



Benilde

EL PAISAJE TOTEMICO ENTRE
LO REAL E IMAGINARIO

Alessandra Scappini

B. n. i. d. e.





**EL PAISAJE TOTÉMICO
ENTRE LO REAL
E IMAGINARIO**

B. Benito D. e.

EL PAISAJE TOTÉMICO ENTRE LO REAL E IMAGINARIO

Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning
y Remedios Varo

©Alessandra Scappini

©Edición crítica, traducción y notas de Andrea Santamaría Villarroya

BENILDE EDICIONES

2018

<http://www.benilde.org>
Sevilla-España

DISEÑO

Bane

IMAGEN DE PORTADA

© Gianluca Sgherri. *Medicina*,
1997, olio su tavola, cm 40X50,1
[facebook.com/gianluca.sgherri](https://www.facebook.com/gianluca.sgherri)
[saatchiart.com/gianluc](https://www.saatchiart.com/gianluc)

ISBN 978-84-16390-49-6

Volumen 7. Colección Benilde traducciones e Interculturalidad. Directora Mercedes González de Sande.

Comité científico internacional: Elena Jaime de Pablos, Universidad de Almería; Nikica Mihaljevic, (Universidad de Spalato, Croacia); Dolores Ramírez Almazán, (Universidad de Sevilla, España); Alejandra Moreno Álvarez, (Universidad de Oviedo, España); María Michaela Coppola, (Universidad de Trento, Italia); Rocío González Naranjo, (Universidad de Limoges, Francia); Margherita Orsino, (Universidad de Toulouse, Francia); Claudia Pazos Alonso, (Universidad de Oxford, Reino Unido); Michèle Ramond, (Universidad Paris VIII, Francia); Yolanda Morató Agrafojo, (Universidad de León, España); Milagros Ezquerro San José, (Universidad de París-Sorbonne, Francia); Roberto Trovato, (Universidad de Génova, Italia); Rocío Cobo Piñero, Universidad de Cádiz; Katjia Torres Calzada, (Universidad Pablo Olavide de Sevilla); Víctor Silva Echeto, (Universidad de Zaragoza); Maria Boujaddaine, (Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán, Marruecos); María Jesús Lorenzo Modia, (Universidad de A Coruña, España).

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

**EL PAISAJE TOTÉMICO
ENTRE LO REAL
E IMAGINARIO**



Introducción	13
MUJERES ARTISTAS VIAJERAS	
Infancia y adolescencia como períodos de formación.	17
Leonora Carrington	18
Remedios Varo	25
Dorothea Tanning	30
Kay Sage	38
Leonor Fini	43
EL ETERNO FEMENINO EN EL IMAGINARIO SURREALISTA	
La mujer musa	51
La vidente	55
Estados de locura e histeria femenina	57
La conjunción de los opuestos: cuerpo y alma	60
El doble alquímico y el conocimiento	62
La belleza convulsiva	65
El erotismo y el estado de éxtasis de Georges Bataille y André Breton	67
¿Cuál legado?	71
SER MUJER	
Paradigmas y simbologías femeninas	75
Naturaleza natura (<i>Natura naturans</i>)	82

Artistas de la revuelta	83
El imaginario panerótico de Leonor Fini	84
Figuras enigmáticas	88
Emblemas y correspondencias analógicas	90
La mujer huevo: proliferaciones	91
Matriarcado y androginia	92
El espejo	95
Femenino y masculino, el principio ctónico y uranio	97
Esteticismo	102
Universo imaginario y liminar en la obra de Leonora Carrington	104
¿Magia y misterio?	105
Feminismo	107
La visión oracular de Remedios Varo	119
Hilados y tejidos	120
El femenino/ hembra	122
La mujer luna y seductora	123
El valor de sí misma como persona en Dorothea Tanning	126
Las <i>femme-enfants</i>	129
Los ojos del niño	136
El espejo de los deseos	138
El potencial del cuerpo	140
Éxtasis y ansiedad	142
La vulva: la fertilidad y el eros	147

El deseo de construcción de Kay Sage	150
La construcción de sí misma	151
Los obeliscos del inconsciente	156
La Torre de los Deseos	157
Conflictos internos y deconstrucción	160
¿Para una hipótesis femenina?	163
CONCLUSIONES	169
Bibliografía	197



