

LO GROTESCO EN EL SURREALISMO

THE GROTESQUE IN SURREALISM

MARÍA DUARTE
Universidad de Sevilla

RESUMEN

La categoría estética de lo grotesco experimentó una revalorización considerable durante el siglo XX, haciéndose difícil de abarcar por completo sus manifestaciones en este momento. Ello podría deberse en gran medida a la ruptura que propusieron las nuevas vanguardias con respecto al arte académico, ya que lo grotesco, por su carácter transgresor, servía como medio para manifestar las aspiraciones de muchos artistas, y en algunos casos, también de movimientos concretos, como lo fue el surrealismo. Este celebraba los aspectos más subversivos y ocultos del individuo, por lo que muchos de los pertenecientes al grupo se sirvieron de esta categoría como medio para expresarlos.

Palabras Clave: Vanguardia, Surrealismo, Grotesco, Baudelaire, Breton.

ABSTRACT

The esthetic category of the grotesque experimented a great revaluation in the XX century, what makes it difficult to include all its manifestations in that period of time. This fact could be due to the rupture that was proposed by the new avant-garde with the academic art, so the grotesque, due to its transgressor character, was used as a way to manifestate the aspirations of many artists, and in some cases, the aspirations of some artistic movements too, such as Surrealism. It used to exalt the most subversive and hidden aspects of the person, that is why many of the artists who belonged to the group, used this category to express it.

Keywords: Vanguard, Surrealism, Grotesque, Baudelarie, Breton.

I. HISTORIA DEL TÉRMINO GROTESCO

Es esencial comenzar con un breve acercamiento a la aparición y evolución del término *grotesco*, para así poder llegar a un mejor entendimiento de su significado en la actualidad.

El término en cuestión viene de la palabra gruta, lo que a primera vista ya hace patente su latente relación con conceptos como la fertilidad y la vida, frente a otros contradictorios como la muerte, y con ella, también la oscuridad o la tumba.¹

El descubrimiento de las pinturas que cubrían los muros de la Domus Aurea de Nerón en pleno Quattrocento, supusieron un antes y un después en la concepción de la cultura clásica, y con ella, también de su arte al romper con los preceptos presupuestos hasta entonces. Los motivos ornamentales eran la expresión más clara de las estridencias del emperador, que comúnmente se identifica con el cuarto estilo de la pintura pompeyana.²

Estos murales que se conocieron en ese momento como “grutescos”³, contradecían los cánones clásicos de belleza para algunos, mientras que para otros, supusieron la apertura a un sinfín de nuevas posibilidades. De este modo, no pasó mucho hasta que empezaron a ser copiadas por los artistas más celebres del Renacimiento. Encontramos dos posiciones en torno al hecho de la introducción de estos motivos en el mundo del arte, mientras que unos veían el horror y la amenaza en ello, fruto de una mente ilógica y perversa, “también fueron entendidos como actos caprichosos de Dios, maravillas de la fértil invención de la naturaleza”.⁴

No sólo trascendió a las artes plásticas tradicionales, sino que jugó gran importancia en el desarrollo de los jardines de la época, en los cuales se hizo habitual la construcción de grutas llenas de decoraciones de lo más exuberantes, donde el artista gozaba de total libertad inventora, de modo que estos grutescos que en un inicio

¹ CONNELLY, Frances S.: *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego*. Madrid, 2015. p. 23.

² BOZAL, Valeriano: *El factor grotesco: [exposición] del 22 de octubre de 2012 al 10 de febrero de 2013*. Málaga, 2012. p. 41.

³ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 26.

⁴ *Ibidem*. p. 105.

surgieron a causa de los descubrimientos arqueológicos del Renacimiento, se convirtieron en todo un “principio estético”.⁵

Es interesante encontrar en obras de la época la consideración que llegó a tener esta manifestación. El mismo Vasari utiliza el término *grotesco* para referirse a un principio artístico⁶ más allá de las manifestaciones surgidas a partir de los hallazgos arqueológicos en la Domus Aurea.

Posteriormente, ya en el siglo XVII, dejó de utilizarse dicho término para referirse a estos motivos ornamentales, acercándose más al sentido caricaturesco y al *capriccio*, por lo que no sería hasta el siglo siguiente cuando lo grotesco cobraría un sentido más cercano al que hoy conocemos.

Será a fines del XVIII cuando se empiece a consolidar lo grotesco como categoría estética en sí. En este sentido, eran muchos los que rechazaban cualquier cosa que atentara contra las bases de la armonía y de la belleza, como es el caso de Kant, quien consideraba que “destrozaban cualquier placer estético”.⁷

Es entonces cuando en 1792 se publica en el *Dictionnaire* de Watelet el significado de grotesco como “una figura grotesca, es decir, una figura cuya proporción y construcción están contrahechas o son ridículas”⁸. De este modo se hace patente como el significado de esta categoría va perdiendo su sentido como ornamentación, a medida que se acerca a la sátira y la caricatura. Sobre esta última disciplina que empezaba a ganar fuerza, sobre todo en el siglo XIX, Goethe condenaba a sus practicantes por parecerle repulsiva e inmoral. Hay que entender de ello, que no todos los críticos del momento serían favorables a las derivas que estaba tomando el arte, el cual iba dejando atrás la hegemonía de la belleza como único baremo estético posible. Igualmente, en este momento lo que se exigía de las artes plásticas era que fueran sencillas, sin recargamientos de ningún tipo, y la caricatura atentaba contra ello de manera subversiva.

Ya entrados en el siglo XIX, esta idea será totalmente consolidada. De esta manera, fue entonces cuando este término empezó a tener las connotaciones que le

⁵ *Ibidem.* p. 78.

⁶ *Ibid.* p. 88.

⁷ *Ibid.* p. 141.

⁸ *Ibid.* p. 189.

asociamos hoy, de horror, perversión o repulsión. Es destacable que su consolidación y aceptación total como categoría estética, llevó también a la pérdida de fuerza del término en sí, es decir, al normalizarse y aceptarse, su valor principal de transgresión, fue también en declive.⁹

Su continua representación llevó a nuevas reinterpretaciones cargadas de connotaciones más cercanas a lo caricaturesco, dejando atrás su sentido más ornamental.¹⁰

De esta manera, el *grutesco*, entendiéndose como forma decorativa, llegaría con otros significantes al siglo XIX, integrándose como una categoría más, como ya lo eran la belleza y la fealdad.¹¹

Hay que destacar la aportación de quien sería uno de los primeros autores en definir lo grotesco en su famoso prefacio a *Cromwell*. Victor Hugo plantea la monotonía de la idea de belleza que fue impuesta en la antigüedad clásica, frente a ello, cuenta que le “parece, en cambio, que lo grotesco sea un momento de pausa, un término de comparación, un punto de salida desde donde es posible elevarse hasta lo bello con una percepción más fresca y excitada”.¹²

Llegados al siglo pasado, esta corriente estética resulta casi imposible de abarcar en su totalidad por la cantidad de manifestaciones que encontramos. De igual modo, sus representaciones, se tornan cambiantes y complejas, fruto del carácter hermético sobre el que se ha alzado con frecuencia el arte contemporáneo.

