



Max Ernst. *Collage de Une semaine de bonté*. 1934. Collage



# Lo grotesco en el surrealismo II

## Análisis Práctico

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.

## 1. ANÁLISIS DE LA CUESTIÓN

A continuación, procederemos al análisis de la obra de artistas vinculados en mayor o menor medida con el movimiento surrealista, atendiendo principalmente a producciones que ensalcen la categoría de lo grotesco por encima de otras, según las características ya explicadas anteriormente.

En primer lugar, atenderemos a la obra del artista Hans Bellmer, centrándonos en el análisis de sus *poupée*.

Es a comienzos de la década de los años veinte del siglo pasado cuando Bellmer conoce a Grosz, quien lo introducirá a trabajar en la editorial *Malik*, desarrollando por primera vez su carrera como ilustrador, y comenzando de este modo su relación con las vanguardias del momento<sup>1</sup>. Desde siempre le había interesado el retrato de niñas, hecho que estuvo presente desde sus primeras obras. De esta época, y de los años posteriores, cuando realizó las obras que nos ocuparán, se tiene constancia de algunos dibujos del artista, todos girando en torno a la figura de las muñecas, lo que demuestra su previo estudio del tema, así como su interés por el mismo. Estas eran de excesiva fantasía, con influencias visibles de artistas como Brueghel o El Bosco.

A partir del 1933, cuando Hitler sube al poder, Bellmer, condicionado por sus ideales político, decidió no llevar a cabo ningún trabajo productivo como respuesta al nuevo gobierno, ya que no quería realizar ningún oficio utilitario que contribuyese al desarrollo de la Alemania del momento. Es por ello que ahora inicia su labor como constructor de las “niñas artificiales”<sup>2</sup>.

Él cuenta cómo hubo dos elementos importantes que le empujaron a comenzar este nuevo oficio, en primer lugar, una caja de juguetes de cuando él era niño que su madre le envió. Por otro lado, comenta el impacto que tuvo en él las obras de E. T. A. Hoffmann, y en concreto *El hombre de arena*, cuya ópera vio. Esta obra hay que entenderla dentro del contexto de la sociedad del momento, en la que el autómatas, más que ser el representante del progreso y de la industria, comienza a cobrar un sentido más cercano a lo demoníaco y a lo perverso, y más aún si era encarnado por la figura de una mujer.

De esta manera, comienza a construir una muñeca articulada de madera en 1933 por los motivos ya mencionados, la que sería su primera *poupée* (fig. 1), que daría a conocer mediante fotografías.

La primera *poupée*, la construyó con ayuda de su hermano Fritz, y llegaría a medir 1,4 m de alto. Consistía en un armazón de madera al que añadió una cabeza, un brazo, dos piernas, una mano, y dos pies, todo ello relleno de arpillería pegada con cola y envuelto en papel maché<sup>3</sup>. Los materiales de los que se sirvió para su construcción, hacían que su movimiento fuese rígido y limitado, lo que no le convencería del todo, llevándole a construir la que sería su segunda muñeca.



Fig. 1 Hans Bellmer. *Poupée* (1933)

1 CREGO, Charo: *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, 2007. p. 83

2 *Ibidem*. p. 85

3 *Ibidem*. p. 87



Fig. 2 Hans Bellmer. Poupée (1935)

Fue en 1935 cuando se pone manos a la obra en la que sería su obra más famosa. Para la segunda *poupée* (fig. 2), se decidió por utilizar algún tipo de articulación que la dotara de un movimiento más amplio, para lo que usó cardán. Esta bola le permitía colocar a la muñeca en cualquier posición, de las más cotidianas, a las más raras:

“Sea extensible, encogible, a la epidermis y a las articulaciones preservadas de los inconvenientes naturales del montaje de efectos retardados o del desmontaje, estaremos definitivamente informados de la anatomía del deseo, mejor de lo que lo estaríamos a través de la práctica del amor.”<sup>4</sup>

Para él, esta característica era esencial, imprescindible para alcanzar sus pretensiones sexuales y su objeto de deseo.

Realizó múltiples fotografías del proceso de construcción de esta, tomando constancia de todas sus piezas y partes, material que publicaría más tarde en un álbum de fotografía llamado *Die Puppe*. Charo Crego comenta en torno a esta obra:

“La primera había sido una nueva Olimpia, una muñeca niña sin vida, mientras que la segunda había cobrado vida.”<sup>5</sup>

Su comentario pone en evidencia las aspiraciones de Bellmer, quien deseaba una muñeca transferible a una niña, que en verdad estuviese viva. Fue a través de las fotografías que publicó en su álbum, cuando los surrealistas lo conocieron, quienes más tarde se preocuparían en publicar en la revista *Minotaure*.

Atendiendo al análisis de su obra, encontramos distintas opiniones. En *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX* se plantea que estas muñecas no son fruto de aspiraciones metafísicas, como sí vemos en los maniqués de De Chirico, sino que más bien representan a “una figura acechada por una turbia y perturbadora sexualidad de la que estaba impregnando todo su ser”<sup>6</sup>.

Así, se pone directamente en relación con esa obsesión tan propia del surrealismo de representar los aspectos más escondidos y recónditos de la psicología y sexualidad humana. Podemos afirmar pues, que las *poupée* eran la encarnación del desarraigo sexual, una construcción despiadada de este ámbito, que cobraría mucha importancia a partir de ahora en el imaginario artístico del siglo XX. Estas muñecas son un impulso irrefrenable, obsesivo, que sin embargo no intenta esconder, como sí hacían otros surrealistas. La muñeca podía moldearse, tener solo piernas, tener más de dos pechos, se renovaba constantemente<sup>7</sup>.

De este modo, el deseo podía expandirse, metamorfosearse. Lo desagradable y la inquietud surge cuando se coloca la muñeca, un ser que parece ser inverosímil, en lugares cotidianos, en la cocina, en una escalera, como expresa Freud en *Lo siniestro*. Esto se da cuando aquello normal, cotidiano, se vuelve en contra de la persona y es aquí radica la verdadera provocación de la muñeca.

Lo realmente grotesco, esa “belleza compulsiva”, se acentúa aún más al observar que los complementos que

4 BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Barcelona, 2010. p. 38

5 CREGO, Charo: Óp. Cit. p. 90

6 *Ibidem*. p. 91

7 *Ídem*.

lleva, los calcetines y los zapatos, son de una niña, de ahí el tabú, una obsesión que persiguió al autor, y que lo llevaría a utilizar su arte como antídoto.

En la obra del Hans Bellmer *Anatomía de la imagen*, parece hacer referencia directa a esta segunda muñeca:

“El hombre prendado de una mujer y de sí mismo sólo pierde demasiado tarde la esperanza de pulir el ciego espejo de plomo que la mujer representa, para exaltarse en él, para verla excitante. Para proporcionarle a ella una lengua, dos manos, cuatro pechos, mil dedos, es preciso evidentemente que semejante multiplicación haya sido primero vivida en el organismo de quien ve, que pertenezca a su memoria.”<sup>8</sup>

Habla de esa relación del artista con su obra del mismo modo en el que Pigmalión talló a Galatea. En definitiva, para Bellmer la muñeca es su obsesión, objeto en el que plasmar su deseo, añadiéndole tantas partes como cree conveniente, para así hallar su complacencia en esta.

Siguiendo con el análisis de obras, pasaremos, a continuación, con esa dimensión sexual castradora tan propia del surrealismo, a través del análisis de la obra de Giacometti y su obra *Mujer degollada* de 1932 (fig. 3).



