

Nota. Debates culturales en torno al cuerpo grotesco: entre la realidad y la fantasía.

El cuerpo humano es el sitio cultural en donde nacen ciertos conflictos humanos incompatibles, la fusión y la incongruencia; el encuentro mismo entre diversas experiencias sensitivas; placer y asco, emoción y razón, materialidad y espiritualidad, limpieza y suciedad y, además, nociones sobre sueño y realidad (fantasía y realismo). Dentro de la teoría literaria, como también los estudios literarios, la naturaleza incongruente del cuerpo humano ha sido muy habitualmente representada y abordada en el género denominado “grotesco”. Lo anterior propone un género narrativo que hace que el mundo se vuelva extraño. En el género grotesco, el mundo familiar del día a día repentinamente se encuentra enrevesado por una serie de elementos fantásticos o por la sutil introducción de fenómenos que resultan discordantes y desconcertantes con lo que comúnmente entendemos por el realismo. El debate cultural sobre el cuerpo grotesco, como un tema central en la literatura clasificada dentro de este género, propone las posibilidades de que la realidad se fusione con la fantasía. El cuerpo, como fenómeno cultural a teorizar, se encuentra expuesto a un desenfoque de la identidad. En esta nota, me propongo sintetizar y discutir como ciertas nociones culturales de pérdida y/o transformación de la identidad pueden entenderse como elementos propios del cuerpo grotesco.

En el género grotesco, la realidad y la fantasía pueden entrelazarse artísticamente. Esto es lo que caracteriza muchas de las obras de Edgar Allan Poe y Franz Kafka, por citar algunos casos emblemáticos dentro de la literatura universal. Lo anterior lo podemos encontrar en cuentos como “El demonio de lo perverso”, “La esfinge” o “El corazón delator” de Poe y en la icónica novela *La metamorfosis* (1915) de Kafka. A menudo lo grotesco es parte de lo familiar que luego se vuelve extraño por la repentina introducción de ciertos elementos o fenómenos fantásticos. Por lo mismo, nunca perdemos contacto con el mundo real cuando entramos en el territorio de lo grotesco. Así, lo grotesco adquiere su esencia misma siguiendo la lógica de la oposición binaria realidad/fantasía. Entre las diversas perspectivas clásicas y fundacionales sobre el fenómeno grotesco, en las artes y las humanidades, podríamos referirnos a las teorías propuestas por Wolfgang Kayser (2015) de que lo grotesco casi siempre va a implicar la yuxtaposición de diversos elementos que resultan incompatibles en “el mundo de la realidad” (p. 161). Igualmente, Philip Thomson (2019) también va a sugerir “la convicción de que el mundo grotesco, por extraño que sea, es nuestro mundo, real e inmediato, lo que hace que lo grotesco sea tan poderoso” (p. 23).

En el centro mismo de este mundo literario se encuentra la imagen del cuerpo grotesco, un cuerpo humano que resulta distorsionado. Este es el cuerpo que el teórico ruso Mijaíl Bajtín (2019) define como el cuerpo atrapado en el inquebrantable “acto de convertirse ... nunca terminado, nunca completo; [pero] continuamente construido y creado” (p. 317). Bajtín propone su concepción teórica del cuerpo grotesco a partir de sus análisis de los carnavales medievales que exteriorizan la naturaleza inacabada del cuerpo humano. Sin embargo, para considerar las manifestaciones del cuerpo grotesco se podría indagar mucho antes de la Edad Media. De hecho, podemos ir hasta las imágenes talladas en las cuevas paleolíticas del hombre primitivo, como también las representaciones artísticas posteriores de tales imágenes en diversos relieves y frescos en paredes del mundo antiguo. En esta línea argumental, los grabados rupestres del período paleolítico parecen sugerir las primeras obras de arte de la humanidad. Muchos de estos grabados rupestres simultáneamente retrataban figuras grotescas; cuerpos que incorporan elementos animales y humanos, criaturas híbridas, como igualmente diversas escenas de caza y otros rituales. Estos grabados parecían haber sido prácticamente importantes para el hombre del período paleolítico, como parte fundamental de los rituales

colectivos relacionados con diversos entierros fúnebres y ceremonias de iniciación realizadas en cuevas y grutas (Harpham, 1982, pp. 58-65). En sus diversas representaciones culturales, el fenómeno de lo grotesco ha sobrevivido principalmente a través de representaciones teatrales realizadas en carnavales y festividades medievales. De igual forma, dichas representaciones teatrales tenían sus orígenes y raíces en diversos ritos colectivos de períodos anteriores.