II. DEFINICIÓN DE LA CATEGORÍA DE LO GROTESCO

Al intentar hacer una definición de esta categoría estética que nos ocupa, nos encontramos un primer problema que nos dificulta su estudio, y es que no es posible de clasificar de la forma tradicional, y esto es, atendiendo al estilo y al tema. Del mismo modo, encontramos opiniones dispares entorno a la importancia que ocupa dentro del compendio de categorías estéticas. F. S. Connelly, por ejemplo, considera lo

⁹ BOZAL, Valeriano: Óp. Cit. p. 23.

¹⁰ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 29.

¹¹ BOZAL, Valeriano: Óp. Cit. p. 13.

¹² HUGO, Víctor: *Cromwell*. Madrid, 1979. p. 33.

carnavalesco o lo abyecto como subgéneros de lo grotesco.¹³ En su libro *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*, comenta:

“La historia de lo grotesco se abre camino atravesando las estructuras tradicionales de la narración de la historia del arte: periodicidad, influencia estilísticas e iconología. Lo grotesco no puede caracterizarse como un estilo, pues es la interrogación del estilo, un medio para poner en cuestión todos sus preceptos y límites.”¹⁴

De este modo, reitera su posición sobre la idea de esta categoría estética como imposible de clasificar a través de los métodos tradicionales, ya que su carácter subversivo e irreverente cuestiona cualquier idea, como es en este caso, poniendo en cuestión las bases sobre las que se ha apoyado siempre el estudio y análisis tradicional del arte, algo sobre lo que profundizaremos más adelante.

En otro capítulo de su libro, trata el tema de la categoría estética de lo feo, comentando que en lo grotesco “existe una relación dinámica con lo feo”¹⁵. Para él, lo feo es una continuidad de lo grotesco, sin tener que contraponerse al mismo. Igualmente, para F. S. Connelly, la principal diferencia entre ambas radica en que “de lo feo podemos reírnos y mantenerlo en su sitio, aunque pueda resultar cruel” mientras que “la amenaza de lo monstruoso y abyecto hace que se nos atragante la risa” por lo que nuestra respuesta iría “del asco a la repugnancia”.¹⁶

Aún y así, tampoco se puede comprender como una tendencia en sí, sino que más bien, y como en el caso de lo abyecto o lo feo, se encuentra en el límite de otras.¹⁷

Contamos con la opinión de otros autores como Wolfgang Kayser. Para él, lo grotesco puede considerarse como una categoría estética ya que “determina profundamente la obra de arte [...] puesto que apunta hacia los tres dominios: el proceso creador, la obra y la percepción de ésta”.¹⁸

De este modo, él señala que lo grotesco tiene que ver con los sentimientos o hechos que puedan promover la creación de dicha obra por parte de un artista.

¹³ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 25.

¹⁴ *Ibidem.* p. 44.

¹⁵ *Ibid.* p. 236.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.* p. 295.

¹⁸ FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz: *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*. Valencia, 2004. p. 147.

Igualmente, tiene que ver con el fruto de esta fuerza que empuja a su elaboración, la obra en sí. Finalmente, puede producir expresiones en el espectador relacionadas con lo grotesco, como una carcajada que se ahoga, el asco, el disgusto o la animadversión.

Así mismo, tampoco podremos afirmar que esta categoría suele recurrir a unos temas concretos, haciendo visible la debilidad del sistema de categorización establecido, y volviendo a demostrar que su fin principal es desestabilizar lo que se considera como absoluto. Es por ello que cuando tratemos de establecer las características principales de esta categoría, podemos afirmar que nos movemos por “corrientes turbulentas”, dado que es en sí mismo un liquidador de categorías, por lo que, aunque sí encontraremos ideas inherentes a lo grotesco, no podremos afirmarlas como absolutas o inamovibles, ya que su naturaleza es dispar y existen opiniones enfrentadas entre aquellos que han tratado de establecer unos parámetros que sistematizaran su estudio.¹⁹

Una vez asumida la pertenencia de lo grotesco al ámbito de categoría estética, se hace necesaria su diferenciación con otras más comunes, como lo son lo feo, lo sublime o lo siniestro.

Si ya desde un comienzo se hace difícil hablar de cualquier categoría estética como pura, al hablar de lo grotesco su carácter mestizo es aún más fuerte, como ya hemos señalado y explicaremos más adelante al tratar de presentar sus características más importantes.

Fue en la Edad Moderna cuando la belleza como verdad única e inamovible empezó a ver dañado su status, como si “aspectos del hombre o de la naturaleza que hasta ahora no habían merecido su representación artística perpetraran *el asalto a la belleza*”.²⁰ De esta manera, aparecieron otras, como lo feo, lo sublime o lo siniestro, que alcanzarán más importancia, y aunque no serán las únicas, estas nos ayudarán a trazar el perfil de lo grotesco.

Es en el siglo XVIII cuando lo feo desbanca a la belleza, anclada en los preceptos de armonía y equilibrio de la antigüedad, siendo esta nueva categoría la que propuso una respuesta artística diferente a la academia. Será con Schiller cuando se empiece a consolidar las bases de esta categoría, y culminará con la obra de Rosenkranz, quien en

¹⁹ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 55.

²⁰ BOZAL, Valeriano: Óp. Cit. p. 23.

su *Estética de lo feo* comenta que “la verdadera libertad es siempre la madre de lo bello, la falta de libertad, de lo feo”.²¹

De esta forma, esta categoría se acerca a lo grotesco en la manera en que ambas se desvían del canon de belleza, así como de lo considerado correcto o moral, pero mientras que lo feo podemos definirlo como falta de acercamiento a la gracia, lo grotesco, por su parte, no aspira a ninguna idea de perfección, de ahí su falta de adecuación con conceptos como la forma o el tema, pues debido a que no quiere, ni intenta cumplir con ningún canon, gozará de una mayor libertad en su expresión.

Llegados a este punto, pasaremos ahora al ámbito de lo sublime, siendo Addison uno de los primeros en hablar de esta categoría en su obra *Los placeres de la imaginación*:

*“Si consideramos la naturaleza de este placer, hallaremos que no nace tanto de la descripción de lo terrible como de la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla. Mirando objetos [odiosos] de esta clase nos complace no poco la consideración de que no estamos en peligro de ellos. Los vemos al mismo tiempo tan temibles como inocentes: y cuanto más terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos del sentimiento de nuestra propia seguridad. En una palabra, miramos en la descripción los objetos terribles con la misma curiosidad y satisfacción con que examinamos un monstruo muerto.”*²²

Lo sublime es la experiencia de terror y de catarsis que nos conduce a superar ese sentimiento, es decir, aprendemos sentimentalmente y es necesario pasar por ese trance. Normalmente se asocia a lo grande, a lo profundo o lo oscuro. Addison cuenta que lo sublime es como un rayo que lo pulveriza todo, de modo que puede considerarse como un discurso efectista con el fin de cegar a la lógica y dejar estupefacto a todo el que se acerca a esta categoría.