Fig. 3 Giacometti. *Mujer degollada* (1932)

Giacometti ya residía en 1922 en la ciudad de París, pero fue más concretamente en 1930 cuando empieza a acercarse al grupo surrealista, principalmente a Breton y Dalí. En aquel momento sus obras tenían cierto aire onírico, lleno de deseos y sentimientos reprimidos.<sup>9</sup>

Mientras que en obras como *Hombre y mujer* la relación entre ambos sexos es evocada a través de formas asociadas con al acercamiento sexual entre ambos, para Freud “el motor inconsciente del comportamiento humano”<sup>10</sup>, en *Mujer degollada*, la interacción entre ambos se desarrolla por medio de la violencia. Krauss la describe como:

8 BELLMER, Hans: *Óp. Cit.* p. 26

9 KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: *Óp. Cit.* p. 56

10 Ídem.



“Una obra emplazada con silueta de cuadrado en el suelo, en la cual la forma humana era evocada desde una serie de fragmentos de un caparazón desordenados a la manera de viejos trapos con los que el espectador podría tropezar.”<sup>11</sup>

En primer lugar, destaca que la obra se inserte dentro del espacio ambiente, a diferencia de otras, en las que, a través de diversos elementos, les confiere una dimensión diferente. La obra evoca la forma de una figura humana por medio de volúmenes, los cuales algunos son identificables, como las costillas, las piernas o sus pechos, que cuelgan desde arriba. Por otro lado, establece correlaciones con un insecto de gran tamaño:

“Los brazos y las piernas, desproporcionadamente largos y delgados, recuerdan a una araña; las enormes vértebras evocan el caparazón de un escarabajo y tanto el cuello, largo y acanalado, como la cabeza, que es pequeña, podrían ser de un gusano.”<sup>12</sup>

De algún modo, también podría verse como la representación de una mantis religiosa, tan importante dentro del imaginario surrealista, la cual mata al macho y se alimenta de él tras el apareamiento, por lo que representa una confluencia de significados, al identificarse a la mujer degollada, víctima del hombre, como la agresora, en el caso del insecto.

Igualmente, si analizamos esta obra no de forma individual, sino como parte de toda su producción, hay que destacar la relación que el artista plantea entre sexo y sacrificio. En esta obra en concreto, la muerte se presenta como un “acto simbólico de venganza sádica”, que se materializan en el cuerpo femenino, sobre el que siente un fuerte desprecio, es el “desprecio hacia sí mismo de un sujeto al que es posible castrar, con un resentimiento violento hacia el otro femenino, que, lejos de ser pasible de castración, resulta imposible castrar”.<sup>13</sup> Ello tiene también que ver con el miedo a la pérdida de la figura materna, expresándolo a través de sus objetos desagradables.

Dejando atrás a las producciones vinculadas a la figura femenina, como objeto de representación principal del movimiento, pasaremos a analizar, a continuación, el *Juego de desayuno de piel* de Oppenheim (fig. 4).



Fig. 4 Oppenheim. Juego de desayuno de piel (1936)

11 KRAUSS, Rosalind E.: *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, 2002. p. 128

12 KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: *Óp. Cit.* p. 56

13 FOSTER, Hal: *Óp. Cit.* p. 168

Meret Oppenheim llega a París en 1932. Es a través de artistas como el ya mencionado Giacometti, como entraría en contacto con el grupo de Breton. Estas relaciones y su vinculación al surrealismo serían claras hasta 1935, cuando se desvinculará de este.

La obra en cuestión fue expuesta en la *Exposición surrealista de objetos* de 1936 junto a otras obras<sup>14</sup>. El nombre fue puesto por Breton, y pretendía hacer una versión o parodia del *Desayuno sobre la hierba* de Manet.

La buena respuesta por parte de los integrantes del grupo puede atribuirse a que la obra materializa sus aspiraciones teóricas. En *Crise de l'objet*, Bretón plasma en su ensayo “el subversivo cambio de funcionalidad de los objetos de uso y su transformación en enigmas”<sup>15</sup>.

Lo que admira de esta obra es cómo se ha logrado causar tal impacto en el espectador a través de proporcionar a un objeto cotidiano, como un juego de té, un uso diferente, o anulando cualquier función a la que se le asociaba desde un principio, de modo que ese “efecto absurdo”<sup>16</sup> era su característica principal.

Ya nombré anteriormente la importancia que jugaron los cafés como lugares habituales de reunión para los artistas del grupo, de hecho, Oppenheim, atribuye la idea para la composición de esta a un encuentro que tuvo en uno con Picasso.

Mayor repercusión obtuvo si cabe en la exposición *Arte fantástico, Dadá, Surrealismo* que organizó en los años 1936 y 1937 el Museum of Modern Art de Nueva York. Alfred H. Barr, el primer director que tuvo el museo, comentó al respecto:

“Pocas obras de arte han estimulado tanto en los últimos años la fantasía del pueblo como el objeto surrealista de Meret Oppenheim, la taza envuelta en pie, el platillo y la cuchara. [...] La taza envuelta en piel hace real de una manera



Fig. 5 René Magritte. El placer (1927)

14 KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: Óp. Cit. p. 80

15 Ídem.

16 Ídem.

*concreta la inverosimilitud más extravagante. La tensión y excitación que produjo este objeto en decenas de miles de norteamericanos se tradujeron en ataque de rabia, carcajadas, hastío y éxtasis.”*<sup>17</sup>

Esta obra refleja el carácter transitorio y de transformación de lo grotesco, a medio camino entre un juego de té, y un animal, eludiendo diferencias entre ambos, lo que haría referencia al “spielraum” que F. S. Connelly describía.

Nos acercaremos a continuación a uno de los grandes representantes del movimiento surrealista, René Magritte, a través del análisis de su obra *El placer* (*Le plaisir*) de 1927 (fig. 5).

René Magritte nace en Bélgica en 1898. Su educación fue propia de la sociedad burguesa del momento y gozó de una formación alta, acorde con su status. Tuvo una juventud tranquila y despreocupada, a excepción de un acontecimiento, el suicidio de su madre en 1912, hecho que le marcaría durante el resto de su vida, y también de su obra.

En 1916 ingresa en la Academia de Bellas Artes de Bruselas, y un año después, en 1917, realizaría sus primeras obras.

Normalmente se ha vinculado al pintor con el movimiento que nos ocupa, aunque su posición y participación en este fue no tan comprometida o directa como sí lo fue el caso de los autores ya tratados, sino que adoptó una postura más parcial.

La obra en cuestión, muestra a una muchacha, y a sus espaldas, unos pájaros posados sobre las ramas de un árbol. Lo inquietante de esta imagen reside en la contradicción entre la apariencia inocente de la joven, y el acto de devorar un pájaro, mientras unas gotas de sangre la salpican. En palabras de F. S. Connelly:

*“Sin avisar, nos hiere la mirada con ese acto extraño y sangriento, que ocupa literalmente el centro del cuadro. La colisión entre la inocencia mojigata de clase media de la joven y el acto cruel e impulsivo de comerse el corazón de un pájaro, que derrama la oscura sangre roja por el cuello de encaje, plantea respuestas poderosamente contradictorias.”*<sup>18</sup>

La contradicción también se hace patente si planteamos que es un pájaro lo que la muchacha devora, símbolo de libertad, algo doméstico y cotidiano, y que de forma inesperada se torna en un símbolo de muerte.

Lo grotesco quizás radica, en este caso, en la contraposición entre lo que debiera ser la muchacha, una joven inocente, sin maldad alguna, y lo que sin embargo es. Igualmente, el título hace patente el interés por parte del artista en levantar revuelo y escándalo en torno a la obra, así como un deseo de burlarse del disfrute estético que el espectador pretende encontrar de alguna manera en una obra, mientras que lo representado estaría en las antípodas.

Por otro lado, no sería correcto describir la faceta que lo grotesco encarna en este caso como subversivo, sino que más bien es la transgresión de límites, el quebramiento de fronteras entre lo correcto y lo que no lo es.