Como una característica distintiva que se remonta a las manifestaciones culturales tempranas ya antes mencionadas, lo grotesco tiende a retratar el cuerpo humano fusionado con elementos no-humanos, tales como animales y plantas. Estas imágenes contribuyen a una cierta resistencia fenomenológica de lo grotesco para llegar a una clasificación definitiva y acabada. Al clasificar los motivos característicos de lo grotesco, Kayser propone una categoría que incluye ciertos “objetos que desarrollan una peligrosa vida propia” (p. 183). De esta forma, un objeto inanimado como una herramienta puede adquirir una vida propia independiente (y por lo tanto peligrosa) en la que lo orgánico y lo inorgánico se fusionan de manera incongruente e irracional. Desde esta misma perspectiva, Dieter Meindl (1996) llama a esta rara combinación entre “lo animado y lo inanimado”¹ en lo grotesco una especie de “transgresión categórica”² (p. 15). Para Meindl, lo grotesco moderno va a presentar “la difuminación de la distinción entre lo animado y lo inanimado, lo corpóreo y lo espiritual, lo consciente y lo inconsciente”³ (p. 16). Esta característica de lo grotesco transgrede los límites de lo animado e inanimado y distorsiona esta clasificación con otros elementos humanos, animales y vegetales. Geoffrey Harpham se refiere a dichas fusiones conceptuales como un “híbrido trans-categórico”⁴, las cuales “ofrecen tentaciones interminables y convincentes a la interpretación”⁵ (p. 21). En efecto, la cualidad desafiante de una interpretación coherente y acabada sobre el fenómeno grotesco refuerza la supervivencia de este concepto cultural en diversas épocas de creación literaria y artística.

Las representaciones culturales de lo grotesco y del cuerpo grotesco, sin embargo, no se circunscriben infaliblemente a la fusión de elementos humanos y no-humanos. Los primeros epítomes literarios de lo grotesco también muestran seres humanos que encarnan formas físicas y psicológicas extrañas. En cualquier caso, tales representaciones inevitablemente implican la distorsión de la realidad en el sentido de que las líneas divisorias entre el mundo de la realidad y el de la fantasía resultan siempre difusas, y las últimas a menudo transgreden las primeras. Las representaciones sobre imágenes humanas distorsionadas se pueden encontrar en las obras de talentos consolidados como François Rabelais, William Shakespeare y Miguel de Cervantes, en cuyas obras la representación de seres humanos que pueden distorsionar y caricaturizar lo normal, ya sea por deformidades físicas o perturbaciones mentales y psicológicas, resultan muy abundantes.

Exponiendo su perspectiva crítica de tipos de personajes grotescos en la obra de E.T.A. Hoffmann, Kayser describe patrones de humanos extraños con cuerpos anormales. Según las ideas propuestas por Kayser, existen dos modelos de personajes grotescos. Para este crítico, estarían aquellos humanos que resultan grotescos en apariencia física y también aquellos que parecen peculiarmente excéntricos desde la psicología. Igualmente, Bernard McElroy (1989) también propone dos tipos de personajes grotescos, además de criaturas híbridas, que encarnan lo grotesco, ya sea en apariencia física o psicológica. En consecuencia, un tipo dentro de esta categoría muestra “una aberración de la naturaleza”⁶ a través de personajes anormales como “gnomos, hidrocefálicos extremos, personas con caras o cuerpos distorsionados”⁷, y la otra

¹ Todas las traducciones son del autor. En la versión original: “the animate and the inanimate”.

² “categorical transgression”.

³ “the blurring of the distinction between the animate and the inanimate, the corporeal and the spiritual, the conscious and the unconscious”.

⁴: “transcategorical hybrid”.