Para él es algo inasible, no medible, algo que se escapa a la proporción del ser humano, por eso es común que generalmente se asocie a la naturaleza. De esta forma, se daría en los paisajes demasiado abiertos, como puede ser un océano, y también a paisajes profundos, escarpados, como pueden ser las montañas, que hace que el ser humano se sienta empujado ante tal grandeza. Al contemplar tales espacios, el ser humano experimenta inquietud, espanto, un sentimiento de atracción y repulsión al

²¹ ROSENKRANZ, Karl: *Estética de lo feo*. Madrid, 1992. p. 102.

²² ADDISON, J.: *Los placeres de la imaginación*. Madrid, 1991. p. 189.

mismo tiempo, por lo que lo sublime también produce sensaciones opuestas que suscitan ideas como la libertad, la eternidad o el infinito, de ahí que también se asocie comúnmente a la moral.

Es Edmund Burke quien profundiza en el tema en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime*. En primer lugar, desvincula lo sublime de la magnitud. Frente a Addison, él incorpora la experiencia de lo sublime a lo subjetivo y lo compara con la belleza. Para Burke, la magnitud no es lo que hace que sea sublime, sino la experiencia del objeto.²³ El sujeto experimenta este placer cuando está en peligro su propia supervivencia. De igual forma, en este escrito hace referencia a la privación del agua, de comida, de la reflexión de lo infinito, lo que hace de una obra algo sublime. Dice que las pasiones pertenecientes a la conservación son las más fuertes de todas, y lo vincula a conceptos como Dios, el mal, la libertad, la moral, etc. También explica por qué sentimos placer cuando estamos al límite de supervivencia, y habla de la distancia estética o las penas positivas, es decir, sentimos placer de lo sublime cuando sabemos que no vamos a experimentar sufrimiento. De esta manera vincula lo sublime con la experiencia de conocernos a nosotros mismo a través de la experiencia de la vulnerabilidad.²⁴

Habiendo aclarado las principales ideas de esta categoría, cabe decir que si esta produce sobrecogimiento ante la inmensidad de lo que se observa, lo grotesco “nos arroja al vacío y al caos”.²⁵ Con lo grotesco, no experimentaremos esa catarsis, no sentiremos alivio, sino que nos resquebrajará. Si lo sublime llama a lo heroico, a la fuerza que nos hace pasar ese trance, lo grotesco dejará patente nuestra cobardía, y nos pondrá en ridículo.

Nos queda, por tanto, referirnos a la tercera de las categorías estéticas, lo siniestro, la cual, entre otras muchas, quizás sea la que más tenga que ver con la que nos ocupa.

Freud analiza en qué ocasiones lo “unheimlich”²⁶ (lo siniestro) está relacionado con la vuelta a un acontecimiento familiar, que habitualmente tendrá que ver con recuerdos y vivencias de la infancia, proponiendo una explicación alternativa a lo que

²³ BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Valencia, 1985. p. 11.

²⁴ *Ibidem*. p. 18.

²⁵ BOZAL, Valeriano: *Óp. Cit.* p. 25.

²⁶ FREUD, Sigmund: *Sigmund Freud: das unheimliche*. Buenos Aires, 2011. p. 45.

otros como Jentsch o Schelling dijeron al respecto, quienes vinculaban esta categoría con lo novedoso e inesperado.

Por un lado, Freud habla de lo siniestro con referencia a experiencias traumáticas de la infancia que se continúan hasta nuestra edad adulta, como es por ejemplo el miedo a la oscuridad. Igualmente, lo atribuye a fenómenos como la repetición, esto es, haciendo referencia a hechos que en un principio puedan parecer anecdóticos o casuales, pero que cuando se repite seguidas veces llega al ámbito de lo siniestro.²⁷ Por otro lado, diferencia lo siniestro relacionado con las experiencias vividas y reprimidas, de lo siniestro fantasioso, que tiene que ver con los escritos de ficción que plantean situaciones incómodas, pero que al pertenecer a un mundo no real, solo en algunos casos concretos podrán considerarse como siniestros.²⁸

Quizás la diferencia más clara con respecto a esta categoría sea el potencial inherente de la imagen grotesca. Connelly cuenta al respecto que lo grotesco “se trata de la imagen más visual que es más claramente imagen”.²⁹

Llegados a este punto, se hace esencial definir las cualidades y características principales de esta categoría estética, haciendo patente cómo se complementan y relacionan entre sí.

Una de las características más definitorias de lo grotesco, es que nos muestra el carácter limítrofe de nuestra realidad, situada entre lo permitido y lo prohibido, cuestionando lo que se cree como inamovible, sentenciado o considerado como normal, por lo que también, lo grotesco puede definirse por su compromiso con los inconformistas y con aquellos que se salen de la norma, “su humor y su irreverencia ofrecen un antídoto de bienvenida a cualquier forma de pensamiento convencional”³⁰, enseñándonos, del mismo modo, la realidad de nuestra propia mortalidad.

También puede situarse en la línea divisoria de nuestro imaginario, donde convive lo monstruoso con lo maravilloso, provocando reacciones dispares y enfrentadas, tales como el deseo y lo abyecto, humor y terror, etc, sin poder definirla ni como una cosa ni

²⁷ *Ibidem.* p. 107.

²⁸ *Ibid.* p. 151.

²⁹ CONNELLY, Frances S.: *Óp. Cit.* p. 21.

³⁰ *Ibidem.*

como la otra, sino que es liminal, “que existe solo en la tensión entre realidades definidas”.³¹

Según distintas opiniones, también ha sido entendido como lo contrario a lo que se considera como adecuado o normal, aunque más bien podría interpretarse como aquello que hace que se abra la puerta entre ello y lo opuesto a lo cotidiano, por lo que no podemos definirlo como algo que transgrede o se opone a lo impuesto, sino que su fin es la ruptura de esos mismos límites, como ya se ha nombrado, cuestionando precisamente esa realidad.

En cuanto a este carácter limítrofe, Frances S. Connelly hace su propia reflexión, introduciéndonos el concepto de “spielraum”, definiéndolo como un “espacio de maniobras” o “habitación de juegos”, una zona donde se mezclan ambos mundos que son comprendidos en un principio como contrapuestos.³²

Este primer encuentro con la naturaleza de lo grotesco, enlaza directamente con otra de sus características fundamentales, lo híbrido.³³ Ello se hace patente al asumir que se necesita que al menos dos límites se enfrenten dentro de un “espacio de maniobras”, por lo que irremediabilmente se creará un ente ambivalente, no puro. Respecto a ello, F. S. Connelly comenta que “no es sorprendente que se acojan a él artistas interesados en temas de género o raza”, lo que reitera sobre cómo lo grotesco ha servido de apoyo para aquellas voces transgresoras e inconformistas, y por tanto, también “voz de lo marginal”.³⁴

Lo híbrido, por otro lado, podemos definirlo como la unión de formas enfrentadas, contrahechas, o inadecuadas, que hacen entorpecer nuestra identificación.³⁵ Ello plantea otra incongruencia que nubla aún más nuestro entendimiento, y esto es, cuando lo que vemos, es aparentemente monstruoso, malo, pero su naturaleza es buena, rompiendo con el “*integrismo* metafísico de la belleza antigua”³⁶, pudiendo deducir de ello otra característica, lo inesperado.