*“La idea de lo misterioso, de lo indecible, de lo innombrable” se presenta como una constante en la obra de Magritte, así como la inseguridad ante lo oculto y lo siniestro, que en su producción suele aparecer en forma de atmósferas cargadas de gran tensión, donde el factor sorpresa es crucial, como una pesadilla de la que deseamos huir. “La fractura*

---

17 Ídem.

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



del sistema, la fina grieta aparecida en lo normal y habitual, provoca la reflexión prevista por el pintor.”<sup>19</sup>

El mismo año llevó a cabo otra obra, *El cielo asesino* (*Le ciel meurtrier*) (fig. 6). Parece mostrarnos la viñeta consecutiva a la primera obra. En este caso, no existe un elemento que se contraponga a la muerte, como era la joven, aunque sí volvemos a ver ese afán de libertad frustrado a través de la imagen de los pájaros mutilados.



Fig. 6 René Magritte. *El cielo asesino* (1927)

Lo cierto es que el pintor siempre se vio atraído por la muerte, en lo que tuvo mucho que ver el suicidio de su madre, a lo que se le une “la morbosa y perversa fascinación que siente por los cementerios, en especial el de Soignes, donde solía jugar de niño.”<sup>20</sup>

De este modo, podemos ver que los orígenes de esa fascinación por todo lo referente a la mortalidad del humano, proviene de su juventud. Es destacable de igual manera que la muerte para él siempre estuvo asociada a la figura femenina, no solo por su madre, sino por los abortos que sufrió su esposa. Así, podemos afirmar que los hechos que acontecieron en su vida, también marcaron de algún modo su obra.

A continuación pasaremos a hablar de otro artista inserto en el movimiento surrealista, Max Ernst, haciendo especial énfasis en algunos de los *collages* de *Une semaine de bonté* publicados en 1934.

Ernst participó en la primera etapa del surrealismo debido a su estrecha relación con algunos integrantes del grupo como André Breton.

19 KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin: óp. Cit. p. 62

20 ARENAL GARCÍA, M<sup>a</sup> Ángeles: *Magritte, el cazador de similitudes perdidas: ambivalencia de la feminidad como génesis de la dialéctica de la mirada*. Madrid, 2013. p. 35

El nombre de la obra hace referencia el relato bíblico por el cual dios creó el mundo en una semana. El plan era publicarlos en siete fascículos, lo que finalmente no fue posible, por lo que recurrió diversos métodos para que fuese visiblemente fácil de identificar donde empezaba y acababa cada día de la semana, puesto que en total los *collages* eran 182. De esta manera, repitió distintos atributos en aquellos *collages* que pertenecían al mismo día de la semana para que fueran identificables, estos eran, de domingo a sábado; el barro, el agua, el fuego, la sangre, el negro, la vista y lo desconocido.<sup>21</sup>

Todos los recortes de los que se valió los tomó de periódicos, revistas y novelas. En estos *collages* se producía una contradicción entre el mensaje de la fuente originaria y el resultado final, poniendo en duda todos los comportamientos e ideales que se promovían en el momento. Este tenía que ver con el mensaje que ya habían propuesto los dadaístas: la sociedad de entonces había reprimido todos los sentimientos que les provocaba recordar los acontecimientos bélicos de la Primera Guerra Mundial, que había llevado a una vuelta a la normalidad bastante forzada que intentaba borrar cualquier recuerdo traumático, y Ernst en *Une semaine de bonté* quiso hacer una profunda crítica a esta actitud.

Este tipo de técnica, como es el *collage*, es propicia a estos resultados: de realidades no existentes que no llegamos a identificar por comparación a lo que conocemos como cotidiano. Esta técnica la utilizaría tras la vuelta de su exilio de la Primera Guerra Mundial, además de otras como el *frottage*. Este uso de distintas técnicas fue lo que le hizo diferenciarse de otros tantos autores del momento, algo que fue reconocido por algunos como Aragon.<sup>22</sup>

La unión de elementos dispares en la obra no resulta del todo forzada, pero se intuye que no forman parte de la imagen inicial, dando como resultado un sinfín de personajes de apariencia antinatural y artificiosa, alejados de toda realidad conocida.

En cualquier caso, la unidad que presentan los *collages* viene dada en gran medida por la utilización, por parte del autor, de materiales similares tanto en las imágenes originales, como en las añadidas. Lo cierto es que él nunca hizo alguna declaración sobre las fuentes originarias de las que se sirvió para ello, aunque existen algunos estudios que apuntan a la utilización de novelas-folletín del siglo XIX<sup>23</sup> como principal fuente de la que se valdría. En cualquier caso, lo cierto es que en su obra la técnica del *collage* es a veces solo perceptible si observamos las diferencias de colores que presentan los fragmentos respecto al fondo, lo que el artista consiguió disimular en gran medida con la utilización del aguafuerte, y en otras, solo si pasamos los dedos a través de la superficie de las láminas, algo a lo que el propio artista solía animar.

Esta, es sin lugar a dudas, una muestra del carácter híbrido de lo grotesco, que en algunos casos no se manifiesta en forma de monstruos, pero sí representan un ejemplo notable de combinación libre de elementos alejados de toda lógica, lo que fue el objetivo principal de Ernst, crear imágenes inteligibles. En el catálogo de la exposición *El factor grotesco*, se comenta:

*“Las pinturas de figuras entre naturales y esculpidas realizadas por Max Ernst impiden la libertad de la naturaleza. Lo grotesco se advierte donde no queda naturaleza sin la presencia del hombre y sus signos, sus técnicas y sus normas. O donde la naturaleza acaba por ser el espejo de lo humano.”*<sup>24</sup>

21 VV. AA.: *Max Ernst: une semaine de Bonté: los collages originales*. Madrid, 2009. p. 20

22 *Ibidem*. p. 27

23 *Ibidem*. p. 38

24 BOZAL, Valeriano: *Óp. Cit.* p. 36



De este modo, la utilización de elementos zoológicos contribuye especialmente a esa construcción de lo híbrido, donde se repite en numerosas ocasiones los mismo motivos, como las cabezas de pájaro y de león, o las serpientes, que a la vez intentan dar una unidad, aunque inteligible, al conjunto de láminas (fig. 7 y 8).



Fig. 7 Max Ernst. Collage de Une semaine de bon-té (1934)

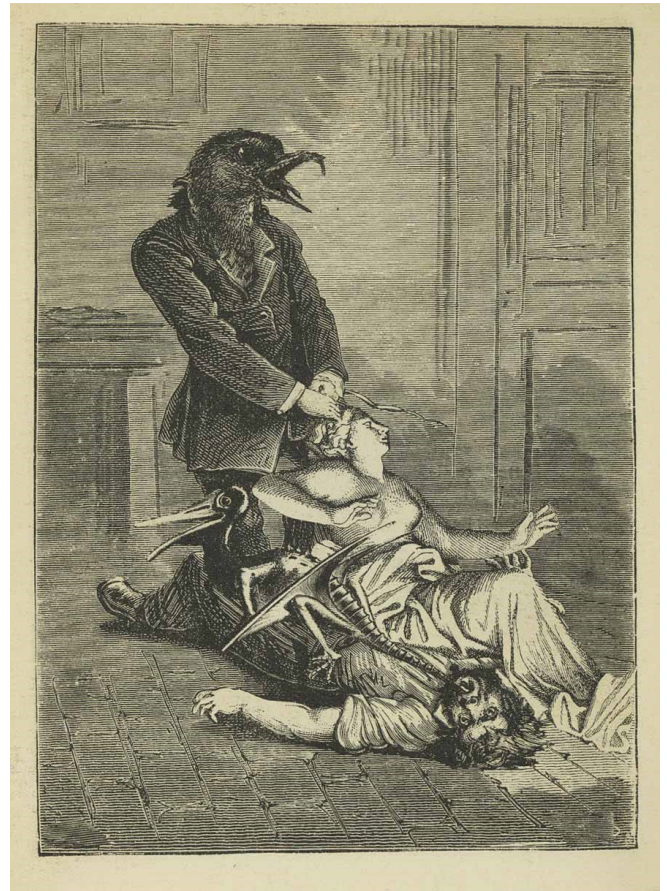


Fig. 8 Max Ernst. Collage de Une semaine de bon-té (1934)

Las escenas muestran torturas, duelos, maltratos, dramas, etc, que conforman un imaginario del horror que intenta condenar los crímenes mostrados. Igualmente, vemos una confrontación de elementos, como cuerpos mutilados, verdaderamente desagradables, junto a otros como vestidos delicados y decorados, lo que aumenta aún más la tensión de la escena.

