

UNA CUESTIÓN VISCERAL: LA ICONOGRAFÍA DE LA MUJER DESTRIPIADA EN EL SURREALISMO

MARÍA DEL CARMEN MOLINA BAREA

Universidad de Córdoba
mcpalladio@hotmail.com

Resumen: El presente trabajo aborda el fenómeno de la violencia masculina contra el cuerpo de la mujer en el ámbito del surrealismo. De manera específica, el artículo se centra en el estudio visual de un tipo de agresión consistente en el ataque y rasgadura del vientre femenino, de donde se extraen las vísceras. Esta temática aparece en la producción de numerosos artistas surrealistas, que condensan una latente misoginia en la imagen de mujeres desventradas. Las razones de esta peculiar iconografía demandan un pormenorizado análisis a nivel histórico, teórico y estético.

Palabras clave: Surrealismo / mujer / cuerpo / vísceras.

Abstract: This paper addresses the phenomenon of male violence against women within Surrealism. Particularly, this essay focuses on the visual formalization of the physical aggression aimed against the female belly, tearing their flesh and removing their guts. This subject appears frequently in the work of Surrealist artists, which translate their latent misogyny into the image of eviscerated women. The reasons for such iconography require a detailed analysis at historical, theoretical and aesthetical levels.

Key words: Surrealism / woman / body / guts.

1. Introducción: de Eros y contra Eros

[...] fue necesario para eso abrir los cuerpos, hacer trizas sus formas, reventar la piel, exponer los órganos, las vísceras [...].¹

En el año 1934, el artista del surrealismo checo Jindřich Štyrský, pareja de la pintora surrealista Toyen, realiza el *collage* titulado *The Bath*. La composición recurre al clásico tema de *toilette* femenina: dos mujeres en un bosque se disponen, cual "Venus púdicas", a darse un baño en el río. La obra, sin embargo, suscita un efecto perturbador en la medida en que los cuerpos aparecen desgarrados, mostrando sus vísceras desparramadas (fig. 1). El *collage* pertenece a la serie conocida como *The Portable Cabinet*, cuyo denominador común es la representación erótica de cuerpos femeninos eventrados, que sacan a la luz sus órganos y anatomía interna. Llama la atención que esta tendencia de Štyrský a exponer el cuerpo destripado de la mujer se haga extensible a la obra de buena parte de los artistas del surrealismo, pues, como se comprobará, no se trata de un mo-

tivo aislado, sino de un recurso que abunda en las creaciones surrealistas.

En esta línea, el presente trabajo se propone *desentrañar* las razones que subyacen a esta fórmula de representación del cuerpo femenino en el marco del surrealismo. Se pretende, en concreto, rastrear los desencadenantes de esta peculiar iconografía y *diseccionar* formalmente no sólo el cuerpo lacerado de la mujer, sino las causas que conducen a su agresión por parte de los artistas varones de este ambiente de vanguardia. Ello implica indagar, en primer lugar, en el complejo posicionamiento de los surrealistas frente al colectivo femenino, al que por un lado dicen reivindicar, pero por otro fustigan con violentas crisis de identidad y angustiosos conflictos sexuales. Con el propósito de profundizar en las razones de esta singular dicotomía se hará necesario evaluar mínimamente el contexto histórico y andamiaje conceptual que sostienen la producción de los artistas del surrealismo.

Procedentes en su mayoría del entorno burgués, los surrealistas se reconocen traumatizados por la

* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2016 / Fecha de aceptación: 21 de julio de 2016.

¹ HÉNAFF, M. *Sade, la invención del cuerpo libertino*, Ediciones Destino: Barcelona, 1980, p. 89.



Fig. 1. J. Štyrský. *El baño* (1934). Colección Wachsmann-Guigon.

represión de la educación familiar, católica y moralizante de principios del siglo XX. De ahí que abracen con fervor las promesas de ruptura y liberación que encuentran en el psicoanálisis, cuyas teorías restituyen la importancia del erotismo y establecen la fuerza irrefrenable de las pulsiones como motor del deseo. En este sentido, los surrealistas conceden un interés prioritario al poder de Eros. Tanto es así que la Exposición Internacional Surrealista de 1959 estuvo dedicada precisamente a Eros y se planteó como homenaje al marqués de Sade. Asimismo, uno de los principales teóricos del surrealismo, George Bataille, consagró numerosos estudios al erotismo, que considera la vía principal de canalización del instinto animal frente a las constricciones de orden social. El carácter de Eros no se corresponde, por tanto, con la sumisión, sino con la transgresión de la norma. “La noción de *Eros como fuerza subversiva* ha sido pues

uno de los leit motiv constitutivos y de los más constantes del espíritu surrealista”.²

Este bagaje desemboca necesariamente en la idea surrealista de *amour fou*: “amor loco” que abandona el romanticismo sentimental por la pasión violenta y desgarrada. En este escenario interviene la dualidad pulsional “Eros-Thánatos”, o lo que es lo mismo, el hermanamiento de amor y muerte, de sexualidad y destrucción, que influirá poderosamente en la concreción del imaginario surrealista.³ Una conocida declaración del “padre” del surrealismo, André Breton, resulta esclarecedora a este respecto: “¡De Eros y de la lucha contra Eros!”. En su aspecto enigmático, esta exclamación de Freud, me obsesiona ciertos días como sólo pueden hacerlo algunos versos”.⁴ Afectados por esta intrigante disyuntiva, los surrealistas encuentran en la mujer un nutrimento erótico fundamental, pero también el blanco perfecto de improperios, ataques e injurias. He aquí que, por una parte, la mujer adquiere el rol de musa e ideal inspirador, pero por otra, personifica un peligro oculto y un riesgo para la integridad del hombre.

En este panorama, el papel de la mujer a ojos de los surrealistas oscila en un vaivén de extremos opuestos: de objeto erótico a receptáculo de las frustraciones masculinas. Dicha bipolaridad determina el acercamiento de estos artistas al tratamiento corporal de la mujer, jalonado por el deseo, pero también por una contundente descarga de violencia. De esta forma, el cuerpo femenino, que atrae y repele, se convierte en un campo de batalla que sufre la acción de un amplio abanico de recursos formales: fetichismo, mutilación, desmembración, etc. Con estos instrumentos los surrealistas trazan una nueva cartografía del cuerpo de la mujer, el cual pierde definitivamente su carácter de espacio sacro; ahora profanado, víctima de sacrilegio, tortura y violación. La mujer experimenta así en su propia carne la convicción expresada por Xavière Gauthier: “La fuerza del surrealismo reside en haber inscrito en sus premisas que el arte, como la revolución, es una violencia, un rapto y una metamorfosis dolorosa del cuerpo”.⁵

² GAUTHIER, X. *Surrealismo y sexualidad*, Corregidor: Buenos Aires, 1976, p. 27.

³ “La importancia central del erotismo en la cosmogonía surrealista, aún en el contexto angustiado y crispado de los años 30 –por contraposición a cierta afinidad general con los ‘locos (y eróticos) años veinte’–, sigue siendo difícil de interpretar. Sin duda puede leerse, a nivel temático, como un substrato de la trayectoria personal de los surrealistas, marcados predominantemente por la poesía; y es innegable que la poética surrealista es esencialmente erótica. Pero la transposición del erotismo a las otras esferas de la actividad intelectual refleja un pansexualismo coetáneo a la mitología freudiana, y expresa también la filiación intelectual con el clima finisecular y simbolista, dominado por los juegos de Eros y Tanatos”. SANTA, A. y GINÉ, M. (eds.). *Surrealismo y literatura en Europa*, Edicions de la Universitat de Lleida: Lleida, 2001, p. 60.

⁴ BRETON, A. *El amor loco*, Alianza: Madrid, 2000, p. 48.

⁵ GAUTHIER, X., 1976, p. 52.

Conviene no perder de vista, como señala Alyce Mahon, que los surrealistas son probablemente la primera vanguardia que se ve abocada a negociar con la feminidad, lo que supone gestionar la distribución de roles con una mujer que empieza a cuestionar sus propias funciones. El despunte de la mujer moderna incide, por extensión, en un replanteamiento de la masculinidad, noción que entra en crisis y trata de reharerse desesperadamente.⁶ Esta situación condiciona la inseguridad del “yo” masculino entre los surrealistas, quienes en vez de valorar positivamente el sujeto femenino emancipado, conciben una idea de mujer como proyección y reflejo alterado de la otredad construida por ellos mismos.⁷ Todo ello pone sobre la mesa la necesidad, cada vez más acuciante, de someter a análisis crítico la situación de la mujer en el ámbito surrealista.

2. Los surrealistas y el miedo a la mujer

Y a la postre, ¿no es lo esencial que seamos nuestros propios amos y también los amos de las mujeres y del amor?⁸

2.1. “El problema de la mujer”

En el *Segundo Manifiesto Surrealista* (1930) declara André Breton: “El problema de la mujer es

el más maravilloso y perturbador que existe en el mundo [...]”.⁹ Ante dicho “problema”, los surrealistas adoptan una actitud de notoria ambigüedad. Bien es cierto que reafirman la figura femenina, pero a la vez la limitan y encasillan en el estatuto de musa en sus múltiples facetas, todas ellas sometidas al dominio masculino: “mujer-loca” (Nadja), “mujer-niña” (Melusina), “mujer-redentora” (Gradiva), “mujer-médium” (como aquella que imaginara Breton en *Arcane 17*), etc.¹⁰ Sin ir más lejos, para André Breton la comprensión de lo femenino requiere una descomposición analítica que él mismo aplicó a varias mujeres: Simone Kahn, Suzanne Muzard, Jacqueline Lamba..., en quienes buscaba a una única mujer soñada.¹¹ Una búsqueda que le lleva a deambular por París de la mano de una fémina enajenada (*Nadja*, 1928), al igual que sus compañeros surrealistas Louis Aragon (*Le paysan de Paris*, 1926) y Robert Desnos (*La Liberté ou l’Amour!*, 1927).