³¹ *Ibidem.* p. 36.

³² *Ibid.* p. 42.

³³ *Ibid.* p. 61.

³⁴ *Ibid.* p. 62.

³⁵ BOZAL, Valeriano: *Óp. Cit.* p. 28.

³⁶ *Ibidem.* p. 29.

De este modo llegamos a otras de las características fundamentales de esta categoría estética, que tendrá gran significado igualmente dentro del contexto surrealista. Esto es, el tema de lo femenino siguiendo los preceptos occidentales. En este sentido se hace necesario traer a colación al autor clásico por antonomasia, Horacio. En su obra *Ars Poética* realiza una profunda crítica al arte adulterado, donde el exceso de ornamento se hace muy patente. Para él, este ornamento simboliza lo profano, lo salvaje, y con ello, lo femenino, visualizando lo grotesco como “una mujer monstruosa”³⁷, esto es, cuando se sale del papel que lleva a cabo en el mundo cotidiano dejando de ser un mero complemento, y cuando deja de estar dentro de los márgenes establecidos. Vitruvio, por su parte, da una opinión similar en cuanto a la ornamentación, considerándolo como un elemento disuasorio, que desvía la atención de la esencia del arte, lo adultera. Él pensaba que “eran máquinas de persuasión porque conmovían a la audiencia”³⁸, alejado de lo considerado como natural o lógico. Como consecuencia, interpretaba esta decoración en exceso como femenino; frente a ello, la ausencia del mismo se atribuía a lo masculino.³⁹

Es también destacable que en el XIX, con la construcción de la *femme fatale*, lo endemoniado y lo enfermizo pasó a ser representado casi exclusivamente por mujeres, y con ellas, la imagen de la prostituta, ya que el miedo a las enfermedades, como la temida sífilis, y también hacia el incremento del crimen en las calles, puso a la mujer en el punto de mira como causante de todo mal, y no por casualidad, cuando el movimiento feminista comenzaba a cobrar más fuerza.⁴⁰

De estas reflexiones apreciamos como lo grotesco, al apelar principalmente a los sentimientos, a lo que conmueve al público, ha sido habitualmente identificado como un ente con atributos femeninos, un ser seductor que amenaza la estabilidad del hombre que se beneficia comúnmente de su estado de superioridad.

Acudiendo a otras fuentes, podemos hacer referencia a lo que Ruskin denominó “lo grotesco noble”.⁴¹ Para él, durante la historia del ser humano, lo grotesco ha sido el medio por el cual se ha dado a conocer “la verdad más atroz y azarosa”. Lo “grotesco

³⁷ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 69.

³⁸ *Ibidem.* p. 74.

³⁹ VITRUVIO, M. L.: *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona, 1997. p. 88.

⁴⁰ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 271.

⁴¹ *Ibidem.* p. 114.

noble” surge de la conjunción de cuerpos monstruosos junto a otros maravillosos, lo que supone la expresión que nos lleva a “los significados más exaltados”, más trascendentales, constituyendo la máxima expresión de lo grotesco, arrastrando al ser humano a lo más alto, y a lo más bajo al mismo tiempo.⁴² Esta combinación de dos realidades o elementos dispares y aparentemente enfrentados, suponen la máxima expresión de la verdad,⁴³ poniéndolo en relación directa con la categoría estética de lo sublime.

Igualmente plantea una reflexión de gran interés:

“Un buen grotesco es la expresión, en un momento y por una sucesión de símbolos unidos por una audaz y valiente conexión, de verdades que hubiera llevado mucho tiempo expresar con palabras, cuya conexión queda para que el espectador la averigüe; los huecos, dejados o abandonados por la premura de la imaginación, forman el carácter grotesco.”⁴⁴

De aquí deducimos que lo grotesco tiene mucho que ver con la reacción e interpretación del espectador que contempla la obra. Para él, este tiene que rellenar los huecos a través de la imaginación, de lo que podemos deducir que la subjetividad, por tanto, gozaría de gran valor.

De igual manera, también habla sobre el potencial inherente de la imagen grotesca, que plantea “verdades que hubiera llevado mucho tiempo expresar con palabras”.⁴⁵ Es la imagen la que nos provoca sensaciones que de ninguna otra manera podrían haber provocado las palabras. De esta forma, es lo visual lo que aporta fuerza a la obra grotesca.

Se hace necesario hacer una profundización en una de las cualidades ya nombradas, y esto es, el carácter subversivo de lo grotesco. Para ello, primero hay que entender que este término se encuentra en transición hacia un nuevo estado proteico y desconocido a la vez, de ahí su carácter transformador, por lo que “entender lo grotesco como reacción cultural es fundamental”⁴⁶:

⁴² *Ibidem.* p. 297.

⁴³ *Ibid.* p. 114.

⁴⁴ *Ibid.* p. 299.

⁴⁵ *Ibid.* p. 21.

⁴⁶ *Ibid.* p. 44.

“En una época donde los paradigmas existenciales parecen gastados, más ofuscados que reveladores, el apremio de lo grotesco por poner el mundo cabeza abajo y jugar entre límites abatidos[...] resulta infeccioso.”⁴⁷

Es por ello que podemos afirmar que lo grotesco siempre ha servido de arma y apoyo para cualquier afán revolucionario a lo largo de la historia, y también del arte. Siguiendo las huellas de esta característica, podemos remontarnos unos siglos posteriores a nuestra época cuando el carnaval poseía un significante más profundo del que ha llegado hasta nuestros días.

La palabra carnaval viene de carne, que en su origen, no solo se refería al veto por parte de la Iglesia de consumir carne, sino que también se refería a lo carnal, a lo sexual. Es por ello que en el carnaval se impone el caos, la irreverencia, se transgreden todos los límites del decoro, y lo más importante, desaparecen las jerarquías inmóviles. Sería durante el siglo XVIII, conocido por ser una época de grandes cambios dentro del ideario occidental europeo, cuando esta práctica cayó en desaprobación por ser considerada obscena, irracional, y retrógrada, frente al afán progresista de la Ilustración.

En cualquier caso, el carnaval y sus orígenes están cargados de unas de las expresiones más significativas de lo grotesco, entendiéndolo en el sentido actual de la palabra, “lo carnavalesco se apropió abiertamente de la imaginería popular que giraba en torno al cuerpo y sus procesos”, es decir, hacía una particular incursión en lo escatológico, lo abyecto, frente a lo considerado como moral, que era de obligado cumplimiento durante el resto del año. Como muestra de ello se nos hace importante resaltar todo el imaginario de máscaras de Ensor, cuyos personajes, aun protegiendo su identidad a través de estas, expresan la repulsión de cada individuo, algo de lo que era muy consciente el propio artista:

“Qué decir de los orígenes turbios, sospechosos, ocultos, de la máscara de África. Qué decir de los pecados capitales y de los crímenes tramados y cometidos tras la máscara, cubiertos por la máscara. En los siglos de la esclavitud, máscara significaba cobardía, disimulo, criminalidad [...]. De la máscara al maquillaje no hay mucho. Condeno sin remisión la máscara en mala hora venida de los infiernos de África, de Asia, de Oceanía, de Asesinolandia, de Somnolandia, de Cracozia.”⁴⁸

⁴⁷ *Ibidem.* p. 62.