Por otro lado, las imágenes apenas van acompañadas de algunas indicaciones como único texto, en parte porque el artista quería acabar con la idea de que el surrealismo no iba más allá de lo literario.

En cualquier caso, la interpretación que pueda hacerse de esta extensa obra no termina de ser determinante y completa, aunque sus escenas de carácter perverso nos muestran el imaginario de un artista que desea celebrar lo erótico, lo grotesco, lo ateo, lo violento, como respuesta a la sociedad burguesa del momento, anclada en su idea de moralidad como escudo ante la cruel realidad y el panorama de miseria que había dejado la guerra a su paso.

Dentro del campo de la Historia del Arte, la mujer supone una de las más afectadas según los dos ejes de estudios más estandarizados dentro de esta disciplina: por un lado, el estudio que opta por el análisis monográfico, excluyendo aquellos artistas “menos importantes”, y por otro, el análisis estilístico, que por su parte margina a aquellos que se salen de la línea de un estilo o movimiento concreto. De este modo, la mujer, por las dificultades que ha tenido que sortear para desarrollar su carrera dentro del ámbito

artístico, queda prácticamente fuera de ambos métodos. En este sentido, Estrella de Diego afirma:

*“Ninguna de ellas puede ser “canónica” debido a todos los obstáculos en su carrera [...] entre otros la dificultad de formación, primero en talleres y luego en las academias.”*<sup>25</sup>

La obra de Maruja Mallo, olvidada por la historiografía actual en comparación con otros artistas de las vanguardias, resulta imprescindible de analizar, no solo dentro la producción surrealista, aunque su pertenencia al movimiento ha sido cuestionada en múltiples ocasiones, sino también en relación con la categoría que nos ocupa.

Mallo se vio inmersa en los problemas que su trayectoria como artista y mujer tuvo. Un ejemplo claro es el hecho que se la suela excluir del grupo que conformaban Dalí, Buñuel y Lorca, del que también participaría la artista activamente, no solo dejándose influenciar por ellos, sino también marcando la obra de estos.

La artista es ejemplo de superación y lucha, siendo capaz de abrirse paso dentro del mundo de las vanguardias de principios del siglo pasado, estudiando en la propia Academia de San Fernando, sorteando las barreras de exclusión que la sociedad patriarcal del momento establecía.

Es su ciclo *Cloacas y campanarios* el que nos interesa. Este fue expuesto en la *Galerie Pierre Loeb* en 1932, donde se dio a conocer a los surrealistas.<sup>26</sup>

Esta obra está notablemente marcada por el periodo de entreguerras que se vivía en la Europa del momento, así como por sus idas y venidas en el terreno amoroso. Dos etapas se diferencian de este periodo, el primero, donde reinan los colores vivos y una sensación de alegría y positividad, y una segunda etapa que se da ya en la década de los años treinta, en el que se insertaría este ciclo de obras, en las que, a diferencia de las otras, su paleta se oscureció, y los personajes pintorescos dieron paso a los esqueletos y paisajes desolados.

La propia artista comenta en torno a la producción de esta época:

*“En estos momentos me impresionaba la naturaleza eliminando las basuras. La tierra incendiada y encharcada. Las cloacas empujadas por los vientos. Los campanarios atropellados por los temporales. El mundo de las cosas que transitan. Esta visión tangible de las cosas que se transforman, que con frecuencia tropezaba por las estaciones de circunvalación, es la base del contenido de la labor de aquel momento.”*<sup>27</sup>

Encontramos dentro de este ciclo, obras como *Tierra y excremento* (fig. 9), o *Antro de fósiles* (fig. 10), donde el paisaje típico castellano que tanto la marcaría el resto de su producción, cobra en esta ocasión su matiz más desolado, triste e inquietante, donde radicaría lo grotesco. Como comenta Paloma Esteban Leal, “estas características aproximan a su autora al surrealismo telúrico, practicado por los artistas de la Escuela de Vallecas.”<sup>28</sup>

25 VV. AA.: Amazonas... Óp. Cit. p. 18

26 FERNÁNDEZ LUCCIONI, Manuel: *Maruja Mallo: artista, cronista, ¿surrealista?*. Madrid, 2012. p. 49

27 MALLO, Maruja: *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*. Buenos Aires, 1939. p. 23

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



Esta escuela fue creada gracias a las aspiraciones de Alberto Sánchez y Benjamín Palencia de alcanzar un “arte puro”<sup>29</sup>, para lo que pusieron la mira en sus propias raíces; el campo castellano y su aridez. Estos ofrecían un sinfín de nuevas posibilidades válidas para la renovación del arte de los años treinta, ya que sus características aportaban una estética donde lo siniestro cobraba gran protagonismo y la naturaleza manifestaba los rasgos culturales de la España de antes de la guerra, fuente de la que el surrealismo se valdría para volver a esa concepción romántica de la naturaleza, de lo que también se beneficiaría Mallo.



Fig. 10 Maruja Mallo. Antro de fósiles (1932)

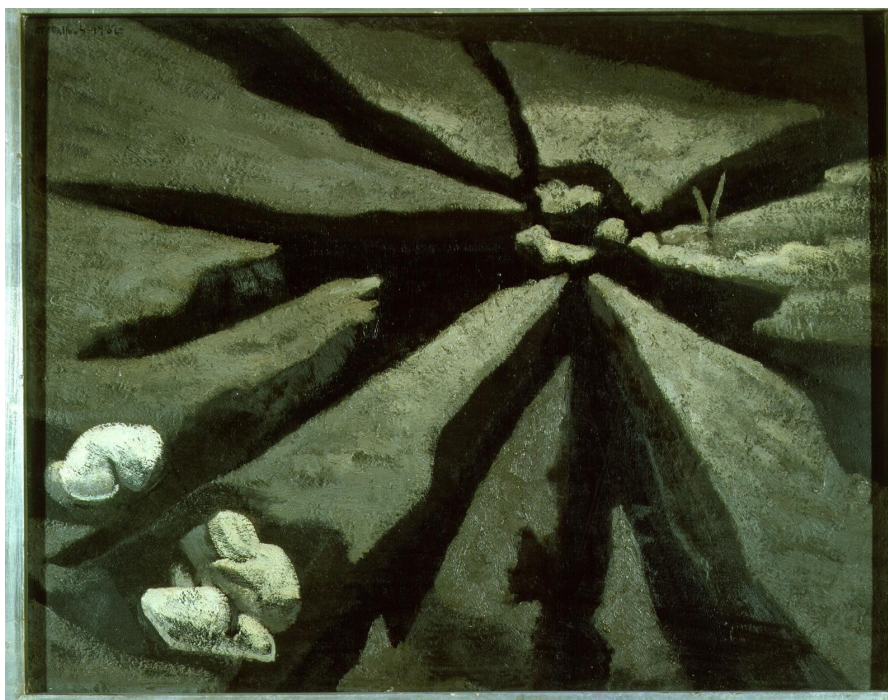


Fig. 9 Maruja Mallo. Tierra y excremento (1932)

La siguiente obra de la que nos ocuparemos será *Juego lúgubre* (1929) (fig. 11), del pintor surrealista por excelencia, Salvador Dalí.