A tenor de semejante catálogo de tipologías, no cabe duda de que para los surrealistas la mujer constituye una incógnita difícil de interpretar, a la que atribuyen la encarnación de lo misterioso y la atracción privilegiada del azar objetivo.¹² Una mujer indescifrable, que Desnos hizo protagonista de *À la mystérieuse* (1926), calificándola de “maravi-

⁶ “Durante los años que siguieron al comienzo de siglo [XX], la situación cambió en un sentido favorable para las mujeres. La realidad social evolucionó hacia una mayor integración femenina en diferentes parcelas de la educación y del trabajo [...]. Ligado a todo lo anterior, ellas crearon un estado de ansiedad en muchos hombres sobre el futuro de las relaciones entre los sexos [...]. El miedo y el respeto hacia las mujeres, recientemente estrenados, alteraron el estado de cosas reinante; se hizo necesaria una renegociación de las bases sobre las que sustentaban las relaciones entre hombres y mujeres”. ARESTI, N. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*, Universidad del País Vasco: Bilbao, 2001, p. 71.

⁷ “En consonancia con la vida familiar que habían llevado, con los valores de clase media que amamantaron desde la niñez y con la educación primaria que habían recibido, los surrealistas otorgaron a las mujeres papeles subordinados, que nunca llegaban al rango de líder, personaje político o (y en primer lugar) artistas. El contenido de las mujeres se reducía al desempeño de los roles familiares de amantes, clarividentes o histéricas, actividades todas éstas que servían de complemento a su actividad principal, la de la maternidad. Las mujeres eran, en todo caso, objetos adorables que contenían en su interior enigmas de los que los poetas más atentos se podían beneficiar, o que representaban coreografías deliciosas para el disfrute del público masculino”. SPECTOR, J. *Arte y escritura surrealistas (1919-1939). El oro del tiempo*, Síntesis: Madrid, 1997, pp. 44-45.

⁸ BRETON, A. *Manifiestos del surrealismo*, Argonauta: Buenos Aires, 2001, p. 35.

⁹ BRETON, A., 2001, p. 146.

¹⁰ Véase RODRÍGUEZ-ESCUADERO SÁNCHEZ, P. “Idea y representación de la mujer en el surrealismo”, *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 2, 4, 1989, pp. 417-423.

¹¹ “Es cierto que Breton no amó a una única mujer; sucesivamente tuvo tres esposas ilegítimas y un cierto número de relaciones y de aventuras. Cierto es igualmente que intentó explicar esa contradicción en *Les vases communicants*; esas mujeres diferentes eran la misma, la única, la que buscaba”, GAUTHIER, X., 1976, p. 60.

¹² “La mujer es el ser de condición enigmática, que ha nacido para ser descubierto. El papel de la mujer en el juego del azar, de los encuentros casuales, siempre es el de un ser enigmático. Un ser que debe ser descubierto por el hombre. Los hombres surrealistas dieron una gran importancia a esos encuentros; en ese breve momento de encuentro, los papeles ya se encontraban repartidos. La mujer es el propio enigma; poco a poco se va desenmarañando como una madeja de hilo enredada. Quien desenreda ese hilo, es obviamente, el varón. La mujer ha nacido por y para ser hallada y, en el caso de ser encontrada, descifrada”. CABALLERO GUIRAL, J. *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Breton*, Publicacions de la Universitat Jaume I: Castelló, 2002, p. 87.

llosa", "enigma" y "esfinge".¹³ De esta forma, el subconsciente surrealista compone una idea de mujer que aglutina un complicado matrimonio de cualidades: *maravillosa* y *perturbadora* –según la definición de Breton. Es más, la mujer resulta maravillosa precisamente por ser perturbadora, en otras palabras, por intrigante y hermética; por ser, en suma, un arcano, una esfinge a la que interrogar, un enigma, un *problema*. La mujer dota de corporeidad a este conflicto que suscita la inseguridad del hombre surrealista, atrapado en la encrucijada de la belleza e inocencia femeninas y su lado oscuro y amedrentador. Se dibuja así dentro del surrealismo un recorrido dual que afecta al modo de percibir a la mujer. "Su imagen se ha visto polarizada: por un lado, como virgen y niña; por otro, como objeto erótico o mujer fatal. En ambos casos se encuentra supeditada a su existencia como complemento [...] del hombre surrealista".¹⁴

De esta manera, se obtiene una mujer poliforme que encarna los valores excitables del hombre, pero también sus fobias y obsesiones. En su aplicación plástica sobresale la iconografía de la mujer histérica, muy apreciada por los surrealistas, que vieron en ella la conjunción perfecta de ingenuidad infantil y dramatismo sexual. Baste recordar las fotografías tomadas por Charcot a las histéricas de La Salpêtrière en el momento de sus ataques, plagados de sugerentes torsiones y rictus sexuales. En palabras de Breton: "Glorificada sea –hemos dicho Aragon y yo– la histeria y su cortejo de mujeres jóvenes y desnudas que se deslizan por los techos".¹⁵ Esta alabanza a la histeria procede de un artículo de 1928 que André Breton y Louis Aragon publicaron en *La Révolution Surréaliste* con objeto de conmemorar el cincuentenario del descubrimiento de la enfermedad. El artículo iba acompañado de varias fotografías de la paciente más célebre de Charcot, la joven Augusti-

ne.¹⁶ Basándose en este material, Salvador Dalí compondrá en 1933 el *collage* titulado *Le phénomène de l'extase*, que recopila fotografías de rostros femeninos en estado de éxtasis y trance histórico-pasional.

Así pues, los surrealistas devienen fieles admiradores de la mujer histérica, con la que plantean incluso cierta simbiosis identificativa. Tal y como explica Hal Foster: "Los surrealistas no solamente deseaban esa imagen, esa figura: además, se *identificaban* con ella [...]. En un sentido simple *querían* ser histéricos, pasivos y alternativamente convulsivos, *disponibles* y extáticos. En un sentido más complicado, *eran* histéricos, marcados por sus fantasías traumáticas y confundidos acerca de su identidad sexual".¹⁷ En este aspecto se aprecia nuevamente la confusa posición de los surrealistas hacia la mujer. Indeterminación que conduce a estos artistas a colocar la figura femenina en el centro de un enconado debate estético. En estas circunstancias, el cuerpo de la mujer, en tanto que soporte de la acción plástica, recibe los efectos dañinos –mutaciones, rasgaduras y desarticulaciones– derivados de dicho fenómeno. El cuerpo femenino en manos de los surrealistas se convierte, pues, en un cuerpo ultrajado.

2.2. "Femme fatale": la mujer vampiresa

El encuadre histórico del surrealismo incide de manera determinante en la aparición del mencionado dilema de agravio femenino. Nietos del siglo XIX, los surrealistas heredan la aprehensión erótica de una educación trasnochada y las amenazas intimidatorias de una época en que los estudios clínicos y de fisiognomía se orientaban a combatir la indigencia y la criminalidad tanto como las enfermedades venéreas. En este contexto se toma a la mujer como culpable portadora de desgracias; una nueva Pandora, origen de todos los males. Proliferan así las publicaciones científicas

¹³ "Para Freud, la mujer es un 'continente oscuro, inexplorable y amenazador'. En su ensayo sobre *La feminidad* afirmaba que la mujer era un 'enigma' y un 'problema' [...]. Para los surrealistas, ese 'continente oscuro' tenía que ser explorado más a fondo: la mujer era un agente para desafiar y subvertir la civilización. Ella era el camino hacia lo maravilloso, el objeto de deseo, la *femme-enfant* (mujer-niña), y la heroína mitológica que podía redimir al hombre, puesto que ella era 'una criatura de gracia y esperanza, próxima en su sensibilidad y su conducta a los dos mundos sagrados de la infancia y la locura'". MAHON, A. *Surrealismo, eros y política, 1938-1968*, Alianza: Madrid, 2009, p. 18.

¹⁴ CABALLERO GUIRAL, J. "Mujer y surrealismo", *Asparkia. Investigación feminista*, 5, 1995, pp. 71-82.

¹⁵ BRETON, A., 2001, p. 146.

¹⁶ "En *La Révolution Surréaliste*, Breton y Aragon celebraron la invención de la histeria en 1878, en La Salpêtrière, como el mayor descubrimiento poético del final del siglo XIX, como el más alto medio de expresión. Cuerpos de mujer vencidos en laicas actitudes pasionales: no podía haber mejor expresión de la esterilidad que el arte exige a sus musas, siempre ensangrentadas y siempre embaucadoras, por condición". LAHUERTA, J. J. *El Surrealismo y sus imágenes*, Fundación Mapfre: Madrid, 2002, p. 98.

¹⁷ FOSTER, H. *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires, 2008(a), p.106.

cas que afirman el carácter voluble de la mujer, tachándola sistemáticamente de frívola, mentirosa, intrigante, propensa a ataques de nervios, llantos y dramas, gastosa, charlatana, superficial, sexualmente casquivana, frígida o histérica.¹⁸ Asimismo, se alimenta la idea de mujer como ser indefenso y desprotegido, como objeto decorativo, de posesión y dominación, lo que se justifica en base a cuestionables investigaciones psicosomáticas.¹⁹ Esta atmósfera cala hondo en la formación juvenil de los surrealistas por medio de distintos perfiles femeninos, los cuales dan forma a un imaginario muchas veces contradictorio.