⁴⁸ BOZAL, Valeriano: *Óp. Cit.* p. 135.

Por otro lado, y tras el cambio que se produjo en el ya nombrado siglo de las luces, esa representación social del carnaval, condicionado por el aspecto subversivo, fue desapareciendo de forma gradual, abriendo espacio a la caricatura, que gozaría de amplia repercusión en los medios de masas, principalmente, como continuación de esta sátira inminentemente subversiva del carnaval. Por ello, la caricatura pasó a ser el vehículo del que se valdría la sociedad del XIX como forma de protesta por su carácter efectista, que era captado fácilmente por la sociedad del momento.

Con todo ello, hasta ahora podemos analizar que, si lo carnavalesco y su imaginario provocaba “la risa estridente” en cuanto que “se burla y subvierte la convención social, la pretensión individual, y las jerarquías de todo tipo”⁴⁹, la caricatura por su parte “exagera para hacer observaciones humorísticas, pero puede caer en lo grotesco cuando sus distorsiones se hacen tan extremas que estrangulan la risa”⁵⁰.

Ello nos lleva a hacer una reflexión sobre la risa, y la dimensión y significado que se le ha atribuido por diferentes autores. Hay que reconocer en primer lugar que la risa aparece o toma parte importante frecuentemente en las representaciones de lo grotesco, por ejemplo, cuando esta imagen provoca mofa al contemplar la estupidez del ser humano. Para Baudelarie, “la risa infernal, aniquiladora [...] es también innatamente humana”⁵¹. Se hace más fácil de comprender si observamos las pinturas de Ensor o los grabados de Goya, en ambos casos, encontramos personajes sonrientes, pero no es una risa reconfortante, sino que es cruda y nos produce intranquilidad y un sentimiento desgarrador.

Con todo ello podemos afirmar que esa “risa carnavalesca”, atribuible a la dimensión de lo grotesco, se burla de toda arrogancia, de aquellos que se piensan superiores, y a la vez, de la dichosa existencia del ser humano. Podemos destacar una de las aportaciones más destacables en torno a este concepto de la mano del romántico Victor Hugo:

⁴⁹ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 169.

⁵⁰ *Ibíd.* p. 39.

⁵¹ *Ibíd.* p. 47.

*“En el pensamiento de los modernos [...] lo grotesco juega un papel inmenso. Se encuentra en cada uno de sus rincones; por una parte, crea lo deforme y lo horrible; por otra, lo cómico y lo bufo.”*⁵²

Enlazando con esta idea, nos topamos con una de sus características que provoca más controversia, lo abyecto. Si “lo grotesco improvisado y subversivo desafía las convenciones aceptadas, [...] lo carnavalesco [...] utiliza la risa y el ingenio para abrir nuevas posibilidades, [...] lo abyecto y monstruoso nos lleva a un mundo aterrador, liminal”⁵³. El espectador debe quedar turbado, y a la vez fascinado. De esta manera, la persona querrá poner distancia entre el objeto fruto de su terror y él.

Lo abyecto, por otra parte, siempre irá de la mano de otro concepto, lo informe, lo que enlaza de nuevo con la idea de lo que está al límite de la norma, un cuerpo contenido en una forma no concreta. De esta manera, lo abyecto también representa la amenaza de la norma, que suele ser retratado a través de elementos de carácter erótico, raza, o también género, enlazando con otra de las características ya definidas, lo grotesco representado comúnmente como un ente femenino.

En definitiva, la representación grotesca es abierta, no está terminada, llevándonos a la idea de lo degradado o corrupto, por lo tanto, lo informe llama a la ruptura con la armonía en fragmentos. De igual manera, está rompiendo con la regla, no está dentro del orden que conocemos, y que llevará por consecuente a un libertad dentro de la invención formal.

Bajtín, por su parte, hace referencia a lo grotesco relacionado con el cuerpo y sus procesos:

*“Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento.”*⁵⁴

⁵² HUGO, Víctor: Óp. Cit. p. 36.

⁵³ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 232.

⁵⁴ BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento*. Madrid, 1990. p. 25.

Él da un punto de vista más positivo al respecto. Para Bajtín, el cuerpo y sus procesos tienen mucho que ver con el nacimiento, por tanto, tiene que haber degradación para la regeneración.

Por su parte, Julia Kristeva se refiere a la represión de lo primario en *El poder de la perversión*, donde se refiere a estas secreciones como “marca intrínsecamente corporal”, cuyo “síntoma y signo” son el asco, lo abyecto y la repugnancia.⁵⁵ Igualmente, vincula lo abyecto a lo perverso. Dice que lo abyecto es por sí perverso ya que no interviene sobre una regla o una ley, sino que más bien la cambia, la rompe:

“Mata en nombre de la vida: es el déspota progresista, vive al servicio de la muerte: es el traficante genético: realimenta el sufrimiento del otro para su propio bien.”⁵⁶

La inherencia de lo grotesco al cuerpo humano y sus procesos, tiene que ver en parte con lo trabajoso, lo que cargamos. Cuando algo resulta fácil de hacer, se puede resolver con gracia, mientras que si cargamos un peso, realizaremos esta labor con mayor torpeza, acabando con cualquier signo de belleza, es decir, que será ridículo, pues “lo grotesco es la evidencia de que nos pesa lo que somos”.⁵⁷

Una vez trazadas las características más definitorias de esta categoría, resulta indispensable hacer referencia a su carácter temporal. Hemos planteado que lo grotesco se manifiesta como algo limítrofe, entre lo permitido y lo que no lo es, entre lo aceptado y lo que no lo es. Igualmente, hemos formulado que tiende a representarse como un ser femenino, como influencia de la misoginia heredada de la *femme fatale* del siglo XIX. De igual forma, hemos reiterado su correspondencia con el afán subversivo del ser humano. Si aceptamos todo ello, asumimos que poco a poco el campo de lo grotesco tiende a cerrarse, como consecuencia de la evolución del pensamiento. Si cada vez el movimiento feminista cobra más importancia, mitificando las desigualdades existentes entre ambos sexos; si poco a poco avanzamos hacia una sociedad donde vamos tomando conciencia de los derechos y deberes de nuestra persona; y si de igual manera, estamos acostumbrados ver la televisión, donde se nos presentan situaciones que antes eran inconcebibles de percibir como ordinarias; si tenemos en cuenta todo ello, el factor

⁵⁵ KRISTEVA, Julia: *Poderes de la perversión*. Madrid, 1988. p. 20.

⁵⁶ *Ibidem*. p. 25.

⁵⁷ BOZAL, Valeriano: *Óp. Cit.* p. 24.

sorpresa y de rechazo hacia lo grotesco va disminuyendo, es decir, estamos acostumbrándonos poco a poco a vivir con ello, como algo cotidiano⁵⁸.