Mi agradecimiento a Mercedes Arriaga Flórez que me propuso realizar este libro en español, edición reducida de la versión italiana: *Il paesaggio totemico tra reale e immaginario.....* publicado en 2017, y a Andrea Santamaría Villarroya para el trabajo paciente de edición y traducción



Introducción

En este ensayo se analizan diferentes cuestiones relacionadas con las trayectorias de algunas artistas-escritoras, Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning y Remedios Varo, que se acercaron a las vanguardias surrealistas todavía en ciernes hacia 1919, y más tarde fundadas por André Breton en 1924. Se definen surrealistas, aunque algunas prefirieron distanciarse y renunciar a esta etiqueta, para manifestarse como figuras independientes dentro de una producción pictórica y literaria recientemente redescubierta. Esto les permite ser reconocidas como personalidades importantes por su autenticidad, y autoras originales por su experimentación en el ámbito cultural histórico, entre los años treinta y cuarenta del siglo xx, y también en las siguientes décadas hasta el final de sus días. Por lo tanto, nos centramos en sus historias de vida, que coinciden con el itinerario de sus experiencias artísticas, con el objetivo de profundizar en la complejidad de cada individualidad, en el entorno sociocultural de su tiempo, tratando de analizar los aspectos que han caracterizado su existencia como mujeres viajeras y los temas tratados en relación con el universo interno de cada una, a través de sus testimonios, borradores y notas, organizados con el propósito de construir obras literarias y en su producción predominantemente pictórica. Estas mujeres comparten problemas comunes, identificados para investigar la construcción de sí mismas en relación a su identidad como mujeres y artistas, pero sobre todo como personas que han dejado huella, sobre todo en la historia artística del siglo xx, reelaborando experiencias creativas a ellas contemporáneas y, al mismo tiempo, alimentando el terreno fértil de la vanguardia. Todas ellas se distinguen por una búsqueda personal junto con relaciones mutuas dictadas por amistad genuina, que trataremos de reconstruir en parte, por la utilización de un diálogo continuo para compartir experiencias y para manifestar los estados internos más profundos, que se entrelazan con la dimensión de la vida diaria. Intentamos poner de manifiesto todas las facetas

de un entramado compuesto y constituir una hipótesis bastante completa, aunque no exhaustiva, que sirva para futuras investigaciones. La documentación examinada, publicada en los últimos años en forma de testimonios y obras de artistas-escritoras y juicios críticos realizados por personas de diferentes orígenes ideológicos y culturales, nos han permitido analizar la complejidad de su trabajo creativo. Este último que recorre paisajes imaginarios, simbolismos de carácter totémico arquetípico de proyecciones de estados de ánimo interiores, ansiedades, obsesiones, que a veces pueden fragmentar el frágil equilibrio, pero también emblemas de deseos íntimos, del potencial de la mirada, de la energía interior, que necesita alimento constante para renovarse y rejuvenecer. En contra de la vanguardia del siglo xx, se trata de una toma de posición a menudo privada e íntima, llena de implicaciones emocionales.

En el primer capítulo, extracto de un libro publicado en italiano en marzo de 2017, investigamos los eventos relacionados con el período de su formación, desde la infancia hasta la adolescencia, para iluminar algunas relaciones con el ambiente familiar en el que viven y crecen, manifestando ideales que a menudo provocan contradicciones y conflictos con el sistema convencional y con la respetabilidad burguesa típica de su clase. Muchas veces luchan contra la falta de horizontes por el anclaje en las tradiciones y la estrechez de miras que desaprueba a menudo la elección de convertirse en artista. De hecho, las artistas que analizamos se caracterizan por su diferencia, sobre todo cuando se acercan a experimentación de vanguardia ya provistas de su propio bagaje cultural.