Así por ejemplo, se esboza también un modelo de mujer que lejos de ser sumisa y ansiosa de protección varonil, se vale del hombre para su propia subsistencia, destrozándolo en el acto sexual. Mujer a un tiempo seductora y destructiva, se alza como madre fálica y castradora. Esta tipología femenina, correspondiente a la *femme fatale*, surge como consecuencia del temor del hombre al poder erótico de la mujer, en tanto que insondable amenaza contra su masculinidad.²⁰ Se concreta en los sensuales arquetipos de Salomé o Dalila, en las jóvenes pelirrojas de las pinturas prerrafaelistas, y en las figuras mitológicas de harpías, esfinges y sirenas, que con sus encantos atraen al hombre para seguidamente abatirlo. Ignorante de su desti-

no, lo que le espera tras la hermosura de la *femme fatale* es su perdición: muerte sacrificial en pro de la sed erótica de la mujer. Se trata de una idea de mujer sexualmente insaciable y devoradora, que chupa la sangre a sus amantes.²¹

Esta "mujer fatal" decanta en la imagen de una mujer vampiresa, la cual, desde finales del XIX, adquiere la entidad corpórea de sifiliticas y prostitutas; sujetos marginales, repudiados de la sociedad, seres execrables que fueran luego víctimas favoritas del Destripador. Personificación casi demoníaca, estas mujeres son sirenas atrayentes y peligrosas que quieren capturar al hombre con tentador cebo.²² Una mujer de "boca de fresa", en palabras de Baudelaire, que sin embargo "se retuerce como una serpiente".²³ Se perfila, en definitiva, una concepción de mujer ubicada en la lábil frontera entre amor y muerte, que encarna a Eros pero también a Thánatos.²⁴ Este modelo de feminidad se manifiesta de manera generalizada en el substrato cultural de los surrealistas: Breton, por ejemplo, se sentía abrumado desde la adolescencia por las turbadoras figuras de Salomé pintadas por Gustave Moreau, bellas pero perversas, y Dalí recordaba con temor el libro sobre enfermedades venéreas que su padre había dejado intencionadamente a su alcance, decorado con espe-luznantes ilustraciones.

¹⁸ Destacan especialmente las aportaciones del misógino psicólogo Otto Weininger (1880-1903), para quien la mujer no es si quiera un ser libre, puesto que carece de voluntad e individualidad. Es irracional y está más cerca de los animales y la naturaleza que el varón. Tampoco tiene capacidad para la memoria, la genialidad o el talento, ni para el pensamiento lógico y crítico. Además, la tacha de amoral e impúdica. "No quiero decir que la mujer sea mala y antimoral, lo que yo afirmo es que ni siquiera puede ser mala, pues únicamente es amoral, vulgar". WEININGER, O. *Sexo y carácter*, Losada: Barcelona, 2004, p. 301.

¹⁹ "La relación entre el hombre y la mujer es la misma que la del sujeto y el objeto. La mujer busca ser considerada como objeto. Es propiedad del hombre o de la prole, y a pesar de sus manifestaciones en contra, tan sólo quiere ser aceptada como una cosa". WEININGER, O., 2004, p. 455.

²⁰ "El temor que despiertan en el subconsciente masculino los incontrolables poderes femeninos es tan antiguo como el tiempo. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la atención hacia ese temor por parte de escritores, artistas y tratadistas médicos fue continuada y obsesiva [...]". REYERO, C. *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Cátedra: Madrid, 1996, p. 259.

²¹ "El poder destructor de las sirenas, lo mismo que el de las ninfas y el de las harpías, fue interpretado siempre como una imagen estereotipada del incesante deseo sexual de algunas mujeres, que podía resultar peligroso para el hombre. Su primitiva e insaciable sexualidad, que las hacía agresivas y depredadoras, podía llegar a destruir la verdadera masculinidad. En realidad, esta interpretación negativa de la hipersexualidad –o simplemente de la sexualidad– femenina actuaba como una especie de consuelo masculino para calmar la eventual angustia que pudiera suscitar la más mínima sospecha de no poder alcanzar la respuesta sexual adecuada. En ese sentido, a finales del siglo XIX se relacionaba la impotencia en el varón con su incapacidad para asumir que la mujer podía tener un deseo sexual comparable al del hombre". REYERO, C., 1996, p. 274.

²² "El cuerpo de la prostituta simboliza esta nueva tragedia que se sufre mientras, como ya hemos visto, se despliega el erotismo de finales de siglo. Esta mujer, a menudo afectada por males venéreos, casi siempre alcohólica –según se cree–, víctima propicia de la tuberculosis, y presentada por muchos médicos como histérica y degenerada, parece concentrar en sí las amenazas que se ciernen sobre los cuerpos". CORBIN, A., COURTINE, J. J. y VIGARELLO, G. *Historia del cuerpo*, vol. II, Taurus: Madrid, 2005, p. 199.

²³ En *Las flores del mal* Baudelaire retrata este modelo de fémina seductora y casquivana. Véanse los poemas "Alegoría" y "La Beatriz", aunque es "Las metamorfosis del vampiro" el que mejor ilustra esta visión de la mujer.

²⁴ En el universo iconográfico del surrealismo, la vampiresa estará representada por Musidora, quien interpretase este rol llevado al cine.

Todo ello hace que los surrealistas vean en la mujer un umbral de muerte tras una atractiva fachada. De ahí la tensión a la que someten la construcción icónica del cuerpo femenino: un objeto deseable que es a la vez acceso de vida y muerte, propiedad de la madre y de la prostituta, como las dos caras de una misma moneda, pues como dijera Otto Weininger, "el polo opuesto de la madre es la prostituta".²⁵ En opinión de Weininger, el hombre percibe que la prostituta está cerca del mal, mientras que la madre pretende la generación de nueva vida. No obstante, también el deseo reproductor de la madre asegura la muerte del hombre, ya que su sed de procreación le lleva a *engullir* figuradamente al varón con el objetivo de conseguir un hijo. El "yo" masculino se siente violentado ante el poder fértil y abarcante de esta mujer que se sirve de él y lo anula. La vampiresa adquiere, pues, esta otra faceta: la mujer vampiro que hace uso de su sexualidad como forma de abastecerse gracias a una víctima masculina.

2.3. "Femme affamée": la mujer como mantis religiosa

De mano de lo anterior hace aparición entre los surrealistas el miedo freudiano a la castración, el cual suele adecuarse al tema de la *vagina dentata*: el varón temeroso de la potencia libidinal de la mujer ve sobrepasadas sus capacidades y siente el riesgo de perder su hombría. Teme, en otras palabras, ser "castrado" por la mujer en el acto sexual. Dicho de otra forma, teme perder su identidad masculina ante una mujer feroz frente a la cual se halla desprovisto de todo poder de dominación.²⁶ En estas circunstancias, los órganos sexuales femeninos representan la materialización de esa puerta infernal que conduce a la destrucción del hombre; ese "origen del mundo", según Courbet, que atemoriza al hombre, y que se convierte, por ende, en objeto de injuria y desprecio –un conflicto

que influirá fuertemente en los surrealistas.²⁷ Destaca sobre todo el caso de Dalí y su miedo a "ser devorado" por la mujer, esto es, el miedo a ser agredido en la unión sexual a costa de un sentimiento de impotencia y desconfianza en el propio vigor físico. Un dilema que la imaginación daliniana resuelve en la imagen de la mantis religiosa, la hembra de insecto que devora al macho tras el coito.

Más concretamente, Dalí visualiza esta *femme affamée*, o mujer famélica, en la actitud orante (acechante) de la figura femenina de *El Ángelus* de Millet (1859), lienzo que se torna una obsesión delirante a lo largo de la vida del artista, plasmándola en el libro titulado *Mito trágico del Ángelus de Millet* (1963) y en numerosas pinturas, como *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet* (1935) y *La femme phallique* (1942). En cualquier caso, es sabido que esta obsesión por la mantis religiosa no era exclusiva de Dalí, sino que marcó también a otros artistas del surrealismo, entre ellos Óscar Domínguez (*Mantis religiosa*, 1938), André Masson (*Paysage à la mante*, 1939), Alberto Giacometti (*Femme éborgnée*, 1932) y Roberto Matta (*Femme affamée*, 1945), cuya obra ha sido descrita por Gauthier como un ejemplo rutilante de "mandíbula-vagina".²⁸ Esta extendida fobia sexual entre los integrantes del movimiento surrealista se cree vinculada al artículo de Roger Callois "La mante religieuse: de la Biologie à la Psychanalyse", que se publicó en la revista *Minotaure* en 1934.

Esta visión de la mujer como mantis supone un recurso formal de primer orden en el proceso de "demonización" del cuerpo femenino, que antes analizábamos en su variante vampírica, y que ahora adopta el revestimiento de un monstruoso insecto. Se comprueba fácilmente que esta "evolución iconográfica" va encaminada a incidir en la peligrosidad erótica que encierra la mujer para el

²⁵ WEININGER, O., 2004, p. 330.

²⁶ "De este modo se estaría apuntando al mito de la *vagina dentata*, muy frecuentemente evocado en el surrealismo, que se basa en el miedo infundado de que la mujer castré al varón. Estamos ante la fabricación masculinista de un contradiscurso apotropaico, con el que se intenta alejar un flujo maligno, en este caso, el supuesto poder procedente de los genitales de la mujer que en el acto del coito atraparían el sexo del hombre anulándolo". ALIAGA, J. V. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Akal: Madrid, 2007, p. 41.

²⁷ "Bataille describe la vagina como una herida, como una 'llaga' escondida en la que el hombre se pierde. Los órganos genitales femeninos aparecen descritos de un modo escabroso que tan sólo puede producir miedo, 'el coño abrió horriblemente los labios'. La carne femenina aparece degradada y asquerosa: 'Asoció la luna a la sangre de las madres, a las menstruaciones cuyo olor produce náuseas'". GARCÍA CORTÉS, J. M. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Anagrama: Barcelona, 1997, p. 73.