III. INTRODUCCIÓN AL SURREALISMO

En 1917 el poeta Apollinaire usó el término “surrealismo” en el ballet Parade, donde Picasso participaría no solo diseñando los trajes del elenco de bailarines, sino que también pintó ambos telones. Pero el inicio del movimiento artístico fue consecuencia de la confluencia de diversos hechos. Fue el Dadá el que incentivaría la aparición del movimiento con su concepto de “antiarte”⁵⁹ propiciado por el panorama artístico que quedó en el París de la postguerra. Ello hacía necesario un aliento de renovación y revolución que pusiese boca abajo todos los preceptos aceptados hasta el momento.

Según apunta F. S. Connelly, el dadaísmo “fue sin duda, el movimiento más consistentemente carnavalesco de todas las vanguardias”.⁶⁰ Su medicina contra el panorama que quedó tras la guerra fue lo absurdo, lo carnavalesco. Mientras que el arte del siglo XX había llevado por bandera la derogación de los preceptos clasicistas, el dadá planteaba una propuesta propia y nunca vista hasta entonces. En un mundo donde el arte ya no sirve como instrumento para cambiar la sociedad, solo quedaba el cuestionamiento del mismo, lo que no dudaron en hacer a través de sus obras repletas de elementos de los más turbadores, a lo que los surrealistas se sumarían y tomarían el relevo.

Poco a poco, los surrealistas se añadieron a este movimiento iniciado por los dadaístas, pero sus aspiraciones reclamaban una organización más clara y fuerte, siendo André Breton quien lideraría el grupo durante años. Él creía en un movimiento en el que las acciones tuviesen una repercusión significativa en la Europa del momento, de forma que calase en la sociedad. Fueron las ideas del filósofo Freud las que proporcionarían las bases claves sobre las que se alzaría y alentaría el surrealismo para eludir el control

⁵⁸ FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz: Óp. Cit. p. 149.

⁵⁹ KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: *Surrealismo*. Köln, 2004. p. 7.

⁶⁰ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 226.

de la razón.⁶¹ Freud dio las ideas, y Breton, por su parte, las adaptaría al terreno artístico basándolo en el subconsciente.

De esta manera, *La interpretación de los sueños* de Freud se convirtió en una de las bases sobre las que se apoyaría el movimiento, aunque existían puntos encontrados. Por un lado, los surrealistas apostaban por métodos como la hipnosis para abordar su “automatismo psíquico”⁶², mientras que la postura de Freud postulaba hacia un abandono de dicha técnica. En otras cuestiones, como el significado de los sueños, Breton lo entendía como “presagios del deseo”, mientras que para el segundo suponía “una realización ambigua de anhelos conflictivos”⁶³.

Este movimiento se convirtió en una forma de vida, admitiendo “lo lúdico y lo creativo”⁶⁴, levantándose contra el ideario burgués del momento, con un afán de libertad interior; todo un choque de ideas en ocasiones contrapuestas que encontraban su lugar favorito en los café, donde no solo continuaban con esa tradición bohemia, sino que facilitaba el trabajo colectivo entre los artistas del grupo⁶⁵.

Es de destacar el claro acercamiento de este movimiento a las ideas marxistas que habían cobrado especial fuerza años anteriores. A pesar de ello, el surrealismo exaltaba la individualidad, por lo que en ocasiones se dieron posturas divididas y enfrentadas entre diversos artistas del movimiento. *La Révolution Surréaliste*, en parte por esta búsqueda del interior, no debió su nombre a la revolución de 1917⁶⁶.

En el *Primer manifiesto* del surrealismo, escrito en 1924, Breton plantea numerosas cuestiones:

“Escribid deprisa, sin terna preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma.”⁶⁷

Podemos interpretar este planteamiento como una forma de describir lo que sería el automatismo del que se valieron tantos artistas. Igualmente, en este primer

⁶¹ KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: Óp. Cit. p. 7.

⁶² BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, 2002. p. 44.

⁶³ FOSTER, Hal: *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, 2008. p. 29.

⁶⁴ KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: Óp. Cit. p. 16.

⁶⁵ *Ibíd.* p. 80.

⁶⁶ *Ibíd.* p. 18.

⁶⁷ BRETON, André: Óp. Cit. p. 49.

manifiesto, Breton habla del surrealismo como medio que ya puede ser expresado verbalmente, por escrito o cualquier otra manifestación, esclareciendo el funcionamiento real del pensamiento, excluyendo cualquier intervención de la razón que pudiese entorpecer el fin, y sobre todo, ajeno y despreocupado de cualquier imposición estética o moral.

Es importante hacer referencia a lo que escribió al respecto Max Morise en el primer número de la ya nombrada *Révolution surréaliste*, donde declara que “las imágenes son surrealistas, pero no su expresión”.⁶⁸ Él quería hacer manifestar que las artes plásticas, están exentas de todo automatismo, ya que existía demasiado estudio en este ámbito como para ser considerado algo inconsciente.

En el *Segundo manifiesto* surrealista, publicado en 1929, se intuye una tendencia que cada vez más se acerca al misticismo, algo que se ve reflejado en las obras de las últimas fases del surrealismo. Breton se refiere a ello como “el descubrimiento de la maravillosa vida simbólica de los objetos absolutamente comunes y nítidamente caracterizados”⁶⁹.

Otras de las revistas que tuvo más peso dentro del movimiento fue *Minotaure*, publicada entre 1933 y 1939, donde Breton habló de algunos precedentes del surrealismo, resaltando la figura de Víctor Hugo, quien llevó a cabo una amplia experimentación a través de manchas o agua. Incluso en su manifiesto de 1924, llegó a hablar de este como surrealista⁷⁰.

IV. EL SURREALISMO Y LO GROTESCO

Tras haber desarrollado un breve discurso en torno al movimiento y sus inicios, pasaremos a ponerlo en relación con la categoría estética de la que venimos hablando hasta ahora.

Como ya nombramos anteriormente, no podemos identificar lo grotesco con un movimiento o un estilo, ni tampoco definirlo por unas características estilísticas o formales inamovibles, ya que fluctúa entre muchos tipos, aunque sí encontramos

⁶⁸ FOSTER, Hal: Óp. Cit. p. 16.

⁶⁹ KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: Óp. Cit. p. 19.

⁷⁰ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 283.

movimientos que fueron más propensos o que simpatizaron más con esta tendencia, como lo fue el surrealismo

La globalización y sus consecuencias, comenzaron a determinar de forma inesperada en el siglo XX, todo un sinfín de formas nuevas, lo que hace más propicio el desarrollo de lo grotesco dentro de su naturaleza de lo híbrido y ambivalente. De igual manera, las atrocidades cometidas durante las dos guerras más sangrientas de la historia del ser humano, acontecidas en el siglo pasado, dotó a los artistas del momento con mucho material y un amplio repertorio de temas y elementos que plasmar en sus obras.