Dalí nace en 1904 en Figueras (España) donde su padre trabajaba como notario. Allí asistió al Instituto del pueblo, donde nunca obtuvo notas destacables, aunque sí mostró aptitudes para la pintura desde muy temprana edad. Ya en su juventud se interesó por la filosofía, siendo Nietzsche o Kant algunos de sus predilectos. De la

29 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: “Lo Telúrico”. [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/204\\_1\\_lo\\_telurico\\_1.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/204_1_lo_telurico_1.pdf) (Consulta: 25/05/2017)



*Crítica de la razón pura* de este último, comentó una vez que le parecía “un libro tan importante como inútil”<sup>30</sup>, aunque sería Freud quien más tarde lo influenciaría y marcaría de forma más transcendental en su obra, sobre todo su libro *La interpretación de los sueños*.

Estudió en la Academia de Bellas Artes de Madrid con diecisiete años, pero tiempo después se vio frustrado, pues, para él, los profesores no tenían nada que ofrecerle. Poco a poco se fue haciendo a la vida en la capital, empezando a asistir a los cafés, los cuales le ofrecía interesantes debates y discusiones sobre el panorama artístico que se daba en aquel momento.

Tiempo después, fue expulsado de la academia temporalmente por su comportamiento irreverente, lo que no tendría ninguna influencia positiva en él, pues, a su vuelta, siguió mostrando una actitud rebelde hacia a lo que se le imponía allí.

En sus primeras producciones encontramos claras influencias del malagueño Picasso. Sería más tarde, cuando decide abandonar el cubismo, cuando realizaría *El juego lúgubre*.

La obra en cuestión fue su primera pintura considerada realmente surrealista. Lo cierto es que fueron los detalles escatológicos los que más captaron la atención de los integrantes del grupo. Esta fue expuesta junto a otra de sus obras cumbres, *El gran masturbador*, en la Galería Goemans.

*El juego lúgubre* resulta una obra de gran complejidad. Por un lado, al lado izquierdo, encontramos una estaua sobre un pedestal que se tapa el rostro en señal de pudor, y bajo esta, dos leones. En el centro, una gran masa compuesta por numerosos elementos, los cuales en su mayoría son recurrentes en la obra de Dalí, como la langosta o la cabeza. A la derecha encontramos la figura más controvertida del lienzo, una persona llena de excrementos, la cual está abrazada por otra figura.

Las referencias al mundo metafísico son muy claras en este caso si atendemos a las estatuas que se alzan sobre el pedestal, además de ese fondo desolado y frío y las sombras, que añaden más tensión y misterio a la obra. Igualmente encontramos otros elementos típicos del surrealismo como son las distorsiones exageradas, como esa colosal mano de la estaua.

En esta obra lo grotesco cobra la dimensión de lo abyecto, debido a sus referencias directas hacia lo

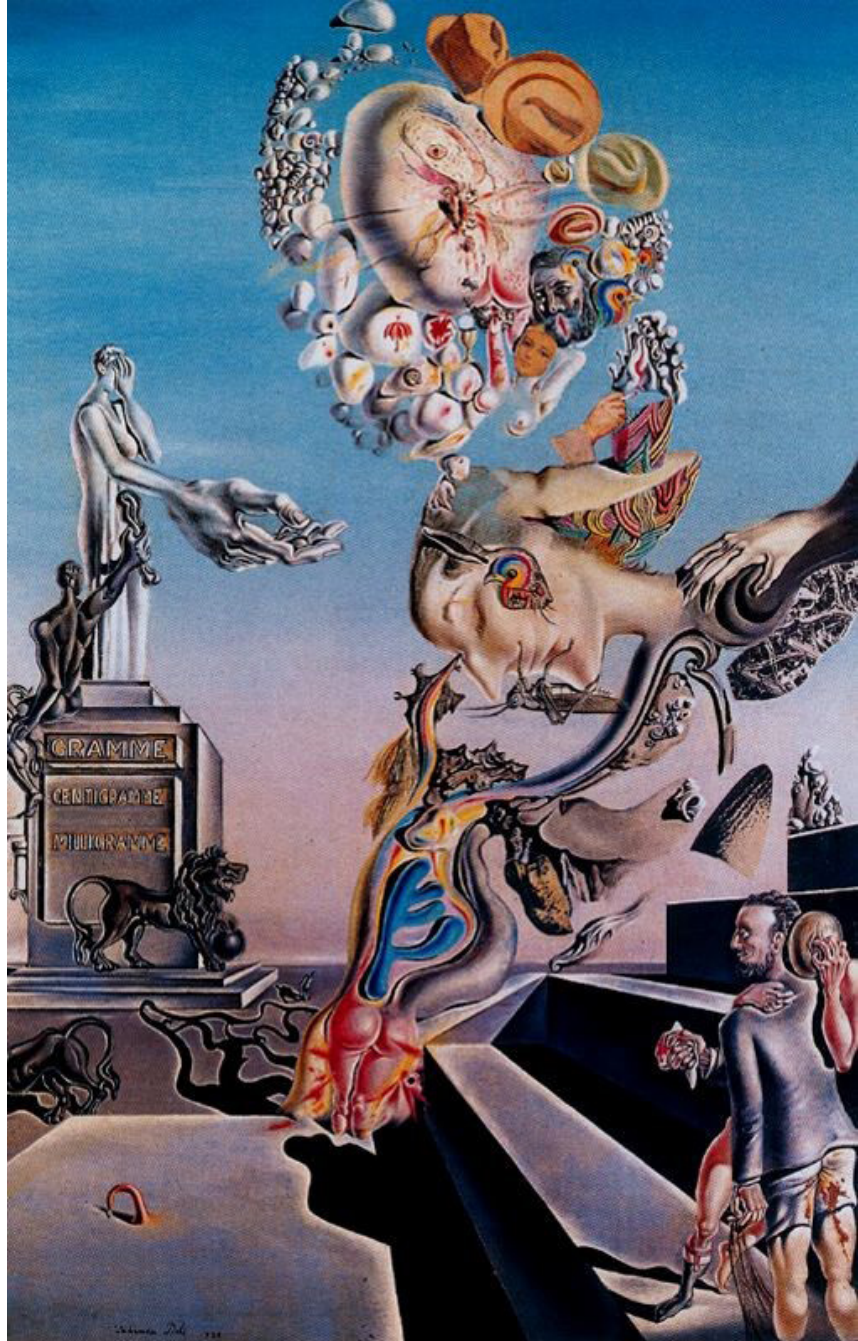


Fig. 11 Salvador Dalí. *El juego lúgubre* (1929)

30 NÉRET, Guilles: *Salvador Dalí: 1904-1989*. Köln, 1994. p. 16



escatológico. Se hace necesario para ello hacer referencia a las perturbaciones que atormentaba el mundo emocional y psíquico de Dalí. En él nos encontramos una constante obsesión hacia la masturbación, acompañada del miedo al acto sexual, que para él era algo violento, animal, con “consecuencias casi mortales”.<sup>31</sup>

Ello iba acompañado de una sexualidad poco definida, donde el fetichismo jugaba un papel importante, materializándose en varios objetos como son las muletas, sobre las cuales mostró gran interés desde su infancia. Además, lo sexual en su obra siempre irá unido a lo escatológico, a lo desagradable, que será comúnmente simbolizado a través de la recurrente aparición de los insectos.

En este sentido, su método paranoico-crítico juega un papel fundamental, ya que es lo que deja representar y plasmar en sus obras todos estos tormentos. En primer lugar, este consiste en crear “un discurso paranoico a partir de un estado mental alucinatorio”<sup>32</sup>, es decir, es aquí donde se revela ese subconsciente, ya que ese estado mental que se consigue va más allá de la realidad convencional. Seguidamente, viene el desciframiento, ser consciente de lo que el subconsciente ha sacado, y ser capaz de interpretarlo y plasmarlo.