²⁸ "Este tipo de mujer, que triunfa en el acto sexual, hace surgir una especie de potencia de su 'embrutecimiento' y bestialización. *La femme affamée* –'La mujer hambrienta'–, pintada por Matta, es una hembra hambrienta de placer sexual. Su rostro es una inmensa mandíbula-vagina ornada de colmillos puntudos". GAUTHIER, X., 1976, p. 116.

hombre. Es precisamente con dicha finalidad que el artista masculino tiende a resaltar la *fealdad* que esconde el cuerpo de la mujer, y que subyace al espejismo de su belleza. Por eso, el propósito es darle la vuelta al tópico de la mujer hermosa y poner sobre la mesa su "auténtica" naturaleza inmundada y atroz. En este sentido, el cuerpo femenino se convierte en motivo de escarnio por parte del hombre, quien lo despoja de cualquier rastro de beldad. Tómese como ejemplo la escena de *Belle de jour* (1967) en la que Luis Buñuel lanza barro contra la figura inmaculada de Catherine Deneuve. Esta forma de atentar contra el ideal de belleza femenina se rastrea en numerosas fuentes de inspiración reivindicadas por los surrealistas, entre ellas *Une saison en enfer* (1873), que resume esta predisposición misógina en uno de los más conocidos versos de Rimbaud: "Un atardecer, senté a la Belleza sobre mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la insulté".

3. Cuerpos viscerales: los surrealistas y Jack el Destripador

Por el vientre rajado se escapaban los intestinos y el cuerpo entero estaba bañado en un inmenso charco de sangre.²⁹

3.1. Atacar el vientre

De lo indicado hasta ahora se infiere una progresiva denigración de lo corporal femenino, que irá focalizándose en la anatomía del bajo vientre y en un solapado procedimiento de eventración. A este respecto, veíamos antes que para el sujeto masculino el seno de la mujer constituía un espacio de destrucción capaz de infundir un terrible estado de miedo e inseguridad: por un lado, compone el hábitat de enfermedades venéreas transmitidas por sifilíticas y prostitutas, y por otro, implica lo despreciable y repugnante de los genitales femeninos, que ocultan un monstruo castrador. Recuérdese la expresión del futurista Marinetti: "¡Oh, fosa maternal, casi llena de agua fangosa! ¡Hermoso desagüe de fábrica!".³⁰ En este contexto, a los surrealistas tampoco les inspira confianza la inclinación procreadora de la mujer, pues sospechan que el útero alimenta en ellas un insaciable deseo de maternidad, impulsándolas a

engullir al varón.³¹ Por eso tienden a atacar a la mujer en su faceta reproductora, es decir, la identidad sexual de la mujer como madre potencial. Mujer que en su vientre desarrolla vida a condición de dar muerte al hombre. Además, no se pase por alto que, por lo general, los surrealistas desaprueban tener hijos, ya que según Bataille, el erotismo no tiene como fin la reproducción sino la voluptuosidad, el placer sexual en sí.

Por eso, el hijo comporta una doble amenaza que lleva a los surrealistas a cargar contra el hipotético neonato. Buñuel lo explicita de manera literal en *L'âge d'or* (1930) cuando el guarda de la finca dispara contra su hijo, y los amantes se regocijan por haber matado a los suyos. Asimismo, Dalí rehúye la idea del hijo, pues no quería verse duplicado en un descendiente al que dar su apellido. Todos estos elementos integran el escenario definitivo que propicia entre los surrealistas la agresión física contra la mujer, sabiéndose el hombre víctima propiciatoria. Esta violencia se ceba en el vientre femenino, que recibe la pulsión del desgarrero y el envite de objetos punzantes o cortantes. Reproduce este gesto la abertura vaginal –esa aterradora *vagina dentata*– repetida en forma de rasgadura por la incisión del hombre que agrede, como metonimia de la penetración en el acto sexual. Ello se constata en ejemplos tan evidentes como la manía buñueliana de coser, de unir los labios vaginales, de cerrar el virgo; una práctica recurrente que el cineasta toma de Sade y que deviene icónica en *Cet obscur objet du désir* (1977). Siendo el sexo femenino esta abertura hacia la perdición –motivo por el cual debe ser cerrado– no es casualidad que en los años veinte y treinta fructifique entre los artistas varones el tema de los asesinatos sexuales, en cuyas representaciones abundan los cuerpos destripados de mujeres.

Entre las obras surrealistas de esta tipología destacan el dibujo *Pesadilla erótica* (1928) de André Masson, el lienzo *Gradiva, La caída, o La violación* (1939), también de Masson, y *El asesino amenazado* (1926) de René Magritte. No obstante, la obra que mejor refleja la violencia contra el cuerpo femenino se debe precisamente a una mujer, a Frida Kahlo, autora de *Unos cuantos piquetitos* (1935).

²⁹ DESNOS, R. *El Destripador*, Errata Naturae: Madrid, 2008, p. 12.

³⁰ Citado en FOSTER, H. *Dioses protésicos*, Akal: Madrid, 2008(b), p. 134.

³¹ Desde la Antigüedad el riesgo reside en el útero, "que los griegos concebían como un animal autónomo, con dos bocas, una inferior y otra superior, un cuello y labios. Las mujeres son sanguíneas y lascivas porque este animal que tienen en el vientre posee el deseo de procrear. Una enfermedad característica y propia de las mujeres es la histeria, cuyo nombre deriva del griego *hysteria*, matriz". SÁNCHEZ, C. *La invención del cuerpo. Arte y erotismo en el mundo clásico*, Siruela: Madrid, 2015, p. 105.



Fig. 2. O. Dix. *Lustmord* (1922).

Un significativo precedente de este tema se localiza en un grabado de Kirchner titulado *El asesino* (1914), en el que aparece un hombre –el cuchillo ya caído en el suelo– junto a una cama en la que yace el cadáver de una mujer que presenta un brutal rastro de sangre entre cuello y pubis. Por su similitud, hay que remitir también a George Grosz y su *Sexmord in der Ackerstrasse* (*Asesinato sexual en Ackerstrasse*, 1916). Aunque es sobre todo Otto Dix quien aborda esta temática con mayor interés a lo largo de una serie denominada *Lustmord*.³² Un grabado con este nombre, subtítulo *Crimen sádico* (1922), muestra una mujer tendida sobre un lecho, de nuevo con el vientre trepanado a base de cuchillazos (fig. 2).³³

Esta violencia sexual se dirige específicamente contra las prostitutas, que antes se señalaron como objetivo prioritario de la misoginia de la épo-

ca. Otto Dix estaba especialmente obsesionado con el asesinato de prostitutas, al igual que Walter Richard Sickert, quien “se sintió atraído por el asesinato y mutilación de una prostituta, acaecido en 1907 en el este de Londres. Se trataba de un crimen que evocaba otros anteriores, de 1880, que fueron imputados en este caso a Jack the Ripper (Jack el Destripador) [...]”.³⁴ El resultado fueron los cuadros *Jack the Ripper’s bedroom*, *The Candem Town Murder* y *What shall we do for rent*, así como una extensa serie de dibujos y grabados realizados entre 1908 y 1909. En esta línea, resulta revelador el gusto de los surrealistas por Jack el Destripador, a quien encumbran prácticamente como ídolo maldito.³⁵ Un “criminal que, nunca descubierto, siempre a punto de cometer una nueva hazaña, vivía en la excitación continua de sus nervios y su sensualidad, desafiando victoriosamente las fuerzas de la ley y la moral ordinaria”.³⁶

De hecho, en 1928 el surrealista Robert Desnos dedica un reportaje a la figura de Jack el Destripador en las páginas de *Paris-Matinal*. En este trabajo Desnos detalla los crímenes sádico-sexuales del Destripador, haciendo especial hincapié en la constante del “vientre perforado”.³⁷ No es tampoco casualidad que casi todas las mujeres destripadas tuvieran en común dedicarse a la prostitución, lo que induce a pensar en un castigo a las féminas de baja moral. Por otra parte, el hecho de que Jack el Destripador extrajera el útero a sus víctimas se ha querido ver como una venganza contra la mujer por la imposibilidad del propio asesino para tener hijos.³⁸

³² Véase TATAR, M. *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton University Press: Princeton, 1995.

³³ “Sin embargo, el amplio número –casi obsesivo– de representaciones visuales (pinturas, acuarelas, dibujos, grabados; también en el cine) tituladas *Lustmord* (crimen sexual) de los años veinte no pueden ser mera casualidad sino que parece responder al resquebrajamiento de ciertos valores sociales prevalentes. ¿El acto de pintar equivale al acto de matar? [...] ¿Acaso el acto continuado, incluso pertinaz, de gestación de imágenes sangrientas en las que las figuras de mujer son víctimas, sirve de compensación psicológica para el varón, que siente la amenaza del incipiente poder de la mujer?”. ALIAGA, J. V., 2007, pp. 87-88.

³⁴ ALIAGA, J. V., 2007, p. 33.

³⁵ “Finalmente, los artistas veían en Jack el Destripador a un seductor héroe de novela que consideraba, como Thomas de Quincey, el asesinato como una de las bellas artes... Esta última hipótesis, en nuestra opinión, parece acercarse más a la realidad”. DESNOS, R., 2008, p. 46.

³⁶ DESNOS, R., 2008, p. 9.

³⁷ Rastreando una inversión del binomio víctima-agresor, encontramos la película *El imperio de los sentidos* (1976), dirigida por Nagisa Oshima, en la cual es la mujer quien asesina a su amante masculino y le saca las entrañas. Son de primer orden los paralelismos con Bataille y Sade en torno a la pasión desbocada que alcanza una pulsión de destrucción que destroza los cuerpos.