Es por ello que la representación de la violencia se hizo patente en estos artistas, y los surrealistas hicieron su aportación más personal dando un sentido más alucinatorio y místico a estas imágenes. En palabras de Kayser, “los surrealistas eran los verdaderos herederos de lo grotesco en el siglo XX”.⁷¹ De esta forma, las características que analizamos anteriormente como definitorias de lo grotesco, se repetirán en su mayoría dentro de la corriente que nos ocupa: la obsesión por la mujer enfermiza del XIX, pasó a manos de los surrealistas, al igual que otras expresiones como lo abyecto, donde lo putrefacto y lo escatológico serán los grandes protagonistas.

En *El factor grotesco*, se vuelve a poner en paralelo la estética grotesca con este movimiento, afirmando que “es en los simbolistas de *fin de siècle* y en el ancho orbe de los surrealistas donde los rasgos principales de lo grotesco alcanza su culminación”⁷².

En este sentido F. S. Connelly, con su aportación sobre el *spielraum*, explica que los surrealistas utilizaron este ámbito de juego de forma continua, sirviéndose de diferentes instrumentos y técnicas, tales como el automatismo, el dripping o el frottage, todo en definitiva, para provocar una desvinculación con lo racional⁷³.

Una frase parece concluyente en este afán para introducir la corriente dentro de la categoría estética que nos ocupa, “la belleza será convulsiva o no será”,⁷⁴ comentaba Breton en una de las publicaciones de la revista *Minotaure*.

Este concepto de belleza convulsiva viene a referir que lo maravilloso siempre “encierra una experiencia traumática”.⁷⁵ Es en el *Primer manifiesto* del surrealismo

⁷¹ KAYSER, Wolfgang: *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Madrid, 2010. p. 180.

⁷² BOZAL, Valeriano: Óp. Cit. p. 56.

⁷³ CONNELLY, Frances S.: Óp. Cit. p. 283.

⁷⁴ FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz: Óp. Cit. p. 177.

donde Breton pone ejemplos al respecto, uno es la ruina romántica, y la otra los maniqués modernos. Lo maravilloso radica en que ambos contienen aspectos contradictorios, por un lado, en la ruina confluyen lo histórico y lo natural, y en el maniqué lo humano y lo inanimado. En ambos casos se contraponen lo vivo y muerto, términos que hacen referencia a la “inminencia de la muerte en la vida”⁷⁶.

Una de las características inherente a lo grotesco, que veremos presente en muchas obras surrealista, es la representación de lo escatológico. Rosenkranz apunta en este sentido:

*“En todas las circunstancias las flatulencias son una cosa fea. Porque vienen a afirmar algo involuntario contra la libertad del hombre, porque para su espante frecuente le sorprenden en un lugar inoportuno. Con un movimiento rápido se le escapan involuntariamente, tienen las características de un duende que sin previo anuncio y sans gêne nos pone en evidencia. Por eso los cómicos se sirven de ellas en lo grotesco y lo burlesco, al menos por alusiones. Con estas “inconveniencias sonoras” se pueden producir las escenas más ridículas.”*⁷⁷

En el surrealismo veremos muchas referencias a este patetismo causado por los actos involuntarios del cuerpo, que en parte privan de la libertad, nos ridiculizan contra nuestra voluntad.

La imagen del artista atormentado tendrá mucho juego en el movimiento. El surrealismo busca dar a relucir los deseos más escondidos dentro del universo individual, por lo que será recurrente encontrarnos con artistas atormentados, llenos de inseguridades, miedos y deseos perturbadores. En esto jugará un papel bastante importante el método paranoico-crítico daliniano.

Algunos como Lee Byron Jennings o Frances K. Barasch afirman que no tiene por qué existir tal relación entre el autor de la obra y la forma de percibir su vida. Esta imagen del genio de naturaleza demoníaca, con una mentalidad negativa y perversa, ha sido alimentada en muchos casos por la literatura. Es interesante destacar en este sentido la obra *El sobrino de Rameau* de Diderot. Aquí se plantea un diálogo entre dos personas, el sobrino, y el propio autor, tratando la personalidad del genio con unos términos que anticipan el romanticismo. Habla de un bárbaro, un salvaje, un artista

⁷⁵ FOSTER, Hal: Óp. Cit. p. 60.

⁷⁶ BRETON, André: Óp. Cit. p. 33.

⁷⁷ ROSENKRANZ, Karl: Óp. Cit. p. 245.

arrebatado por la emoción y que puede transmitir la pasión a través del arte. Un artista excéntrico, melancólico, oscuro, bohemio, aludiendo de igual modo a la depravación del mismo. En definitiva, un artista que es infeliz pues el mundo que le rodea no entiende al genio⁷⁸.

Por su parte, lo híbrido tendrá significantes diferentes para cada artista. Encontramos que unos “señalan una redefinición de lo humano en términos de la sexualidad y el inconsciente. Para otros [...] promueven una redefinición de lo humano, en términos de lo sórdido y lo heterogéneo”⁷⁹. De este modo, veremos más adelante diversas obras en las que este factor aparecerá de forma frecuente, pero cuyo trasfondo variará en cada caso.

Igualmente, es interesante la reflexión al respecto que se plantea en *Belleza compulsiva*, donde se pone en paralelo los nuevos significados que abarcará lo híbrido en el siglo XX, con la mecanización que se da en la Europa de este tiempo, de forma que se asimilarán conceptos como el inconsciente o el acto sexual con acciones mecánicas.

Por otro lado, la postura subversiva será esencial para entender el movimiento. En parte tenía que ver con el fundamento revolucionario de su doctrina que explicamos anteriormente, aunque el movimiento no participará de “la revolución por la revolución”, al igual que se opuso rotundamente a la concepción del arte por el arte⁸⁰.

Aunque esta subversión y afán por acabar con los parámetros sociales del momento parecía solo aplicarse a los hombres, pues la mujer era apreciada en el manifiesto por su “arrebatadora belleza”, mientras que los hombres eran definidos como “señores de las mujeres y el amor”⁸¹. Es el hombre quien lidera ese afán revolucionario, la mujer, por su parte, será un individuo pasivo. Es interesante la reflexión que hace Estrella de Diego en cuanto a esto:

“En la práctica, el surrealismo bretoniano terminaba por ser un sistema cerrado, lleno de restricciones para las mujeres próximas al grupo. La aprobación –más que recuperación– de lo femenino acababa por manifestarse como lo que era en realidad: la construcción desde el

⁷⁸ DIDEROT, Denis: *El sobrino de Rameau*. Madrid, 2008. p. 10.

⁷⁹ FOSTER, Hal: Óp. Cit. p. 228.

⁸⁰ CABALLERO, Juncal: *LA MUJER EN EL IMAGINARIO SURREAL. Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castelló, 2002. p. 33.