Son comunes en sus obra las conglomeraciones de moscas, abejas, hormigas, y en este caso, la langosta, símbolos de la lucha entre lo vivo y lo podrido, que a su vez no es otra cosa que una profunda preocupación por el paso del tiempo. Además, este insecto se repetirá en numerosas de sus obras, como *El gran marturbador*, *Los primeros días de la primavera*, *Retrato de Paul Eluard* o *La profanación de la hostia*. Esta aparece igualmente con frecuencia posada sobre la boca de una cabeza, lo que reitera ese sentido de disgusto y asco, ya que el insecto, símbolo de putrefacción, se posa sobre la boca, por donde tomamos el alimento.

Kayser razona que los insectos en sí representan seres grotescos, repugnantes, ya que recuerda que antiguamente, en Alemania, eran considerados animales impuros, no merecedores de ser ofrendas para dios, por ser considerados impíos, que no pertenecen a la obra del todopoderoso.<sup>33</sup>

Para Kayser, en la obra de Dalí, esta inclusión de elementos desagradables, no son otra cosa sino una forma de violentar a cualquier persona que se acerque a contemplar su obra. En su estudio sobre lo grotesco, comenta en torno a la pintura de Dalí:

*“Los elementos no solo se yuxtaponen, también se interpenetran: de los cuerpos nacen cajas, mientras que lo mecánico se funde con lo orgánico (despedazado). También hay partes que pertenecen a varias cosas a la vez (algo que ya conocíamos a partir de los grotescos cartilagosos del s. XVII), mientras ocasionalmente un objeto posee una doble identidad.”*<sup>34</sup>

Por otro lado, contamos con la opinión de otros teóricos, como es el caso de Georges Bataille. En *Lo feo de la vanguardia*, se refiere a las obras de Dalí como de “una fealdad espantosa.”<sup>35</sup> Para Bataille, la producción de Dalí es simplemente de mal gusto, sin un trasfondo verdaderamente trascendental o profundo que justifique tal fealdad:

*“Si los movimientos violentos consiguen sacar a un individuo del estado de profundo aburrimiento es porque posibilitan el acceso, por no se sabe qué profundo error, a una horrible fealdad que complace.”*<sup>36</sup>

31 FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz: Óp. Cit. p. 178

32 *Ibidem.* p. 201

33 *Ibidem.* p. 166

34 KAYSER, Wolfgang: Óp. Cit. p. 283

35 ECO, Umberto: *Historia de la fealdad*. Barcelona, 2015. p. 384

36 *Ídem.*

Por tanto, para él, el objeto que se consigue de esta fealdad, si verdaderamente consigue provocar alguna conmoción en el espectador, es de forma equívoca.

## 2 EL SURREALISMO COMO VEHÍCULO DE LO GROTESCO

Se hace necesario en esta tercera parte realizar una comparación entre las obras analizadas frente a lo explicado en el estado de la cuestión, de forma que se logren establecer relaciones específicas que justifiquen, en mayor medida, la inclusión de estas obras como representantes de aspectos concretos de lo grotesco entendido como categoría estética, y del mismo modo, generar, cuando sea necesario, reflexiones propias en torno a temas concretos.

Quizás sean las *poupée* de Hans Bellmer los ejemplos más esclarecedores sobre la naturaleza de esta categoría, por los muchos elementos que nos remiten a esta.

Una de sus características más notables posiblemente sea su carácter limítrofe, entre lo real y lo inanimado. Breton se refirió concretamente al maniquí en su *Primer Manifiesto* como ya contamos, haciendo patente su ambivalencia, al situarse entre lo vivo y lo muerto. También se encuentra suspendido entre lo moral y lo inadecuado, por mostrar sin reprimirse la sexualidad perturbadora que caracterizaba al autor. La segunda *poupée* sea quizás más explícita en este sentido, ya que los atributos que la identifican con una niña de edad temprana, hace que la obra se proyecte entre el deseo y el horror, aspectos que colisionaban en el imaginario del artista.

Del mismo modo en el que Pigmalión talló a Galatea a su gusto y medida, Bellmer hizo algo parecido con su muñeca: él podía, y de hecho añadió tantas partes fuesen necesarias para alcanzar su propia satisfacción.

En cualquier caso, podríamos hacer referencia al germen de la relación entre el maniquí o el autómatas con lo perverso, pues como sabemos, *El hombre de arena* fue una de las inspiraciones que motivaron al artista, una historia que marca ese cambio de mentalidad tan pronunciado que se da en el XIX. Es entonces cuando la figura del alegre constructor de muñecos se desvanece para dar paso a esa persona reprimida y perversa, cuyo fin es la invención de monstruosidades, que en parte podrían interpretarse como un espejo en el que se refleja la propia naturaleza humana corrompida. En el caso de la *poupée*, resulta un artificio aterrador en el que proliferan numerosas extremidades, fruto del afán de satisfacción que Bellmer quería lograr.

De igual manera, aquí lo importante es la esencia de la imagen perturbadora que se genera al observar las muñecas. Son formas no cerradas, no conclusas, sensibles a la fragmentación y que favorecen a una libertad de invención abierta a infinidad de posibilidades.

Ello me lleva a enlazarlo con otra característica inherente a la categoría de lo grotesco, y es su materialización en un cuerpo femenino. De nuevo es la mujer la que está al servicio del deseo del hombre, cosificada, un ser seductor que amenaza la estabilidad del hombre, que es preso de sus propias pasiones irrefrenables.

En cualquier caso, tampoco nos extraña la aceptación que tuvo por parte de los surrealistas, no solo por el trasfondo que encierra, sino por la proyección que logró en el movimiento de maniquí, el cual se podía poner en diversas posturas.



Resulta imposible ignorar la exposición de 1938 en la galería de Bellas Artes de París, donde se montó la llamada *Rue surréaliste*, donde los miembros más destacados del movimiento expusieron tomando como elemento base el maniquí. Todos ellos respondían al sexo femenino, y aunque la imagen que generaban no llegaba a ser tan transgresora como los que nos ocupan, no dejan de reiterar la idea de la mujer objetualizada.

Enlazando con este protagonismo al que ostenta la mujer como objeto de representación dentro de las producciones surrealistas, *Mujer degollada* de Giacometti nos muestra una dimensión diferente al respecto.

En un principio, podemos ver las mismas características que en la obra anterior. Por un lado, destaca lo limítrofe que aparece al confrontarse nuevamente sentimientos encontrados, y al situarse, no en el límite de lo permitido, sino sobrepasando esa línea. El mismo título manifiesta la violencia del acto cometido, representando una realidad, por desgracia, aún bastante presente en nuestra sociedad.

Frente a ello, si le damos otro sentido a la obra, asociando la forma en la que esta se dispone con un insecto, y en concreto, con la mantis religiosa, la situación cobra un sentido totalmente opuesto, ya que en esta ocasión es la hembra la que devora al macho, haciendo patente al mismo tiempo el carácter híbrido de la escultura, lo que dificulta la propia interpretación de esta.

En cualquier caso, Giacometti expresa su repulsión y miedo hacia el sexo femenino. Por un lado, materializando su venganza hacia ella y mostrando la relación que a su parecer existe entre el sexo y el sacrificio, que por otro lado proviene de esa idea de la imposibilidad de castración de la mujer, mientras que en el caso del hombre resulta más fácil. Esto se contrapone con la segunda interpretación, donde de igual manera vuelve a manifestarse su miedo hacia el sexo opuesto, todo un encuentro de sentimientos reprimidos.

Ello puede remitirnos a la construcción de la *femme fatale* y la imagen de la mujer como origen de todos los males del hombre, lo que se materializa en una figura femenina informe, identificable únicamente a través del título y por los pechos que parecen colgar desde arriba, una informidad fragmentada donde lo que pudiesen ser los órganos vitales se desparraman por toda la superficie, de modo que podemos percibir lo abyecto como un componente esencial de la obra, no solo por la presencia de un cuerpo expuesto en su interior, sino que también por la del insecto, que como ya sabemos, aparecerá de forma reiterada en la obra de otros artistas.