³⁸ Esta cuestión de la paternidad frustrada del Destripador es recogida incluso por Antonio Machado: “¡Qué padre tan cariñoso pierde el mundo!”. Esto exclama Jack[s] el destripador, momentos antes de ser ahorcado, en el drama trágico *Padre y verdugo*, de Juan de Mairena, estrepitosamente silbado en un teatro de Sevilla, hacia los últimos años del pasado siglo. El Jack[s] de Mairena era un hombre que había amado mucho –a más de sesenta mujeres, entre esposas y barraganas– con el tenaz propósito, nunca logrado, de fabricar un hijo. La infecundidad de su casto lecho le llevó a la melancolía primero; después, a la desesperanza; por último, al odio, a la locura, al crimen monstruoso”. MACHADO, A. *Juan de Mairena*, Alianza: Madrid, 1981, p. 147. Asimismo, se encuentran reminiscencias en Jardiel Poncela, autor de *Jack el Destripador* (1926), y en Emilia Pardo Bazán, en su cuento “Un destripador de antaño” (1900).

3.2. Rosas ensangrentadas

Entre las representaciones plásticas del surrealismo cabe argumentar cierta iconografía emparejada con la obra del Destripador. Nos referimos a la formalización visual de la pulsión sexual que incita a reventar el vientre de la mujer y desfondar sus entrañas. A este respecto, y volviendo a Salvador Dalí, hallamos el motivo de las rosas rojas, que son frecuentes en composiciones de desnudos femeninos, pintadas en el bajo vientre, como claro trasunto de las vísceras ensangrentadas. Así aparecen en el cuadro titulado precisamente *Rosas ensangrentadas* (1930), en el que las flores enroscan sus pétalos emulando los intestinos, de donde brota un fino reguero de sangre (fig. 3). Este recurso daliniano se aprecia con escasas modificaciones en *El hombre invisible* (1929), *Andrómeda* (1930), *Gradiva* (1933), e incluso en el dibujo que adorna la portada de *The hidden faces*, la novela que escribe Dalí en 1944, y cuyo diseño repite en el boceto de *La modelo imposible* (1947).³⁹

No obstante, este hábito pictórico tampoco es único de Dalí, sino que está presente en el universo creativo del resto de surrealistas. Así lo sugiere por ejemplo una ilustrativa anécdota de la adolescencia de Buñuel, relatada por su hermana, en la que se vislumbran los referentes inmediatos de las flores ensangrentadas. Un día durante las vacaciones de verano en el pueblo, Buñuel y sus hermanas se fugan de casa y hacen una escapada al cementerio. Lo que ven allí participa sin duda de la base de esta truculenta iconografía: "Recuerdo a Luis tendido en la mesa de autopsias, pidiendo que le sacaran las vísceras [...]. Me impresionó mucho ver en un rincón un pequeño ataúd blanco desmantelado en el que había los restos momificados de una criatura. A través de lo que había sido el vientre, crecía una gran mata de claveles rojos".⁴⁰ No es extraño tampoco relacionar las flores rojas con la representación del vientre femenino,



Fig. 3. S. Dalí. *Rosas ensangrentadas* (1930). © Salvador Dalí. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004.

ya que los propios surrealistas solían comparar el sexo de la "mujer-niña" con una flor, lo que enlaza asimismo con la idea de la virgen desflorada. Es más, en el surrealismo la rosa es considerada la metáfora tradicional para aludir a la amada.⁴¹

Pero no sólo se trata de rosas rojas, sino también verdes: con esto nos referimos a los dibujos de otro surrealista, el polaco Hans Bellmer, a quien se debe una serie de grafitos con distintas versiones del boceto *Rose ou vert* (1948). La sonoridad de este título, leído en francés, induce a confusión, pues parece decir "rosa abierta". Esta rosa abierta no es otra cosa que el cuerpo femenino resquebrajado; una especie de cuerpo "enladrillado", tal y como lo representa Bellmer, que se raja y abre, dejando ver su anatomía interior.⁴² José Jiménez

³⁹ Dicho motivo se intuye todavía en las últimas etapas del pintor. Véase *El patio de un Escorial con un personaje y Sebastián de Morra* (1982), cuadro en el que vuelve a aparecer el cuerpo desnudo de una mujer con rosas en el vientre, de las que cae una hilillo de sangre.

⁴⁰ BUÑUEL, L. *Mi último suspiro*, Plaza & Janes: Barcelona, 1982, p. 43.

⁴¹ "En sus descripciones, sus evocaciones pictóricas o escultóricas de la mujer amada, los surrealistas no olvidaron compararla –en especial su sexo– con una flor, de preferencia una rosa". GAUTHIER, X., 1976, p. 72. Otra evidencia más de este paralelismo es la novela de Ramón Gómez de la Serna *El Chalet de las Rosas* (1923), cuyo protagonista se asemeja al asesino Landrú, el Barba Azul de Gambais, otro asesino en la línea del Destripador. La trama se centra en Roberto Gascón, un misógino donjuán que asesina a varias mujeres en el chalet que da título a la historia. En el jardín-panteón donde entierra a sus víctimas florecen rosas que se convierten en símbolo de las mujeres que allí yacen, flores que no pueden ser cortadas sin su consentimiento. Por otro lado, el personaje desarrolla una actividad fetichista y patológica, muy del gusto surrealista, consistente en transformar a las muertas en muñecas-maniquies, puesto que es taxidermista.

⁴² Recuerdan estos dibujos de Bellmer al de František Kupka titulado *Visión de un alcoholico* (1900), en el que un hombre contempla perplejo a dos mujeres que levantan su piel para mostrarle los huesos y los intestinos que se desparraman.

lo denomina "imagen interoceptiva", surgida al amparo de un fetichismo de "reversibilidad corporal" que atormentaba al artista.⁴³ Otro surrealista que recoge la impronta del vientre florido es Max Ernst, entre cuyas obras destaca *Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis* (1923), y sobre todo, el cuadro *La bella jardinera* (1923), conocido también como *La creación de Eva*, del cual Juan José Lahuerta ha realizado un significativo análisis: "[...] a sus pies, en efecto, yacen vísceras y venas cortadas, y sobre su pecho y vientre unas hojas parecen poder abrirse para permitirnos contemplar, en sus entrañas, los misterios vanos, sometidos al tiempo largo de la gestación y al dolor del nacimiento [...]. Ernst repite una ilustración característica de los tratados de anatomía, sección obstétrica, en la que médicos y aficionados podían acercarse a los secretos más interiores del cuerpo femenino por el simple procedimiento de ir levantando, en una exfoliación ritual, las hojitas de papel que cubrían su vientre".⁴⁴

4. Muñecas rotas: la agresión erótica sobre el cuerpo de la mujer

[...] querría para sentarme un sillón de tu piel, de la piel de tu pequeño vientre.⁴⁵

4.1. "Venus rajadas"

La reiterada tendencia a dañar el cuerpo de la mujer se pone de manifiesto en otros frentes temáticos de gran interés para el surrealismo, como ocurre con el maniquí. Los surrealistas se valen de este elemento en calidad de doble objetual del cuerpo orgánico, y lo someten a experimentos encaminados a desencajar, desvirtuar y mutilar la anatomía femenina. Así se comprueba en la película de Luis Buñuel *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955), en la que el protagonista utiliza un maniquí para atacar metafóricamente a la mujer que le obsesiona.⁴⁶ La fascinación de los surrealistas por los maniqués se constata en la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938, que

dedicó un lugar preferente a estos objetos misteriosos e inquietantes que André Breton tildó de "maravillosos". Lo cierto es que entre la panoplia de objetos surrealistas, el maniquí resume mejor que cualquier otro el proceso de escisión del "yo" que estrangula la masculinidad de estos artistas frente a una supuesta otredad.⁴⁷ Como precedente de esta atracción por el maniquí no olvidamos a Ramón Gómez de la Serna, autor muy estimado por el joven Buñuel, que convivió durante años con un maniquí de cera, al igual que Bellmer con su *Poupée*.

Precisamente, dentro del ámbito surrealista, es Hans Bellmer quien concibe el más rotundo dispositivo de objetualización del cuerpo femenino a partir de la idea del maniquí. Reconvertido en muñeca, el maniquí deviene una *poupée* que el propio autor definió como "*objet provocateur*". Ya en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) se caracterizaba al artista como "constructor de muñecas articuladas de gran tamaño". Dichas muñecas componen una colección de cuerpos femeninos desconfigurados, manipulados de manera violenta con evidente intencionalidad erótica. Estos cuerpos objetuales funcionan como sustituto del de la mujer, convirtiéndose efectivamente en víctimas de un proceso de descomposición. No por casualidad, hacia 1924 Bellmer había entrado en contacto con George Grosz, a quien citásemos en páginas anteriores por sus representaciones de *Lustmord* y dibujos de muñecas descoyuntadas, como *Skill doll* (1937), que merece ser considerado el antecedente directo de las muñecas de Bellmer.

La modelo real del diseño de la *Poupée* fue la pintora y escritora Unica Zürn, compañera sentimental de Hans Bellmer. Se cree que la esquizofrenia que padecía la condujo al suicidio después de posar desnuda y atada para las fotografías de la *Poupée* que Bellmer publicó en la revista *Minotaure* con el título "Variaciones sobre el montaje de una menor articulada".⁴⁸ En estas fotografías

⁴³ JIMÉNEZ, J. *La imagen surrealista*, Minima Trotta: Madrid, 2013, p. 70.

⁴⁴ LAHUERTA, J. J., 2002, p. 99.

⁴⁵ René Crevel citado en GAUTHIER, X., 1976, p. 108.

⁴⁶ POYATO SÁNCHEZ, P. *El sistema estético de Luis Buñuel*, Universidad del País Vasco: Bilbao, 2011, p. 126.

⁴⁷ "Una de las mayores obsesiones de los creadores surrealistas, como sabemos, fueron los maniqués, y numerosas alusiones a ellos se encuentran en sus obras: *Tristana* de Buñuel, las 'novias' de Duchamp, o de Picabia, o de Brauner... y el mismísimo Breton en *Los pasos perdidos* interpretó que así como Dios había hecho al hombre a su imagen y semejanza, el hombre hizo al maniquí, también a su imagen y semejanza". GARCÍA GÁLLEGO, J. (comp.). *Surrealismo: el ojo soluble*, Litoral: Torremolinos, 1987, p. 171.