Dado que nuestro estudio se ha orientado a explorar los itinerarios creativos de cinco figuras femeninas en sus innumerables aspectos en relación con la vanguardia donde gravita su producción, a pesar de disociarse para expresar el valor de su diferencia y de su identidad, decidimos realizar en el segundo capítulo una comparación con la concepción de la mujer surrealista, como musa y objeto de deseo. In ideal muy alejado de nuestras artistas, sin descuidar la carga erótica y el valor de Eros sobre el cual André Breton y Georges Bataille debaten, más

cercanasa un conocimiento para alcanzar el éxtasis, reconocerse videntes, buscadoras e investigadoras en el camino existencial, guardianas de los umbrales y protectoras, retomando el arquetipo de la Gran Madre, culto generalizado entre las civilizaciones del Mediterráneo, que conserva el poder y nutre la energía del eterno femenino.

El tercer capítulo está dedicado a valorar su condición de *ser mujeres*, descubriendo en cada una de las cinco artistas la voluntad de afirmarse sobre todo como personas, y de reclamar el derecho a la diferencia, que también significa divergencia con respecto a los parámetros habituales, redescubierto del origen, *natura naturans*, y los instintos primordiales desde el Minotauro a lo femenino, como potencia del deseo y panerótica, desdoblamiento en el espejo para explorar las múltiples proyecciones de sí mismas, así como el reconocimiento del potencial de su cuerpo y la defensa de sus derechos dentro de un sistema que indiscutible y anticuado, que durante mucho tiempo no ha concedido espacio ni a las mujeres ni a sus voces.

En la obra literaria y pictórica de alguna de las artistas examinadas, de hecho, emerge un crisol de culturas e identidades, una mezcla de elementos simbólicos o modelos arquetípicos, que anticipan las características de la cultura nómada de nuestro tiempo, que las convierten en personajes paradigmáticos y emblemáticos por su trayectoria vital y experimentación artística. No solo se distinguen en el panorama artístico y literario del siglo XX, sino también en el mundo cotidiano de nuestra actualidad por la omnipotencia subversiva del deseo de conocer y por la energía que manifiestan, fuente de la regeneración y de la única y auténtica revolución, la interior.



MUJERES ARTISTAS VIAJERAS

Infancia y adolescencia como períodos de formación.

Al examinar los itinerarios creadores de Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning y Remedios Varo, podríamos preguntarnos si las ideas, reflexiones y logros que impregnan su experiencia artística en sus diferentes etapas vitales son el resultado de una exploración en solitario o colectiva, o si ambas influyeron en su formación, y también en su propia afirmación. Ciertamente, fueron una respuesta a su deseo de ser independientes, a su curiosidad por los horizontes negados y desconocidos, la única oportunidad de escapar de su malestar existencial. Para algunas autoras como Leonora, Leonor o Remedios, el viaje realmente se convierte en fuga, paso para superarse a sí mismas e itinerario de iniciación de su autoconciencia.

No hay viaje que no cruce fronteras, ya sean políticas, lingüísticas, sociales, culturales, psicológicas, fronteras que todas las mujeres de diferentes *maneras* y tiempos han querido y han tenido que atravesar - para hacer su propio paisaje como un lugar habitable o sobrevivir - impulsadas por el deseo de conocimiento, la necesidad de legitimidad o de escapar, o simplemente por perseguir un sueño (Ulivieri, *Introducción*, en Ulivieri y Pace (eds.), 2012: 8).

Para las mencionadas artistas el viaje puede significar todo esto, según casos que se vuelven compartidos, que provocan cambios e establecen lugares estables o temporales, que gradualmente se pueblan de sus universos interiores, hasta llegar a identificarse con ellos. Viaje y paisaje, ambos estrechamente relacionados, en cuanto el recorrido depende, en todo caso, de

la persona y su capacidad de elegir, cuando no se convierte en itinerario obligado. Viaje conquista, viaje liberación, descubrimiento perenne, que se materializa en la superación de etapas por parte de mujeres errantes que viven su condición de exilio como separación y desarraigo, experiencia nómada para cruzar las zonas fronterizas y llegar a lugares en los que asentarse, aunque no definitivamente, siempre con posibilidades de cambiar.

Viajar dentro de sí mismas, a su propia interioridad que ha acogido y reelaborado, vivido y meditado una variedad de experiencias de vida y que, a veces freudianamente puede dar lugar a tensiones, conflictos, obsesiones, capaces de volver a resurgir, como resultado de situaciones y circunstancias que las han determinado. Mediante estas pistas, que encuentran expresión en el paisaje pictórico personal, se puede volver a recordar, sondear el flujo de la memoria para recuperar y traer de vuelta a la luz lo reprimido.