⁵ “offers endless and compelling temptations to interpretation”.

⁶ “an aberration of nature”.

⁷ “gnomes, extreme hydrocephalics, persons with very distorted faces or bodies”.

categoría retrata personajes excéntricos cuya humanidad resulta “tan bizarra, macabra o grosera que la dignidad humana es derribada e incluso la misma identidad está amenazada”⁸ (McElroy, 1989, p. 12).

Sin embargo, no solo es posible asociar imágenes grotescas con la fusión de categorías humanas, imágenes de transgresión categórica y formas humanas distorsionadas. También es posible distinguir lo grotesco en representaciones de aspectos sexuales y escatológicos del cuerpo material. La representación del lado animal de la humanidad, predominante en muchas obras del género grotesco, está más relacionada con cierta afinidad deshumanizada dentro del hombre y se representa principalmente de una manera que nos resulta espantosa, exponiendo al ser humano al miedo de una realidad deshumanizada, salvaje e imperfecta. Como McElroy supone, cierto animalismo nos hace distinguir “la dimensión física indigna, peligrosa e incluso grosera de la existencia”⁹ a través de diversas formas que demuestran “exageración, distorsión o combinación inesperada”¹⁰ (p. 11). El hecho de que las representaciones escatológicas y la sexualidad anormal o excesiva pueden ser parte esencial del cuerpo grotesco es quizás lo menos discutido para la gran mayoría de los críticos. Sin embargo, el amplio rango de actitudes hacia su efecto da lugar a puntos de vista que resultan, muchas veces, contradictorios y difíciles de conciliar desde la teoría.

Quizás la perspectiva más positiva sobre lo grotesco resulta ser la de Mijaíl Bajtín, para quien la supuesta superioridad humana se alcanza paradójicamente a través del materialismo corporal en lugar del espíritu abstracto o la espiritualidad. Bajtín dedica extensas discusiones sobre las diferentes partes del cuerpo humano asociadas con la alimentación, las excreciones, la copulación y la fecundidad. Como se mencionó anteriormente, Bajtín (2019) considera el cuerpo grotesco como algo “inacabado y abierto” que “excede sus propios límites en la copulación, el embarazo, el parto, la agonía de la muerte, comer, beber o defecar” (p. 26). Según Bajtín, la anatomía física del cuerpo grotesco se basa principalmente en el estrato inferior, que es la fuente de toda degradación. Bajtín (2019) se refiere a la degradación de una manera regenerativa y positiva, ya que el movimiento descendente hacia el estrato corporal inferior es la columna vertebral de una gran variedad de imágenes grotescas, a través de las cuales lo superior se desliga de dicha carga negativa. Además, Bajtín (2019) sugiere que nuestra era moderna y contemporánea ha “transferido” reductivamente el cuerpo grotesco a una zona “privada y psicológica” desprovista de la risa regenerativa del mundo premoderno (p. 321).

En su acabado análisis sobre una perspectiva más contemporánea del cuerpo grotesco, la visión de John R. Clark (1991) sobre las imágenes escatológicas en lo grotesco satírico es similar a la descripción que hace Bajtín sobre la era moderna. Al igual que Bajtín, Clark considera esas imágenes al servicio de rebajar la presuntuosa visión de superioridad que tiene el hombre sobre sí mismo. Sin embargo, el punto de vista de Clark se opone al de Bajtín en cuanto su especial énfasis en la negatividad, o en el sentido que le da la modernidad. Para Clark (1991), lo que hace que las representaciones escatológicas resulten satíricamente grotescas es que “el hombre orgulloso y autoengañado aspira a elevarse a sí mismo y a su dignidad”¹¹, pero irónicamente es degradado a una especie patética de “animal defecando ante nuestros ojos”¹² (p. 116). En consecuencia, lo grotesco tiene el potencial de amenizar ambos puntos de vista, dependiendo de la época a la que pertenezca la creación literaria y la naturaleza humorística u horrorosa de la obra en la que se presenta. El punto central se basa en la idea que el lado animal

⁸ “so bizarre, macabre, or gross that human dignity is obliterated and even identity is threatened”.