⁴⁸ Llama la atención la similitud entre las fotografías del cuerpo atado de Unica y aquellas instantáneas sadomasoquistas de Man Ray, como *Nu attaché* (1930), que remiten a su vez a las de Charles-François Jeandel. El eco de este tipo de fotografías alcanza incluso la obra de Nobuyoshi Araki.

se pone de relieve el nivel de agresión del artista varón que modela a su antojo el cuerpo de la mujer, ejerciendo una devastadora tiranía fetichista. Aún más, en este acercamiento a la mujer como muñeca erótica subyace un sentimiento de dominación que roza peligrosamente los límites del crimen sdomasquista. Un rasgo que los surrealistas identificaron claramente en los asesinatos de Jack el Destripador. En palabras de Desnos: "Terrible experiencia la de este hombre entrenado para despiezar mujeres; terrible lujuria la de este hombre, cuyo apetito sexual sólo podía ser saciado con sangre [...]".⁴⁹ En este sentido, no es extraño que la actitud de Bellmer se asimile a la del Destripador: "La muñeca fue objeto de una serie de fotografías ominosas hechas por el artista y publicadas como *Die Puppe* en 1934. En una de las imágenes, el artista aparece como un Jack el Destripador semitransparente y fantasmagórico, contribuyendo con su presencia a la carga perturbadora del cuerpo fragmentado de la *femme-enfant* creada por él"⁵⁰ (fig. 4).

En suma, es por medio de estos procedimientos que los surrealistas logran canalizar su miedo hacia la mujer y aplicarlo de modo que aúne la potencia de Eros con la pulsión de destrucción de Thánatos. El resultado cristaliza en la formalización de muñecas bellas pero terribles, que reciben la herida de una violencia desgarradora. Se constituyen así en una especie de "Venus rajadas", utilizando el título del libro de George Didi-Huberman (*Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, 1999), del que nos hacemos eco por haber dedicado cierta atención al fenómeno de la mujer destripada. En concreto, su autor analiza las tablas en las que Botticelli pinta la leyenda de Nastagio degli Onesti, extraída del *Decamerón* de Boccaccio. El relato cuenta la historia onírica del joven suicidado por amor no correspondido, que se ve a sí mismo persiguiendo a caballo a la joven que ama. Esta "caza infernal" se salda cuando la mujer es derribada por los perros del jinete. Éste hunde su espada en el cuerpo de la víctima y le saca las vísceras para dárselas de comer a la jauría. Entonces la mujer se levanta como si nada hubiera pasado y comienza la persecución, condenados a reproducirla por la eternidad.

⁴⁹ DESNOS, R., 2008, p. 8.

⁵⁰ MAHON, A., 2009, p. 30.

⁵¹ También el pintor surrealista Max Ernst, en *Anatomie de mon univers* (1939), reflexiona acerca de la atracción y repulsión sdomasquista desde una perspectiva similar.

⁵² Hoy en día se conservan Venus anatómicas de cera en muchos museos europeos. Quizá una de las más famosas sea una Venus sedente asustada, de André Pierre Pinson (siglo XVIII). Asimismo, en China existían las llamadas "Muñecas de médico": pequeñas estatuillas femeninas que servían para hacer diagnósticos a las mujeres sin necesidad de que se desnudaran para ser examinadas. Bastaba con que señalasen en la muñeca la parte del cuerpo que les dolía.



Fig. 4. H. Bellmer. *Autorretrato con la Poupée* (1934).

George Bataille ha comentado estas pinturas desde el punto de vista de la "belleza sacrificada", y siguiendo la estela sdomasquista, las ha descrito como un horror que en vez de ahuyentar al espectador, lo atrae.⁵¹ Lo mismo plantea Didi-Huberman al relacionar las pinturas de Botticelli con las "Venus anatómicas". Se denominan así las muñecas de cera de tamaño natural desmontables por piezas, utilizadas para enseñar anatomía a los estudiantes de medicina. El marcado carácter erótico de estas figuras ayudaba a soportar la reproducción truculenta de las entrañas gracias a la sugestiva apariencia del cuerpo femenino, y así facilitaba a los alumnos acercarse con agrado.⁵² Didi-Huberman señala en particular la "Venus de los médicos" del Museo Specola, conocida como



Fig. 5. Z. Leonard. Fotografía de la Venus Specola (1993).



Fig. 6. Detalle del frontispicio de *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem*.

“Venus de Medici”, modelada por Clemente Susini a finales del siglo XVIII. Una Venus especialmente célebre por las perturbadoras fotografías de Zoe Leonard realizadas en los años noventa (fig. 5). Aunque ya en su propia época la muñeca gozó de considerable éxito. Incluso el marqués de

Sade, al escribir su *Viaje a Italia* (1775), dejó constancia del interés por esta figura, que pudo admirar en la sección de anatomía del gabinete de los Medici.⁵³

Así pues, no es casualidad que estas muñecas anatómicas influyeran también en los artistas del surrealismo, ya que en ellas se dan cita dos aspectos fundamentales: la obsesión por los maniqués de cera, y el cuerpo femenino violentado que saca a la luz sus vísceras. Precisamente una Venus anatómica como la descrita por Didi-Huberman se cruzó en el camino del pintor surrealista Paul Delvaux, que la vio en el Museo Spitzner de Bruselas en 1932 como parte de una macabra atracción de feria, en la que, entre otras monstruosidades, se hallaba también una reproducción a escala natural del doctor Charcot hipnotizando a una histérica. Este descubrimiento no dejó indiferente a Delvaux, que se declaró impactado por la muñeca. De hecho, cultivaría el tema de la Venus yacente a lo largo de toda su producción pictórica. El vivo interés de Delvaux por este museo quedó reflejado expresamente en el óleo titulado *Le Musée Spitzner* (1943). Hay que tener en cuenta que este tipo de “museo de los horrores” iba dirigido fundamentalmente a un público *voyeur* masculino, y gracias a su éxito proliferó en Europa entre finales del XIX y principios del XX en recorridos itinerantes.⁵⁴

4.2. Violencia anatómica

Estas “Venus rajadas” tan apreciadas por los surrealistas entroncan directamente con la tradición artística de los grabados anatómicos.⁵⁵ Entre los más conocidos figura la portada de *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem* (1543) de Andrea Vesalio, considerado el fundador de la anatomía moderna. Vesalio fue el primer profesor de anatomía que realizó disecciones de cuerpos humanos en sus clases, con el objetivo de proveer a sus alumnos de un conocimiento lo más exacto posible. Impartía docencia en el anfitea-

⁵³ En la actualidad, artistas como Mari Shimizyu siguen realizando muñecas anatómicas inspiradas en las de Susini.

⁵⁴ “Aproximadamente hasta finales de siglo, innumerables barracas de feria exponen figuras anatómicas de cera de los secretos, ‘las bellezas, los horrores y las malformaciones humanas’. Las mujeres sólo pueden acceder a los primeros apartados. Los que desvelan la desnudez se reservan a los hombres mayores de veinte años que quieren completar su información sexual contemplando Venus de todo tipo [...]. El voyeurismo –en sentido lato– estaba reservado a un círculo masculino [...]. El voyeurismo estuvo en boga en los grandes burdeles parisinos de finales de siglo, y era muy frecuente que estos establecimientos contaran con gabinetes de óptica”. CORBIN, A., COURTINE, J. J. y VIGARELLO, G., 2005, pp. 195-197. Una práctica que Luis Buñuel incluyó en el prostíbulo de *Belle de jour*.

⁵⁵ Los surrealistas cultivaron también el *collage* de tema anatómico. Mencionaremos el fotomontaje de Max Ernst titulado *Punching ball ou l’immortalité de Buonarroti* (1920), y sobre todo los *collages* de Franz Roh: *Klage* (Queja; 1930), *Zu lang in Meer geblieben* (Demasiado tiempo en el mar; 1945), y *Enstsetzen* (Pavor; 1923-1950), entre otros.

tro de la Universidad de Padua, un espacio arquitectónico de gran practicidad visual, ya que permitía a los estudiantes seguir desde las gradas la lección sin perder detalle de las autopsias. El grabado mencionado reproduce dicha escena: el público se dispone en semicírculo en varias alturas, mientras el espacio central del anfiteatro queda reservado para el profesor, que aparece en primer término, junto al cadáver de una mujer. El cuerpo femenino presenta la herida terrible inferida por la intervención quirúrgica: el vientre ha sido rajado, dejando al descubierto sus órganos ante la mirada de un nutrido grupo de asistentes varones (fig. 6).