Entonces, ¿cuál podría ser el paisaje o el medio ambiente que se debe redescubrir para estudiar y comprender los comportamientos y los estados emocionales de una persona, si no el de la infancia y la adolescencia, de la infancia y del desarrollo como formación, al que remontarse para examinar las posibles causas de inquietud, dar una explicación a ciertos eventos, proponer una respuesta? Cada una de las figuras femeninas analizadas en este ensayo ha vivido, distanciándose de las experiencias normales, una infancia y adolescencia igualmente singulares y particulares, que parecen casi sacadas de libros de aventuras y fantasía.

Leonora Carrington

La infancia de Leonora Carrington transcurre en la región de South Lancashire, lugar por excelencia de las manufacturas textiles, mencionado en los libros por la revolución industrial en Inglaterra. Nació en 1917, en Clayton Green, cerca de Chorley, llamado Black Country por la contaminación de hollín. Para su rica familia victoriana, anclada en la respetabilidad social, con

estrictas convenciones y una educación rigurosa, era inconcebible e inaceptable la idea de que su formación se orientase hacia el arte.

Su padre, Harold Wilde Carrington¹, era un magnate textil, hijo a su vez de un empresario que había inventado un nuevo telar y vendido la compañía familiar a una corporación, Courtaulds, convirtiéndose en el mayor accionista de Imperial Chemical Industries (ICI). La madre Maureen, de 'soltera', Moorhead, irlandesa, era hija de un médico rural originario de Meat, en el condado de Westmeath, en el sur de Irlanda.

Leonora recuerda cómo su madre sentía una predilección por fantasías y leyendas sobre los orígenes de su familia, sosteniendo ser descendiente del rey Malcolm de Irlanda, así como de Francisco José de Austria, cuyo retrato se conservaba en la casa familiar. En cuanto a la literatura, afirmaba que tenía parentesco con Maria Edgeworth, una novelista inglesa de principios del siglo xx, que trataba temas y aspectos de la vida irlandesa. Al mismo tiempo, su hermano Harry fue estudiante y amigo de James Joyce en el Colegio Jesuita Clongowes.

Un lugar recurrente en la imaginación de Leonora, entre los diferentes hogares de acogida donde vivió, es Crookhey Hall, con sus vistas al mar de Irlanda y de la bahía de Morecambe, residencia que denotaba su alto estatus social, pero que para ella estaba cargada de símbolos psicológicos. Prisión olvidada y restrictiva, que representa al mismo tiempo la autoridad paterna y un misterioso estado de la infancia. Esta casa influencia su imaginación y sus recuerdos, tanto que la pinta varias veces, como en la versión de 1947, en donde el jardín está poblado de seres extraños fantasmagóricos como una figura femenina, corriendo con bata blanca, y también por un ser híbrido, a mitad entre ser humano y animal, una mujer desnuda y calva o un hermafrodita y un gato atigrado.

¹ Llega a ser nombrado en primer lugar en las biografías que revelan un dominio masculino en relación a la perpetuación del nombre heredado por los hijos.

Carrington - escribe Susan L. Aberth ([2004], 2010: 11) - representaría la sombría mansión gótica – que volverá en su obra una y otra vez, quizás para exorcizar los aspectos traumáticos de su juventud.

En la casa grande era posible no ser ni vistos ni escuchados, más allá de las visitas habituales y de obligación a su madre, tanto que la pequeña Leonora podía concederse la libertad de explorar los espacios del sueño, sugeridos y también enriquecidos por las historias legendarias contadas por la niñera irlandesa, Mary Kavanaugh, por su madre y su abuela materna, que la influenciarán en sus creencias y en las peculiaridades de su ser mujer.