Comparando la *poupée* con esta *Mujer degollada*, apreciamos como en el imaginario del surrealista la mujer ya no se representa como equivalencia de lo bello, sino que su papel se reducirá a su concepción como lo deseado, y al mismo tiempo, señal de muerte, pero en cualquier caso, volviendo a encarnar el papel de la musa, del objeto a representar, solo que sometida a una nueva reinterpretación y desestabilizando el status quo del que se beneficia el hombre.

Siguiendo con esta línea de obras surrealistas donde la mujer supone el objeto representado, continuaremos con la obra de Magritte.

Resulta interesante contraponer los sucesos que vivió Magritte frente a lo representado en sus obras. Fueron, en este caso, su madre y su mujer las que protagonizaron dos de los eventos más traumáticos para él, la primera a través de su suicidio, y la segunda por sus abortos, sin embargo, él no la representará como víctima de las desgracias, sino como culpable y causante del crimen, como se da en parte en la obra de Giacometti, pero en esta ocasión no se muestran dos posibles interpretaciones, sino que la mujer es la fuente de su dolor,

quien lo atormenta, no una víctima del hombre.

De nuevo aparece la *femme fatale*: ella es el origen de todos los males, la que todo lo corrompe, y acaba con la libertad, simbolizado a través de los pájaros, que son asesinados cruelmente. El título de la propia obra reitera este sentido, ¿es placer lo que ella siente al devorar los pájaros?.

Lo grotesco aquí se presenta como la ruptura de los límites, entre lo que la muchacha debiera ser, y lo que en realidad es. La joven representada, de apariencia afable, seductora, en realidad resulta dañina. Por lo tanto se cruzan límites, entre la norma y lo que lo fractura, entre lo moral y lo amoral. La muchacha se nos presenta como símbolo de exceso, de lo profano, de lo salvaje y de lo monstruoso.

Igualmente, podríamos relacionarlo con la reflexión que comentamos anteriormente de *Ars poética*, donde se relacionaba el ornamento con lo femenino. Podemos deducir que lo decorativo va de la mano de lo atractivo, lo seductor, como normalmente se ha conferido lo femenino, algo útil para el goce visual. Es cuando esta pasa el límite de mero ornamento, de la pasividad, y se vuelve en un ente en acción, activo, cuando pasa a ser peligroso, amenazando precisamente ese status quo.

Por otra parte, lo abyecto marca un punto importante dentro de la obra a través de la imagen de la joven devoran al animal vivo, de la sangre cayendo, de su expresión impasible, así como del mismo paisaje tenebroso y oscuro que enfatiza aún más la tensión.

De la mujer como objeto de representación, pasamos a la mujer como creadora y artista a través de la obra de Maruja Mallo.

En su ciclo de obras, ella apela al paisaje, pero lejos de representarlo como fuente de vida, este se torna un campo donde su único fruto es la realidad de nuestra propia mortalidad. Lo corrupto se expresa por medio de los animales en descomposición, que a su vez, reposan junto a esqueletos humanos, apelando a un mundo aterrador y de sensaciones a través de lo puramente visual.

Lo cierto es que la obra de Mallo llama la atención por lo profético de lo representado puesto que la Guerra Civil era inminente. Frente a otros artistas como Otto Dix, quien muestra el lado más crudo de la guerra a través de las expresiones de terror de los propios implicados, de máscaras de gas y cadáveres en descomposición, los cuerpos de Mallo ya son esqueletos sin un ápice de vida que comparten la aridez del propio paisaje, que es donde radica en realidad lo inquietante de la obra, escupiéndonos a la cara el destino de todo humano.

Pasando a otros temas de representación, resulta interesante detenernos a comentar la dimensión que ocupa lo grotesco en la obra de Oppenheim, *Juego de desayuno de piel*.

Como ya contamos, fue una de las obras que tuvo mejor acogida para los surrealistas. Esta, más que presentarse en un punto limítrofe, sería mejor definirla como en transición, a medio camino, en un estado de cambio donde lo conocido se torna desconocido. Lo cierto es que lo grotesco surge de la conjunción de al menos dos elementos que juegan, dejando en evidencia realidades enfrentadas, pero en este caso, se han fusionado para crear un total absurdo. Lo grotesco en este juego de té se define a través de lo híbrido, enfatizando y exaltando su carácter extravagante.

Por otro lado, podemos tomar esta obra como un claro ejemplo del carácter temporal de la categoría, ya que aunque cuando esta fue mostrada al público ya levantó bastante revuelo, hoy en día, el uso de pieles



animales para la factura de prendas de vestir u objetos de decoración genera mucha controversia. Si a esto le añadimos que en este caso el uso de la piel animal incluso priva al objeto de su objetivo principal, la convierte en un tabú.

De este modo, nos encontramos que mientras que otros tipos de imágenes pierden su valor grotesco, precisamente porque el tiempo ha hecho mella en las connotaciones que inicialmente estas representaban, en el caso de Oppenheim podría interpretarse como una obra la cual el paso de tiempo ha jugado a su favor.

Por el contrario, encontramos producciones artísticas que resultan chocantes, no tanto por el impacto que puedan causar a primera vista, sino quizás por el significado que estas encierran. De ahí que por ejemplo, las imágenes de *Une semaine de bonté*, en las cuales nos centraremos a continuación, no sean las escenas donde aparecen elementos zoomorfos los que minen en mayor medida nuestra moral, sino que tendrán mucha más fuerza aquellas en las que se muestran escenas de violencia por el mensaje que guardan.

Otro ejemplo ya lo vimos en las *poupée* de Bellmer, ya que estas no encierran lo cara más siniestra en su identificación como autómatas, sino en otros elementos a los que nos hemos referido, como sus complementos infantiles o su carácter marcadamente sexual.

Volviendo a *Une semaine de bonté*, de Max Ernst, apreciamos como ya, los propios elementos que el artista usa para la diferenciación entre los distintos días de la semana, apelan a lo siniestro y a lo perverso, como son la sangre, lo desconocido o lo oscuro. Más llama la atención que el propio autor haya querido hacer un paralelismo entre su obra, con la descripción de la biblia en la que se narra la creación de dios en siete días, pero que en su caso, este es un mundo de horror y tinieblas.

Esta contraposición también la encontramos al comparar el mensaje que transmitían las imágenes en un principio, las cuales representaban los ideales burgueses del momento, con el que logra mostrar Ernst, atentando contra la postura un tanto cómoda e indiferente que la sociedad de la época adoptó para contrarrestar el panorama que la guerra había dejado tras de sí. De esta forma, la obra suponía un golpe de realidad y espanto para todo aquel que había hecho todo lo posible por reprimir tales sentimientos. Incluso intenta hacer que las diferencias entre la imagen inicial y los añadidos sean lo menos apreciables, escondiendo la huella de la técnica del *collage*, de la que se había valido, para hacer la obra más verosímil.

De este modo, lo monstruoso sirve como reflejo de la propia naturaleza del hombre, materializándose en temas como el duelo, la tortura, el maltrato o el drama, queriendo manifestar y condenar los crímenes que tuvieron lugar durante la Primera Guerra Mundial.

Para ello, se sirve de personajes híbridos, antinaturales, grotescos, donde lo humano se mezcla con elementos zoomorfos, pero esta vez no llegan a un estado transitorio, como ocurría en la obra de Oppenheim, sino que este elenco de personajes no son ni una cosa ni la otra, con cuerpo humano y cabezas de animales añadidas, como pájaros y leones.