⁹ “the undignified, perilous, even gross physicality of existence”.

¹⁰ “exaggeration, distortion, or unexpected combination”.

¹¹ “proud, self-delusional man ever aspires to elevate himself and his dignity”.

¹² “defecating animal before our eyes”.

(no-humano) del hombre está representado de una manera u otra en el contexto de una vida física que nos resulta excesiva, y que a menudo conduce al rechazo o la rebelión del cuerpo.

Otro punto importante con respecto a las imágenes corporales en la ficción grotesca es la importancia del cuerpo femenino o, en un sentido más específico, la sexualidad femenina en relación con la corporalidad y el concepto de lo grotesco. La discusión teórica sobre el cuerpo grotesco ha sido particularmente bien recibida por muchas críticas feministas, quienes lo han identificado con lo femenino. Por ejemplo, Margaret Miles (1997) sostiene que el cuerpo grotesco sería culturalmente el cuerpo femenino cuya “configuración y límites individuales”¹³ son eliminados por la “menstruación, las relaciones sexuales y el embarazo”¹⁴ (p. 93). Desde esta perspectiva, Miles (1997) mantiene que el “objeto central de la figuración grotesca”¹⁵ se refiere a los órganos y actividades sexuales en general (pp. 92-93). Tomando el cuerpo femenino como el punto central para abordar ideas sobre el sexo, la genitalidad y el parto, Miles afirma que la mayoría de los académicos se olvidan de la esencia de lo grotesco al desconocer (les gustó o no) la importancia de la otredad cultural que históricamente ha significado el cuerpo femenino. Lo anterior, cabe destacar, es un resultado directo del patriarcado y sus discursos hegemónicos. Al mismo tiempo, no se puede entender la crítica feminista sin la oposición ideológica que esta hace hacia los discursos hegemónicos.

A la vez, la atribución de un papel central del cuerpo femenino no significa la exclusión instantánea del cuerpo masculino o una dicotomía entre los dos, precisamente. Dado que lo grotesco simboliza la fusión de categorías de seres animados e inanimados, el rechazo del cuerpo masculino de las representaciones grotescas estaría fuera de discusión. Asimismo, como argumenta Mary Russo (1994), lo grotesco no tiene intención de descartar “cuerpos masculinos o subjetividades masculinas”¹⁶ del paisaje cultural de los cuerpos grotescos (p. 12). La idea central, propuesta por Russo (1994), sería que “la mujer grotesca es crucial para la formación de identidad de hombres y mujeres como un espacio de riesgo y abyección”¹⁷ (p. 12). Por lo tanto, no resulta exagerado proponer que el cuerpo femenino ha llegado a funcionar como una imagen primordial en la configuración cultural de lo grotesco. En muchos textos literarios en donde abunda lo grotesco, el cuerpo femenino se personifica en su centralidad o en yuxtaposición con el cuerpo masculino.¹⁸ Asimismo, los cuerpos grotescos cobran significado por medio de las relaciones que despliegan a través de representaciones tanto escatológicas como excesivamente sexuales.

La identidad que se forma a través de la representación de un cuerpo grotesco puede describirse como de una naturaleza transformadora. Como se señaló anteriormente, el cuerpo grotesco, como lo propone Bajtín, nunca está completo y, por lo tanto, se encuentra en un constante proceso de transformación. Las complejidades y las fluctuaciones de la identidad son frecuentemente plasmadas por autores que escriben sobre el cuerpo grotesco, y con frecuencia ampliamente abordadas por los críticos literarios. Como un excelente ejemplo, se puede hacer referencia a los cuentos góticos de Edgar Allan Poe por retratar una serie de identidades fluidas y sin resolver entre los personajes o dentro de la psiquis de ellos mismos. En esta misma línea, Kayser (2015) se refiere a Hoffmann en cuya narrativa “las dudas sobre la identidad nunca se resuelven por completo” (p. 73). En consiguiente, la “pérdida de identidad” como la “destrucción de la personalidad” también se pueden observar en la lista final de motivos grotescos (Kayser, 2015, p. 185). Inclinado hacia ciertos aspectos demoníacos de lo grotesco,

¹³ “individual configuration and boundaries”.