⁸¹ *Ibidem*. p. 34.

deseo y el miedo masculinos –Mujer-Niña, Mujer-Esfinge, Mujer-Maniquí, Mujer-Naturaleza, Mujer-Histórica-. En pocas palabras: la invención de lo femenino como fantasía, otra vez.”⁸²

Ello tiene mucho que ver con la importancia que tendrá la mujer como objeto de deseo y miedo a la vez. Su imagen, será atribuida de notables connotaciones sexuales, “el cuerpo femenino adquiere un gran protagonismo en detrimento de la mente y la racionalidad, propias del ser humano.”⁸³ A pesar de ello, las mujeres tendrán voz en el surrealismo, aunque no será gracias a ellos como se promulguen las aspiraciones feministas, sino que serán ellas, a través de sus obras, quienes se hagan un hueco y consigan cierto reconocimiento, como fue el caso de la española Maruja Mallo.

Cabe analizar el protagonismo que alcanzó la histeria en este sentido. Según teorías feministas afirman, esta fue utilizada como excusa para la marginación de la mujer en su papel de artista durante el curso de la historia, y el surrealismo no fue diferente en este sentido. La mujer era celebrada como objeto, no como sujeto, y para estos ya no era símbolo de bello, sino de lo enfermizo, de castración y de muerte. Hal Foster hace una apreciación destacable a cerca de ello:

*“Los surrealistas no solamente deseaban esa imagen, esa figura: además, se identificaban con ella. Y no debemos apurarnos, desechando esa identificación como mera apropiación. En un sentido simple querían ser histéricos, pasivos y alternativamente convulsos, disponibles y extáticos.”*⁸⁴

Este aspecto podemos enlazarlo igualmente con lo explicado anteriormente acerca de la imagen atormentada del genio. Nietzsche, de hecho, habla del artista moderno como una persona “ligada al histerismo”⁸⁵, y es así como en realidad se presentan muchos artistas a través de sus obras, en las cuales se hacen patentes ambos conceptos, como es el caso de Egon Schiele.

Dicho de otro modo, ellos querían ser el cuerpo traumático, el objeto de la representación, y en definitiva, los artistas varones del movimiento dieron de la mujer el mismo mensaje e imagen que se había dado hasta entonces.

⁸² VV. AA.: *Amazonas del arte nuevo*. Madrid, 2008. p. 27.

⁸³ CABALLERO, Juncal: Óp. Cit. p. 70.

⁸⁴ FOSTER, Hal: Óp. Cit. p. 106.

⁸⁵ STEINER, Reinhard: *Egon Schiele: 1890-1918: el alma de medianoche del artista*. Köln, 1992. p. 10.

Recibido: 5 de agosto de 2017.

Admitido: 7 de octubre de 2017.

BIBLIOGRAFÍA

ADDISON, J.: *Los placeres de la imaginación*. Madrid, 1991.

ALIAGA, Juan Vicente: *La nueva carne: una estética perversa del cuerpo*. Madrid, 2002.

ARCHER, Eva: *Otto Dix: 1891-1969*. Köln, 1992.

ARENAL GARCÍA, M^a Ángeles: *Magritte, el cazador de similitudes perdidas: ambivalencia de la feminidad como génesis de la dialéctica de la mirada*. Madrid, 2013.

ARNUNCIO PASTOR, Juan Carlos: *La actitud surrealista en la arquitectura: entre lo grotesco y lo metafísico*. Valladolid, 1985.

BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, 1990.

BARASCH, Frances K.: *The grotesque: a study in meanings*. The Hague, 1971.

BATAILLE, Georges: *Historia del ojo*. Barcelona, 2010.

BATAILLE, Georges: *Historia del Erotismo*. Madrid, 2015.

BAYER, Raymond: *Historia de la Estética*. México, 2002.

BECERRA, Eduardo; *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid, 2013.

BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Barcelona, 2010.

BOZAL, Valeriano: *El factor grotesco: [exposición] del 22 de octubre de 2012 al 10 de febrero de 2013*. Málaga, 2012.

BRETON, ANDRÉ: *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, 2002.

BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Valencia, 1985.

CABALLERO, Juncal: *LA MUJER EN EL IMAGINARIO SURREAL. Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castelló, 2002.

CASTAÑO, Antonia: *La subversión de las imágenes: surrealismo, fotografía, cine*. Madrid, 2010.

CHASTEL, André: *El grotesco: [ensayo sobre el "ornamento sin nombre"]*. Madrid, 2000.

CONNELLY, Frances S.: *Modern art and the grotesque*. Cambridge, 2003.

CONNELLY, Frances S.: *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego*. Madrid, 2015.

CREGO, Charo: *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, 2007.

DIDEROT, Denis: *El sobrino de Rameau*. Madrid, 2008.

DI GIACOMO, Giuseppe: *Al margen de los esquemas: estética y artes figurativas desde principios del siglo XX a nuestros días*. Madrid, 2016.

ECO, Umberto: *Historia de la fealdad*. Barcelona, 2015.

FERNÁNDEZ LUCCIONI, Manuel: *Maruja Mallo: artista, cronista, ¿surrealista?*. Madrid, 2012.

FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz: *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*. Valencia, 2004.

FOSTER, Hal: *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, 2008.

FREUD, Sigmund: *Sigmund Freud: das unheimliche*. Buenos Aires, 2011.

GALLEGO, Julián: *Pintura contemporánea*. Navarra, 1971.

RUIZ GISBERT, Rosa: "Maruja Mallo y la Generación del 27". *Revista Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, nº 28. Málaga, 2006.

- HOFFMANN, E. T. A.: *El hombre de arena*. Madrid, 2007.
- HUGO, Víctor: *Cromwell*. Madrid, 1979.
- HUGO, Víctor: *Manifiesto romántico*. Barcelona, 1989.
- HUGO, Víctor: *El hombre que ríe*. Buenos Aires, 2007.
- KAYSER, Wolfgang: *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Madrid, 2010.
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: *Surrealismo*. Köln, 2004.
- KRANZFELDER, Ivo: *George Grosz, 1893-1959*. Köln, 1994.
- KRAUSS, Rosalind E.: *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, 2002.
- KRISTEVA, Julia: *Poderes de la perversión*. Madrid, 1988.
- MALLO, Maruja: *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*. Buenos Aires, 1939.
- NÉRET, Guilles: *Salvador Dalí: 1904-1989*. Köln, 1994.
- PARTSCH, Susanna: *Paul Klee: 1879-1940*. Köln, 1991.
- ROSENKRANZ, Karl: *Estética de lo feo*. Madrid, 1992.
- RUSKIN, John: *Las piedras de Venecia*. Valencia, 2000.
- STEINER, Reinhard: *Egon Schiele: 1890-1918: el alma de medianoche del artista*. Köln, 1992.
- USEDA MIRANDA, Evelyn: *Surrealismo: vasos comunicantes*. México, 2012.
- VITRUVIO, M. L.: *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona, 1997.
- VV. AA.: *Amazonas del arte nuevo*. Madrid, 2008.
- VV. AA.: *Max Ernst: une semaine de Bonté: los collages originales*. Madrid, 2009.
- WOLF, Norbert: *Expresionismo*. Köln, 2004.

Fuentes digitales

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: “Tierra y excrementos”.
<<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tierra-excrementos>> (Consulta:
25/05/2017)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: “Lo Telúrico”.
<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/204_1_lo_telurico_1.pdf> (Consulta: 25/05/2017)