Este dato no es insustancial, por el contrario, adquiere un cariz relevante. El hecho de exponer el cuerpo de una mujer destripada como diana de las miradas de un conjunto de hombres da cuenta una vez más de esa pulsión escópica de horror-atracción, que dota a la composición de cierto aire voyeurístico.⁵⁶ Recientemente, la fotógrafa Karen Knorr ha sabido analizar dicho fenómeno en la serie *A model of vision* (2014).⁵⁷ De este modo se equipara la violencia de la mirada masculina con aquella que efectúa la agresión quirúrgica. Diríase que el cuerpo femenino es atacado por la mirada, pero también por la mano, aquella que fuera alavada por Paul Valéry en su *Discurso a los cirujanos* (1938): la “mano armada del cirujano”, en palabras de Cristóbal Pera. Semejante expresión alberga connotaciones de masculinidad en torno al papel del ci-

rujano, que actúa con violencia sobre el cuerpo de la mujer. Pera insiste en que la operación quirúrgica es un *acto de violencia*, en el que se hace uso de la fuerza física para penetrar en el espacio anatómico del paciente.⁵⁸ Esto casa a la perfección con la práctica criminal de Jack el Destripador, a quien los estudios forenses atribuyeron conocimientos específicos de medicina, según se podía deducir de la habilidad de sus puñaladas (“gestos quirúrgicos”). Así pues, tanto el cirujano como el asesino coinciden en su labor de “carnicería”, y ambos proceden de la misma manera para invadir el cuerpo de la mujer. Téngase en cuenta el auge que experimentaron en esta época las operaciones de útero (laparotomía), muy relacionadas con las investigaciones sobre la histeria.⁵⁹

De vuelta al surrealismo, el también médico André Breton se formó como asistente de Babinski, antiguo alumno de Charcot, en el hospital de La Pitié, casualmente muy cerca de La Salpêtrière. No extraña, pues, su inclinación hacia el “hecho poético” de la histeria, que se hizo común al grupo surrealista. Por otro lado, la vertiente quirúrgica tampoco escasea en la obra de estos artistas. Quizá lo más señalado sea la influencia del conocido verso de Lautréamont: “Bello como el fortuito encuentro, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”. Esta metáfora inspira no pocas representaciones pictóricas, y es que para los surrealistas la máquina de coser resume lo agresivo y mecánico del acto sexual, recurriendo

⁵⁶ Poco a poco, estos teatros anatómicos abren sus puertas a un público más variado: “En el siglo XVI se generalizan y van más allá de su objetivo original: se convierten en un espectáculo para un auditorio variado. Los teatros anatómicos aparecen mencionados en las guías de viaje. M. Veillon cita en un texto de 1690 que establece la presencia regular de entre cuatrocientos y quinientos espectadores durante las sesiones públicas de anatomía en los jardines del rey. Por otra parte, en *El enfermo imaginario*, aparece la siguiente propuesta de Daiafoirus a Angélique: ‘Con el permiso del Señor, la invito a que venga a ver, uno de estos días, para divertirse, la disección de una mujer [...]’”. LE BRETON, D. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires, 1990, p. 50.

⁵⁷ Es posible argumentar la trasposición de estos auditorios –los “teatros de anatomía” estudiados por Michel Foucault (*Naissance de la clínica*, 1963)– con el “teatro de la histeria” de Charcot, el exitoso fenómeno que muestra el cuadro de Brouillet *Une leçon de Charcot à La Salpêtrière* (1887), que mucho tiene que ver con el espectáculo quirúrgico.

⁵⁸ “Todo *acto quirúrgico*, toda operación, es una invasión, en cuanto que es una penetración, con variable violencia, en el espacio anatómico del paciente que está siendo operado. La *invasión* del cirujano exige provocar previamente una solución de continuidad, una ruptura *cruenta*, sangrante, en la superficie externa corporal, mediante una incisión de la piel y de las partes blandas subyacentes: ésta es la *incisión operatoria*, de ubicación anatómica diferente, según la *intervención quirúrgica* que se pretende realizar. La *incisión operatoria* señala, por lo tanto, el inicio de la invasión o penetración”. PERA, C. *El cuerpo herido*, Acantilado: Barcelona, 2003, p. 216.

⁵⁹ “La *laparotomía* es el acto quirúrgico emblemático que inicia [...] las intervenciones quirúrgicas realizadas en el interior de la cavidad abdominal, al procurar, como primer paso, un amplio acceso de las manos del cirujano a su contenido. [...] ha venido a utilizarse unánimemente para describir cualquier tipo de incisión practicada en la pared abdominal con el objetivo de acceder a las vísceras allí contenidas. El término más adecuado etimológicamente sería celiotomía (del griego *koilia*, ‘cavidad del vientre’), aunque prácticamente no se utiliza”. PERA, C., 2003, p. 221. En este contexto se asiste al auge de las operaciones para extirpar ovarios. Destaca el caso de Constance, esposa de Oscar Wilde, mujer activa en las esferas social, política y cultural, que murió tras ser sometida a una extirpación de ovarios, pues se generalizó entre los cirujanos de la época la histerotomía como método para evitar la “locura pélvica”.

de nuevo a lo punzante como analogía de la penetración.⁶⁰ Así se aprecia en *Máquina de coser electrosexual* (1934), cuadro de Óscar Domínguez en el que la aguja de la máquina raja el cuerpo de una mujer desnuda. De Dalí citaremos también *Máquina de coser con paraguas en un paisaje surrealista* (1941) y *La lección de anatomía* (1965), obra inspirada en la de Rembrandt.⁶¹

4.3. La belleza de las entrañas

En apartados anteriores se aludía a la demonización de los rasgos femeninos como método de desprestigio por parte del colectivo masculino. Se difundía la idea de una mujer de exterior bello y sugerente, pero que debajo de este reclamo esconde un interior desagradable y repulsivo. Esta fealdad interior no se refiere tan sólo a un valor de corte moral, sino que atañe, literalmente, a la visión repugnante del propio organismo y a lo abyecto de sus sustancias, vísceras y deshechos.⁶² Didi-Huberman cita a este respecto un fragmento de *Collationes* de Odón de Cluny recogido por Remy de Gourmont, fuentes de cabecera para surrealistas como Bataille: “[...] si los hombres viesan lo que hay debajo de la piel, dotados, como los linceos de Boecio, de la capacidad de penetrar visualmente los interiores, la mera vista de las mujeres les resultaría nauseabunda: esa gracia femenina no es más que saburra, sangre, humor, hiel. Pensad en lo que oculta en las fosas nasales, en la garganta, en el vientre: suciedad por doquier... Y nosotros, a quienes nos repugna rozar incluso con la punta del dedo el vómito o la porquería, ¿cómo podemos desear estrechar entre nuestros brazos a un

simple saco de excrementos!”.⁶³ El cuerpo femenino, otrora ejemplo sublime de hermosura, es considerado un mero saco de excrementos, el cual, una vez rajado, deja al descubierto su inmundicia.

La base de esta subversión de la idea tradicional de belleza, según se expuso en páginas previas, se localiza fácilmente en Rimbaud, si bien su mayor expresión se halla en *Les fleurs du mal* (1857) de Baudelaire, en concreto en el poema “Una carroña”. Este texto, que influyó en surrealistas como Buñuel y Dalí, sintetiza la imagen de un cuerpo en descomposición con la descripción de la anatomía femenina. La disposición de la carroña, que “se abre como una flor”, y el protagonismo del vientre como espacio de putrefacción, son elementos que ayudan a apuntalar esta nueva concepción de lo bello. Asimismo, desde esta perspectiva se justifica inconscientemente la actitud violenta contra el cuerpo de la mujer.⁶⁴ En esta línea, otro extracto mencionado por Didi-Huberman, en este caso perteneciente a San Anselmo, pone en evidencia dicho fenómeno: “Ella, la mujer, es de rostro claro y forma venusta, ¡y no se puede decir que te guste poco, la criatura láctea! ¡Ah, si las vísceras se abrieran y con ellas todas las demás arquillas de la piel, qué sucias carnes no verías bajo su blanca piel!”.⁶⁵

Esta declaración se nos antoja prácticamente una descripción de las *Rose ou vert* de Bellmer, obsesionado con hacer transparente el cuerpo femenino quitando las capas, o velos, que lo cubren.⁶⁶ Por eso en sus dibujos son numerosas las mujeres “que levanta[n] su piel para dejar ver las vísceras y el esqueleto de su interior, su anatomía. El último acto en ese proceso de desnudamiento (*déshabillage*),

⁶⁰ Dentro de la jerga específica utilizada por los surrealistas, la máquina de coser cobra especial importancia por su sentido erótico. En palabras de Dalí: “En vez de decir ‘hacer el amor’ decimos ‘la máquina de coser’. Que, por lo demás, no es sólo una imagen sino que también resulta algo exacto: cuando la gente hace el amor se diría que van y vienen con el ritmo de una máquina de coser”. LEAR, A. *El Dalí de Amanda*, Planeta: Barcelona, 1985, p. 48.

⁶¹ Cuadros de esta temática se hacen muy frecuentes entre finales del siglo XIX y principios del XX, como por ejemplo el de Enrique Simonet *La autopsia* (1890), conocido popularmente como *¡Y tenía corazón!*, así como el de Henri Gevex titulado *El doctor Péan enseñando en el hospital de Saint Louis su descubrimiento de pinzamiento de los vasos* (1887).

⁶² No obstante, los surrealistas sintetizan la fealdad física con la fealdad moral. Para ello remiten al marqués de Sade, en quien encuentran esta doble faceta: por un lado, la agresión al cuerpo, y por otro, la voluntad de violentar y prostituir a la mujer pura, virtuosa, sin mancha. Como la joven Justine, pervertida precisamente por los dos crueles cirujanos Rodin y Rombeau.

⁶³ DIDI-HUBERMAN, G. *Venus rajada*, Losada: Buenos Aires, 2005, p. 73.

⁶⁴ “Recuerda el objeto que vimos, alma mía,/ esta bella mañana de verano tan dulce:/ al torcer de un sendero una carroña infame/ sobre una cama sembrada de guijarros,/ las piernas al aire, como una mujer lúbrica,/ ardiente y sudando los venenos,/ abría de una manera descuidada y cínica/ su vientre lleno de exhalaciones./ El sol brillaba sobre esta podredumbre,/ [...] Y el cielo miraba el esqueleto soberbio/ como una flor abrirse./ El hedor eran tan fuerte,/ que en la hiñera te creíste desmayar./ Las moscas zumbaban sobre este vientre pútrido, de donde salían negros batallones/ de larvas, que se deslizaban como un espeso líquido/ a lo largo de estos vivientes harapos”. BAUDELAIRE, C. *Obra poética completa*, Libros Río Nuevo: Madrid, 1983, p. 88.

⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, G., 2005, pp. 73-75.