¹⁴ “menstruation, sexual intercourse, and pregnancy”.

¹⁵ “central object of the grotesque figuration”.

¹⁶ “male bodies or male subjectivities”.

¹⁷ “female grotesque is crucial to the identity-formation of both men and women as a space of risk and abjection”.

¹⁸ Ver, por ejemplo, la narrativa de Angela Carter (1940-1992).

Kayser considera este motivo de la pérdida de identidad como uno bajo la amenaza de fuerzas abismales que no logramos entender desde la razón.

Al mismo tiempo, como un motivo recurrente en la literatura grotesca, la intrusión de un objeto inanimado como agente de la muerte ayuda a configurar un tipo de mundo literario que se entrelaza con lo fantástico. La fusión de la realidad y la fantasía es un rasgo característico del género grotesco, más esencial y mejor retratado en cuentos que han sido categorizados como fantásticos o sobrenaturales. En muchas ficciones grotescas (principalmente aquellas que se inclinan hacia lo trágico), la muerte se representa usualmente de manera horrible, extraña o ambas. John Ruskin (1875) propone que la muerte incita uno de los sentimientos más inexplicable a través de “la parálisis de la razón y la sobreexcitación de la fantasía”¹⁹, acompañada de aspectos grotescos (p. 156). En efecto, la muerte es un terreno común en muchas ficciones del género grotesco. Como indica Shun-Liang Chao (2010), la “confusión cognitiva de la fantasía y la realidad”²⁰ en la ficción grotesca tiene lugar a través de la ocurrencia de “eventos fantásticos en un escenario verosímil”²¹ (p. 10). Lo grotesco puede entrelazar los límites entre lo fantástico y lo sobrenatural. Como concluye Kayser en su definición final de este concepto, eventualmente se logra “una liberación secreta” una vez que lo grotesco se presenta en el texto literario (p. 188). De esta forma, los poderes ominosos son finalmente descubiertos y las fuerzas incomprensibles desafiadas en un esfuerzo, por vano que sea, para suprimir aquellos “aspectos demoníacos del mundo” (Kayser, 2015, p. 188). Los cuentos de Edgar Allan Poe y H. P. Lovecraft reflejan una fascinación con la muerte, usualmente rodeada de fuerzas misteriosas, escondidas y demoníacas. Según el trabajo académico de Ewa Kuryluk (1987), la muerte fue considerada como la terminación natural de la vida humana hasta finales de la Edad Media, cuando Satanás y otras criaturas diabólicas comenzaron a aparecer en representaciones artísticas y literarias de la desesperada batalla del hombre contra el horror de la muerte (p. 17). En consecuencia, la demonización de la muerte está de alguna manera conectada con su erotización (Kuryluk, 1987, p. 17).

Estrechamente entrelazado con el tema de los objetos animados, también podemos encontrar las instancias de extraños encuentros sexuales, un concepto temático propuesto por Michelle Osterfeld Li (2009) en su estudio de lo grotesco. En su clasificación temática, la autora examina lo grotesco en textos culturales y de la tradición oral que involucran incidentes y experiencias sexuales que resultan extrañas.²² Su discusión sobre incidentes extraños de encuentros sexuales se deriva del énfasis que hace Bajtín en la importancia del estrato inferior del cuerpo y los actos de cópula en lo grotesco. Bajtín resalta la sexualidad grotesca como parte del aspecto físico de la vida humana, en particular cuando se trata de exageraciones y rarezas. Entre otros críticos que abordan lo grotesco y su relación con la sexualidad, Kuryluk (1987) considera el concepto como un conjunto de “anti-mundos”²³ que se oponen al mundo objetivo de las normas, particularmente en temáticas de sexo y religión (p. 3). Kuryluk (1987) enfatiza que lo grotesco debe entenderse “en el contexto de lo erótico y herético”²⁴ si se quiere entender completamente (p. 316). La crítica afirma que Bajtín y Kayser se limitaron a restringir el mundo de lo grotesco a “monstruosidades carnales”²⁵ o a un “asilo mental”²⁶ respectivamente (p. 3). Kuryluk (1987) propone que el mundo de lo grotesco puede incluir tanto el “asilo mental” kayseriano como las “monstruosidades carnales” bajtinianas, ya que este mundo puede

¹⁹ “the paralysis of reason and the overexcitement of fantasy”.