Mi amor por el suelo, la naturaleza, los dioses, me fue dado por la madre de mi madre, que era irlandesa, de Westmeath, donde hay un mito sobre los hombres que vivían bajo tierra dentro de las montañas, llamados los “pequeños”, pertenecientes a los ‘Sidhe’. Mi abuela solía decirme que éramos descendientes de esa antigua raza que mágicamente empezó a vivir bajo tierra cuando sus dominios fueron tomados por invasores con diferentes ideas políticas y religiosas. - escribe Leonora - Prefieren retirarse al subsuelo donde se dedican a la magia y a la alquimia, sabiendo cómo transformar en oro. Las historias que me contaba mi abuela estaban fijadas en mi mente y me dieron imágenes mentales que luego bosquejaría en papel (Carrington, 1974, en Aberth, [2004], 2010: 12).

Empezando pronto a dibujar, prefiere los caballos que representa a menudo, pues tanto su madre como ella los aman, convirtiéndose en la única razón para establecer un vínculo entre ellas. Otro aspecto que permanece en la memoria de Leonora es la visita al zoológico local a Blackpool, uno de los raros

momentos en que podía estar con ella, para admirar una gran variedad de animales salvajes que luego se repiten en sus sueños y, que después de algún tiempo, aparecerán como *transfert* en sus obras. También asiste a la biblioteca para niños, su lugar favorito, lleno de libros clásicos para la infancia, por lo que Lewis Carroll, Jonathan Swift, Beatrix Potter y Edward Lear se convirtieron en su lectura favorita, desde *Alicia en el país de las maravillas* hasta *Los viajes de Gulliver*.

Es el gusto por lo fantástico, el uso de la parodia y el sin-sentido que Leonora admira en *Alicia*, de Lewis Carroll, tanto que constituye un modelo para sus historias surrealistas y títulos de sus obras de arte². Leonor se dedica a la pintura desde la infancia y vuelve a escribir para dar vida a los fantasmas, hadas y fuerzas mágicas, considerando que Lancashire era una zona particularmente conocida por la brujería.

Al mirar sus experiencias paranormales infantiles, Carrington también las ubica dentro del contexto del misticismo católico, otro aspecto de su herencia irlandesa. Así, alimentada por la literatura fantástica, las tradiciones místicas católicas y las fábulas irlandesas que le contaron, la imaginación de Leonora se desarrolló en ciertas líneas que le debían haber parecido ‘naturales’ (Aberth, [2004], 2010: 15.).

Pero, ¿cuál es el espíritu, el carácter de Leonora desde su infancia, su adolescencia y en el curso de los años en los que profundiza su búsqueda para alcanzar los resultados artísticos y literarios hoy más conocidos?

Su ‘trayectoria’ en la escuela se caracteriza por sus expulsiones, sin duda por su excentricidad, sus tendencias inusuales, sus fantasías, que la hicieron extraña a los ojos de los demás, así como apartada de la estricta disciplina y el conservadurismo no indulgente que suele caracterizar la educación de los colegios

² Mientras que su padre mostró interés por los cuentos góticos de W. W. Jacobs, más conocido por su estilo macabro, *The Monkey's Paw*, la madre leía los libros de James Stephens, como *The Crock of Gold*.

católicos a los que asistían los hijos de las familias ricas, en su caso, el Holy Sepulchre Convent (Convento de Santo Sepulcro en Essex), cerca de Chelmsford, aunque la suya no era aristocrática, o el St. Mary Convent ad Ascot (Convento Santa María en Ascot), donde es etiquetada como deficiente hasta ser expulsada como una rebelde³.

En verdad, Leonora, prefería escribir, así como pintar, con dos manos, produciendo una escritura inversa, en espejo. De hecho, era ambidestra y también disléxica; como consecuencia de esto fue castigada y tachada de ineducable por las monjas, que consideraban este trastorno del aprendizaje una genuina enfermedad, a veces causando efectos desagradables. Probablemente solo por esto Leonora comienza a sentir insoportable el ambiente en el que vive y a rechazar los principios de la Iglesia Católica que le habían sido inculcados, resultándole también insoportables las convenciones y los comportamientos de la clase social a la que pertenecía.

Pienso - escribe en retrospectiva – que fui expulsada principalmente por no colaborar. Creo que tengo una especie de alergia a la colaboración y recuerdo que me dijeron, ‘aparentemente no colaboras bien en los juegos o en el trabajo’. Eso es lo que pusieron en mi informe. Ellos querían que me conformara con una vida de caballos o ir detrás de pelotas y ser bien considerada por la nobleza local, supongo (Carrington, 1992, cit., en Aberth, [2004], 2010: 18).