Aquí lo grotesco rompe con dos realidades distintas y crea un espacio intermedio, controvertido, donde sucede que lo grotesco logra su significado. La ausencia de entendimiento o hueco que crea la contemplación de la obra, la cual, el propio autor hizo a propósito, es precisamente donde la persona que aprecia la obra debe actuar y mediante su propia interpretación. Ello hace de la obra uno de los ejemplos más visibles del “spielraum” por medio de las oposiciones que se plantean al intentar comprender la obra.

Por otro lado, es muy esclarecedor que el artista haya querido omitir cualquier texto explicativo, para hacer que dicha interpretación a la que debiera llegar la persona que observa la obra, no tenga ninguna pista o guía, lo que le aporta un carácter más inteligible y siniestro si cabe.

Para la reflexión en torno a lo escatológico y su dimensión dentro del imaginario surrealista, *El juego Lúgubre* de Dalí resulta bastante esclarecedor.

Lo escatológico ocupa un lugar protagonista en la obra del artista, como se puede apreciar en otras de sus producciones como *El gran masturbador*, lo que en parte tuvo mucho que ver su obsesión con la masturbación o el acto sexual, actos que para él tenían consecuencias devastadoras. Igualmente, como ya analizamos anteriormente, para Dalí la mujer es un ser malo por naturaleza, un monstruo, al relacionarlo directamente con ese trauma y sensación de asco que siente al pensar en el acto.

Unido a esto, tiene mucho que ver el pudor que él experimenta ante los procesos del cuerpo, que puede visualizarse en la obra a través de la figura que tapa su rostro en señal de vergüenza, lo que está enfatizado por medio de la distorsión de la mano, de un tamaño gigantesco.

Lo abyecto y lo escatológico, como ya analizamos, se expresa a través de la presencia de insectos. Estos son bichos repugnantes, que tienen que ver con el proceso de degradación de los cuerpos en descomposición. Estos aparecen también en muchas producciones de los surrealistas, siendo quizás el ejemplo más significativo en *Un perro andaluz*, de Buñuel y Dalí. Es interesante apreciar la diferencia entre la presencia de lo putrefacto en la obra del artista que nos ocupa, frente a la representación que hace Mallo en *Cloacas y Campanarios*, donde, aunque sí vemos animales en este estado, su representación no es tan explícita como en la obra de otros pertenecientes al grupo. Igualmente, en Dalí esta degradación del cuerpo tiene que ver con la preocupación del paso del tiempo, no por la guerra o las catástrofes protagonizadas por el hombre, por lo que la obra del artista abarca una dimensión más personal.

Lo informe también tiene cabida en la obra, no solo por las distorsiones captadas, sino por la presencia de esa masa irregular difícilmente identificable.

Por otra parte, es el hombre lleno de excrementos quien capta toda la atención del lienzo. Podemos relacionarlos con esa carga que el humano tiene que llevar a sus espaldas, haciéndonos sentir mal por nuestros propios procesos, a la vez que culpables y humillados. De este modo, aunque apreciar esta situación un tanto ridícula pueda producirnos en un primer momento risa, no podemos dejar de sentirnos identificados con esa figura, por lo que esa risa en realidad alcanza otra dimensión.

Ello podemos relacionarlo con las reflexiones de Baudelaire sobre la risa infernal, aniquiladora, que para él era algo innatamente humano. Por otro lado, también nos lleva a enlazarlo con los grabados de Goya, los cuales estaban llenos de figuras sonrientes, pero estas no causaban empatía, sino gran incomodidad, enfatizando la crueldad de la escena. De esta manera, nos produce risa la desgracia del prójimo siempre que no nos afecte, pero cuando en esa persona vemos reflejada nuestra propia carga, la risa cobra un nuevo sentido.

Esto nos lleva a reflexionar sobre las verdaderas pretensiones del artista. Por un lado, podemos interpretarlo como una postura subversiva frente a lo aceptado, por otro, quizás solo quiera violentar a cualquiera que se acerque a apreciar la obra, y es que aquí lo grotesco no se presta a ser trascendente, sino que se limita a ser una simple exhibición obscena.



Toda esta sucesión de obras nos hace reflexionar sobre la predilección, por parte de los artistas insertos en el movimiento surrealista, por la perversión, adentrándose en el lado más oscuro del humano y en el lado oculto que existe dentro de la normalidad. Igualmente llama la atención que estas no se presentan como ejemplo moralizante, ni con intención de catarsis, sino que nada más alejado de ello, se limitan a mostrar sin tapujos, sin cargos de conciencia, verdades atroces.

Todo lo analizado nos lleva a un desencanto hacia el mundo que nos rodea; Giacometti representando la violencia extrema; Bellmer evidenciando el lado más perverso de la sexualidad; o Mallo presentándonos un paisaje donde la basura y la muerte lo abarcan todo, acabando con toda ilusión y o ápice de esperanza que pudiese quedarnos.

Lo grotesco celebra y se regocija en la aberración de la imagen, frente a tendencias que condenaban esta dimensión, como era la metafísica, la cual daba predilección a la idea. Por su parte, los ejemplos que hemos estudiado, resaltan precisamente lo contrario, es decir, la imagen, lo sensible.

Es la imagen la que nos empuja hacia una realidad de la que no éramos conscientes, o quizás, de la que no queríamos tener constancia de su existencia. Es esta imagen la que encierra todo el significado, que por otra parte, las palabras no hubiesen sido suficientes para expresarlo, y es que, es en la imagen donde reside, en definitiva, la naturaleza de lo grotesco.

*“La imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente, [...] sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea por que implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa..”*<sup>37</sup>

### 3 CONCLUSIONES

La categoría estética de lo grotesco juega un papel fundamental dentro del discurso del arte contemporáneo, y especialmente en el siglo XX con la eclosión de las vanguardias artísticas, donde gozará de un amplio desarrollo y un marco de actuación muy propicio en los movimientos expresionista y surrealista. A pesar de ello, muchos de los estudios existentes al respecto, suelen centrar su atención en su alcance dentro del panorama artístico que se desarrolla en el siglo XIX.

En cualquier caso, es en el surrealismo donde se alza como uno de los componentes esenciales del movimiento, siendo visible a través del análisis de la producción de artistas insertos en el grupo, destacando en gran medida los que han tenido cabida en este estudio, como son Giacometti, Dalí, Oppenheim o Ernst, junto a otros que participarían del surrealismo de manera más o menos activa.

Hemos podido comprobar igualmente como dentro de este movimiento, por sus características, esta categoría advierte una dimensión más personal, donde cada artista lo logra plasmar a través de temas dispares, tales como la sexualidad, lo escatológico o lo monstruoso, pero que debido a las propias características que

---

37 BRETON, André: Óp. Cit. pp. 59-60

conforman lo grotesco, ninguna llega a destacarse como la principal. Por otro lado, también hemos analizado su desarrollo a través de distintos lenguajes y géneros, como la pintura, la escultura o el collage.

Del mismo modo, se ha hecho patente la diversidad de opiniones existentes en torno a lo grotesco y su naturaleza, que en ocasiones da lugar a ambivalencias cuando la ponemos en paralelo con otras categorías como lo siniestro o lo sublime.

Así mismo, se ha podido comprobar el carácter atemporal de esta, difícilmente definible a través del sistema convencional, este es, ajustándose a los conceptos de contexto o periodo, sino que su valor y connotaciones van transformándose al mismo tiempo que lo hace la sociedad, rompiendo las bases sobre las que tradicionalmente se ha alzado la historiografía.

También es destacable el importante papel que juega la mujer dentro del desarrollo de la obra de distintos autores, donde se ha puesto de manifiesto su adecuación a un rol muy concreto como es el de la “femme fatale”.

Lo grotesco, con especial énfasis en el movimiento surrealista, supone una confluencia de ideas llevadas al límite de lo aceptado como adecuado o moral, jugando con la dimensión psicológica del ser humano y deformando nuestra realidad.



## 4 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<sup>a</sup> 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.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS:

- 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](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/204_1_lo_telurico_1.pdf) (Consulta: 25/05/2017)