²⁰ “cognitive confusion of fantasy and reality”.

²¹ “fantastic events in a verisimilar setting”.

²² Michelle Osterfeld Li dedica un capítulo titulado “Encuentros sexuales curiosos” a la representación de varios motivos de este tema en los cuentos japoneses Setsuwa (pp.81-115).

²³ “anti-worlds”.

²⁴ “in the context of the erotic and heretic”.

²⁵ “carnivalistic monstrosities”.

²⁶ “mental asylum”.

asociarse con cualquier “antimundo” que funcione como una subcultura en oposición a la cultura dominante (p. 3). Al mismo tiempo, Kuryluk extiende los antimundos grotescos para incluir el mundo feminista en el mundo patriarcal, la infancia en el mundo dominado por los adultos, la desintegración y la guerra contra la paz y el orden, y así sucesivamente. El antimundo del erotismo desviado y la desintegración de la realidad opuesto a la sexualidad normativa y el orden hegemónico, de carácter realista, se genera a través de extraños incidentes sexuales que pueden involucrar objetos animados.²⁷

En su análisis sobre “el arte de la gruta”, Geoffrey Harpham (1982) discute sobre los signos femeninos y masculinos en los relieves de las antiguas cuevas en las que los rostros no parecen completos, y en donde existe “una tendencia a evitar definir la forma humana, dejando en un estado indeterminado (...) y, sobre todo, tratando de ocultar o transformar la cara”²⁸ (p. 61). El argumento de Harpham resulta valioso porque señala tanto la indeterminación como la posible transformación de rostros humanos. De igual forma, McElroy pone especial énfasis en la transformación y la pérdida de identidad al colocar lo grotesco en un mundo “en el que la identidad puede perderse total o parcialmente a través de la transformación del individuo en algo infrahumano”²⁹ (p. 16). La noción de la transformación del hombre resulta considerable porque también encarna la transgresión de las categorías del ser al disminuir a los individuos a un estado subhumano, ya sea biológica u ontológicamente. De hecho, la asociación que hace McElroy sobre la crisis de identidad con la transformación puede explicarse en términos de una transgresión categórica que conduce a la transformación y posible fluctuación de identidades.

Esta indeterminación de las caras borrosas, propias del arte rupestre, se puede vincular con el tema de la pérdida o fluctuación de identidad. Al adoptar el término “desenfoco de identidad”³⁰ (p. 61) de la discusión que realiza Harpham (1982) sobre los rostros borrosos propios del arte rupestre, quiero proponer este elemento como uno de los componentes característicos en el género grotesco. El juego de la identidad individual, en el sentido de que puede fluctuar o transformarse, no necesariamente tiene que considerarse como un aspecto negativo en aquel sentido kayseriano. Desde este punto de vista, uno puede considerar la noción de Bajtín sobre la regeneración y la idea de cuerpo ancestral que se refiere a un cuerpo material universal que consiste en todos los cuerpos involucrados en realidades grotescas de la vida corporal. Este cuerpo sigue avanzando hacia la perfección en un sentido trascendental en donde el individuo se convierte en parte del todo y su muerte no debe ser interpretada necesariamente de forma negativa (Bajtín, 2019, p. 317). Asimismo, Bajtín frecuentemente menciona la “inmortalidad del cuerpo ancestral” y su tendencia hacia la perfección (p. 367). El teórico ruso incluso va a considerar el realismo grotesco y las imágenes escatológicas del cuerpo acompañadas de una risa de alivio, al menos en el caso específico del hombre medieval.