⁶⁶ “Dentro de ella, abierto su interior a la contemplación, no habita ningún alma, sino las tripas y los excrementos o el cuerpo del otro y su sexo”. SANTANA FERNÁNDEZ, M. “La muñeca de Bellmer: deseo y dialéctica de la mirada”, *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 15, 2015, p. 252.

de *desvelamiento corporal* [...]”.⁶⁷ El propio Bellmer, en *Petite anatomie de l'inconscient physique ou petite anatomie de l'image* (1957), recoge la siguiente declaración de intenciones: “Quiero revelar escandalosamente el interior que siempre se mantendrá oculto y es percibido detrás de las sucesivas capas de una estructura humana y sus desconocidas pérdidas”.⁶⁸ El mismo objetivo se percibe en un cuento de Alphonse Allais evocado por André Breton, en el que una bailarina se desnuda velo a velo en presencia del sultán. Cuando queda despojada de sus ropas, el sultán pide que se siga desnudando y ordena que le sea arrancada la piel. Terrible visión del cuerpo femenino la que se desprende de esta idea: traspasar la superficie corporal, darle la vuelta, mostrar lo de dentro. La mujer se transforma en un “*cuerpo herido quirúrgico*” (C. Pera) que aporta a los surrealistas una nueva idea de belleza como desvelamiento de las entrañas.⁶⁹

5. Notas conclusivas: Diana contra Acteón

En 1929 se publicaba el último número de *La Révolution Surréaliste*. Entre sus páginas se incluía el fotomontaje titulado *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, que reproducía un cuadro de Magritte, enmarcado por fotografías en primer plano de los miembros del grupo surrealista. La composición se articula en torno a la figura central de una mujer que oculta su desnudez ante la mirada de los hombres que la rodean. Sin embargo, los surrealistas retratados aparecen con los ojos cerrados, razón por la cual suele atribuírseles un rol pasivo, de no-espectador. Nada más lejos de la realidad. Pareciera que el hecho de tener los ojos cerrados (“no ver a la mujer escondida en el bos-

que”) aliviara la condición objetual de la mujer, cuando es precisamente este gesto lo que remarca la apropiación del cuerpo femenino por parte de la imaginación masculina.⁷⁰ Como explica Jack Spector: “Los ojos cerrados de estos hombres están viendo el desnudo –más allá del desnudo– con los ojos abiertos de la imaginación”.⁷¹ Se trata, por tanto, de otra “Venus rajada”: de nuevo, la mujer es obligada a ocupar el centro de un anfiteatro visual reservado a los hombres. Otra Friné ante los jueces. Otra Venus púdica que se esconde de la mirada masculina que la agrede. No en vano, la figura femenina del *collage* adopta la pose de las Venus del baño, como ha señalado también Spector.

No obstante, partiendo de estas “Venus púdicas” –que ya veíamos destripadas en *El baño* de Štyrský– es posible concluir una alternativa al dominio masculino desplegado por la sintomatología surrealista. Sírvanos para ello el mito de Diana y Acteón, relato que permite una reflexión inversa acerca del denominado “problema de la mujer”. Acteón, símil del tema bíblico de Susana y los viejos, encarna el prototipo del hombre *voyeur* que queda prendado de la belleza de la mujer e intenta acceder al cuerpo de la diosa. Diana, por su parte, es una Venus sorprendida en el baño, una Venus púdica que se oculta de la mirada de Acteón. El joven es un cazador que pasea por el bosque, símbolo del hombre sexualmente activo, mientras que la mujer, en un rol pasivo, es la presa que recibe las flechas de la mirada fálica –como así se autorretrató Frida Kahlo en *El venado herido* (1946). Lo cual nos recuerda una vez más la cacería de la mujer de las pinturas de Botticelli, vinculadas a narraciones clásicas de raptos y violaciones.⁷²

⁶⁷ JIMÉNEZ, J., 2013, p. 73.

⁶⁸ Citado en FOSTER, H., 2008(a), p. 198.

⁶⁹ El pincel de una autora surrealista, Leonor Fini, pone el dedo en la llaga con el cuadro titulado *L'Ange de l'anatomie* (1949). Artistas como Yasumasa Morimura (*Mona Lisa in Pregnancy*, 1998) y Fernando Vicente (a quien se debe la serie *Venus*, 2012) reflexionan todavía hoy sobre esta subversión estética: ambos desmoronan el prototipo de mujer bella abriendo su cuerpo para mostrar la anatomía interna.

⁷⁰ Juan Vicente Aliaga ha sabido apreciar esta tesitura, y ha criticado abiertamente la clásica lectura de Dawn Ades, que intenta minar la misoginia latente en esta obra: “Justamente es la actitud de no ver, de no mirar el cuerpo de la mujer lo que le permite a Dawn Ades extraer la conclusión de que no hay intento de objetualización, y por ende de posesión y abuso. [...] Ades no cae en la cuenta de que el acto de cerrar los ojos puede aludir al sueño, a la evocación, a la fantasía en este caso de contemplar un cuerpo deseable”. ALIAGA, J. V., 2007, p. 141.

⁷¹ SPECTOR, J., 1997, p. 316.

⁷² La caza, desde la antigua Grecia, funciona como metáfora de conquista y apropiación sexual de la mujer. “Para domesticar a la mujer y conseguir su sumisión es útil a veces usar la violencia. [...] Las jóvenes que se asimilan a potrillas o ciervas, que se apacientan en los prados, como cuenta Anacreonte, son las *parthénoi* o vírgenes. Ellas son seres indómitos, de una animalidad y belleza salvaje, algo que se percibe como muy deseable y que despierta el ansia ‘cinegética’ en un cazador-soldado”. SÁNCHEZ, C., 2015, pp. 102-104. El propio André Breton relata en *El amor loco* la historia de una joven asesinada, como una presa más, con un fusil de caza por su marido. La causa fue no ceder, en el plano sexual, a los deseos de su esposo. Cuentos infantiles como *La Bella y la Bestia* inciden también en el papel de víctima sexual de la mujer, que cae a merced del “animal-no-vio” (Bruno Bettelheim) al intercambiarse la virginidad de la joven por su paralelismo, la rosa roja sustraída del jardín de la Bestia. En la reciente adaptación cinematográfica del cuento por Christophe Gans (2014) se hace explícita la metamorfosis de la mujer en ciervo, cazada por el príncipe, que le dispara una flecha mortal.

Llegados a este extremo, parece admisible darle la vuelta a la historia y argumentar que el destino que aguarda al hombre es el que antes dirigía contra su presa: morir atravesado por la flecha que le lanzará la diosa Diana.⁷³ Téngase en cuenta que Diana, divinidad arquera, es asimismo patrocinadora de la virginidad silvestre y de la actividad cinagética. He aquí el peligro latente: el cuerpo femenino es un arma atrayente que asegura una herida letal para el hombre que se aproxime. Por eso, en la interpretación del mito que hace Klossowski, el cuerpo casto de la diosa, aparentemente asequible al hombre, “palpable pero inviolado”, adquiere un recubrimiento demoníaco. Repetidamente, el miedo hacia la mujer. Ello implica un viraje radical: Diana condena a Acteón metamorfoseándolo en ciervo, y de esta manera lo transforma en botín de su propia jauría.⁷⁴ Acteón es la mirada masculina que recibe el castigo anteriormente infligido sobre el cuerpo femenino. Se invierten así los términos: la presa ya no es Venus perseguida por los perros de Nastagio degli Onesti; ahora es el hombre quien huye de la mujer depredadora. Acteón, cazador frustrado; cazador cazado.

Puede decirse entonces que los surrealistas *no ven –realmente– a la mujer escondida en el bosque*. Esta Venus, observada mientras se baña entre la maleza, rechaza la mirada del sujeto que la espía. Por eso, el *voyeur* elabora en su propia imaginación una idea de mujer que nace de sus prejuicios y temores. Y así, en efecto, los surrealistas no ven a la mujer, sino que ven a la(s) mujer(es) resultante(s) de sus fantasías y ansiedades. El cuerpo de la mujer en el surrealismo se articula, por tanto, desde la mirada masculina (“*the male gaze*”). Como dijera Sartre, el acto de mirar es el acto de la objetivación. En esta medida, conviene reflexionar sobre el acto político de la visión y sus consecuencias constitutivas a nivel ontológico. De este modo, la imagen femenina resulta un trasunto performativo de la identidad de mujer fabricada por el varón a través de la agresión y la manipulación. En otras palabras, la noción misma de mujer se construye en virtud del tratamiento que el hombre otorga a su corporeidad. De ahí la necesidad, desde las vanguardias, de armar nuevamente el cuerpo de la mujer: la necesidad de reescribir dicho cuerpo al margen y en contraposición de la herida masculina.

⁷³ Así ocurre en la película del surrealista Jean Cocteau *La Belle et la Bête* (1945), en la que la estatua de la diosa Diana cobra vida y mata con una flecha al hombre que irrumpe en la privacidad de su jardín. No se olvide que, para los surrealistas, la mujer es en el fondo una Bestia: es la *femme affamé*, salvaje y devoradora, frente a la cual el hombre se siente víctima indefensa. Surge en este contexto la imagen de una mujer fiera y sensual (“mujer pantera”) que convive sexualmente con una bestia, león u otro felino voraz. Dicha iconografía se remonta a cuadros como *La siesta* (1909), de J. Barrau, y sobre todo a fuentes bibliográficas como el *Yambo de las mujeres* de Simónides, que incide en la supuesta animalidad intrínseca de la mujer. En este sentido, la Bestia teme realmente convertirse en presa de la Bella.

⁷⁴ “Cazadores que la invocáis, guardaos de escudriñar demasiado esta contradicción: correréis una suerte harto similar a la de la presa. El arco que tensáis es materia flexible del sacramento de la virgen; a cada uno de vuestros deseos responde una flecha de su carcaj; así como la cuerda se afloja al partir la flecha, así la vida al partir el deseo; y es vuestro destino: si vuestros rasgos hieren a la presa apuntada, es al precio de vuestros anhelos”. KLOSSOWSKI, P. *El baño de Diana*, Tecnos: Madrid, 1990, p. 5.