En la actualidad, cuando los cborgs y los androides son aclamados como los grandes logros de una nueva era cibernética, y los ciberpunks parecen llenar nuestro mundo de realidad e hiperrealidad, lo grotesco parece estar dejando atrás varios siglos de estrecha asociación con ciertos aspectos que se han percibido como inminentemente negativos. Como sugiere el mismo Bajtín, la categoría cultural de lo grotesco una vez cambió a una zona más subjetiva y también privada y, en este proceso, perdió su sentido del humor ante la seriedad y la risa satírica del modo romántico. A medida que la era de la hiperrealidad parece estar afectando muchos aspectos de nuestras vidas cotidianas, estamos presenciando las posibilidades de encontrar

²⁷ Ver, por ejemplo, los cuentos sobrenaturales de Mervyn Peake (1911-1968).

²⁸ “a tendency to avoid defining the human form, leaving it in an undeterminate state (...) and, above all, trying to hide or to transform face”.

²⁹ “in which identity may be wholly or partially lost through transformation of the individual into something subhuman”.

³⁰ “blurring of identity”.

imágenes grotescas tanto en el espíritu de un mundo distópico como en una era muy avanzada de adelantos científicos. Además de la emergencia de robots y androides, la ciencia también ha transformado la noción cultural de lo que entendemos como grotesco a través, por ejemplo, de diversos avances biotecnológicos como podrían serlo las cirugías de reasignación de sexo. Lo anterior, hoy en día, tiende a categorizarse bajo el rotulo académico de liminal. Sin embargo, los efectos estéticos de lo grotesco suelen, muchas veces, reflejar ciertas características de lo liminal (en particular, la transgresión de la identidad). No cabe duda de que la academia hoy prefiera hablar de cuerpos liminales en vez de grotescos. Esto obedece a la carga negativa que culturalmente se le ha atribuido a lo grotesco. Es necesario enfatizar que lo grotesco y lo liminal pueden tener varios puntos en común. Asimismo, creo que no es buena idea desechar lo grotesco por otro concepto nuevo que resulte más de moda. Es necesario evaluar como los conceptos culturales evolucionan a lo largo de la historia del arte y la literatura. En la actualidad, el mundo contemporáneo parece exteriorizar una nueva comprensión y aceptación de lo que se considera “no normativo” y de la transformación de las diversas identidades sexo-genéricas.

El cuerpo es el sitio donde la realidad a menudo ha sido introducida por elementos más allá del mundo objetivo para dar forma a nuevos espacios culturales como en el ámbito de lo grotesco. La representación textual del cuerpo grotesco como una imagen central de las obras literarias dentro de este género sugiere las posibilidades de que el mundo real se fusione con la fantasía para reconsiderar el cuerpo como materialidad expuesta a la transformación constante y al desenfoque de la identidad.

Referencias

- Bajtín, M. (2019). *Rabelais, la Risa y la Cultura Popular* (C. Aguirre, Trad.). Ediciones Desde Abajo. (Original publicado en 1965)
- Chao, S-L. (2010). *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*. Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.
- Clark, J. R. (1991). *The Modern Satiric Grotesque and its Traditions*. University Press of Kentucky.
- Harpham, G. G. (1982). *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton University Press.
- Kayser, W. (2015). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (J. García Román, Trad.). Antonio Machado Libros. (Original publicado en 1963)
- Kuryluk, E. (1987). *Salome and Judas in the Cave of Sex*. Northwestern University Press.
- McElroy, B. (1989). *Fiction of the Modern Grotesque*. St. Martin's Press, Inc.
- Meindl, D. (1996). *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. University of Missouri Press.
- Miles, M. (1997). Carnal Abominations: The Female Body as Grotesque. En J. L Adams, & W. Yates (Ed.), *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections* (pp. 83-112). Wm. B. Eerdmans Publishing Co.
- Osterfeld Li, M. (2009). *Ambiguous Bodies: Reading the Grotesque in Japanese Setsuwa Tales*. Stanford University Press.
- Ruskin, J. (1875). *The Stones of Venice Vol. III*. Thomas Y. Crowell Co.
- Russo, M. (1994). *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge.
- Thomsom, P. (2019). *Lo grotesco* (R. Palma, Trad.). Editorial UNAM. (Original publicado en 1972)

Nota escrita por

Andrés Ibarra Cordero

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9783-708X>

Correo: a.ibarracordero@uva.nl

Universidad de Ámsterdam, Países Bajos.