Expulsada por segunda vez, la envían a Florencia, a la escuela de la señorita Penrose, en la Plaza Donatello, y luego continúa sus estudios en París, donde permanece menos de un año, obligada a regresar a Inglaterra para recuperarse de una opera-

³ “Ambos estábamos en St. Mary’s en Ascot y ella era una rebelde. Ella era anti cualquier disciplina y más bien estaba inclinada a seguir su propio camino. Ella era bastante musical, así como artística, y tenía la gran manía de tener una sierra con la que jugaba, nos atraparon y hubo problemas. Simplemente no encajaba en la escuela”, Paterson, cit. en *Leonora Carrington and the House of Fear*, (Leonora Carrington y la casa del miedo), 1992, cit., en Aberth, [2004], 2010: 15.

ción de apendicitis. Con respecto a esa experiencia, escribe con ironía:

Más tarde, mis padres me enviaron a Florencia a una escuela de niños aristocráticos que solo enseñaban actividades inútiles como el comportamiento social, la equitación y la esgrima. Dijeron que necesitaba tener una gran educación para poder ser presentada en la corte de Jorge V (Carrington, 1974, en Aberth, [2004], 2010: 18).

En Florencia, Leonora visita los museos, admira las obras de Paolo Uccello, Pisanello, Arcimboldo, Sassetta en Siena, Francesco di Giorgio y Giovanni di Paolo. Llega a París en 1933, para terminar la escuela, donde es expulsada de nuevo por su comportamiento inadecuado. Mientras estaba en el colegio de la Miss Sampson se escapa una noche para irse a vivir con una familia de la que había escuchado hablar a algunos amigos de la familia.

“Yo estaba en el mercado matrimonial”⁴, dice Leonora, pensando en el baile de las debutantes, celebrado en la temporada de los bailes, en 1934, lo cual era el primer paso para ser presentada a la corte de Jorge V al año siguiente.

Así que fui durante la temporada, en Londres, a la fiesta del jardín real, que es el té en una carpa en el Palacio de Buckingham, y tú vas dando vueltas con una taza de té. Tienes un vestido diferente para eso, muy caro. Luego vas a Ascot, a las carreras, y estás en el recinto real. Y, por favor, en esos días, si eres una mujer, no se te permitiría apostar. Ni siquiera se te permitiría el *paddock*, donde muestran a los caballos. Así que tomé un libro. Quiero decir, ¿qué harías? Fue Husley’s Eyeless en Gaza, que leí hasta

⁴ “Estaba en una familia de la que había oído hablar, solo oído, a través de algún amigo de la familia. Su nombre era Simon. M. Simon era profesor de bellas artes”, Carrington, 1991: 34, en Aberth, [2004], 2010: 19.

el final. Y luego, completamente harta, fui enviada nuevamente al norte de Inglaterra (Carrington, 1991: 34, en Aberth, [2004], 2010: 19-20).

Cuando en 1965, escribe una declaración satírica, *Jezmathatics o Introduction to the Wonderful Process of Painting* (Introducción al proceso maravilloso de la pintura), hablando de un fox terrier, Boozy, como la única presencia durante su nacimiento⁵, expresa su extraño carácter y su actitud alternativa con respecto a su familia que no aprobaba su decisión de seguir una carrera artística, que su padre considera de pobres o de homosexuales.

Leonora, inflexible, a los dieciocho años va a estudiar a la Chelsea School of Art de Londres obteniendo un modesto apoyo financiero para ‘sentirse libre’:

De la Corte de Reyes fui a una pocilga, vivía en un sótano y no tenía dinero. Apenas tuve suficiente para comer, pero mi pintura y clases me distrajeran de esto (Carrington, 1974, en Aberth, [2004], 2010: 21).

Un amigo de la familia, Serge Chermayeff, se ocupa de ella, aunque Leonora lo considera un espía. Su admisión a la Ozenfant Academy, que abre en Londres durante los años 1935-1938, es más sencilla de lo que parece: cuando muestra sus diseños en Ozenfant, fundador junto con Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) del purismo en Francia, él dice: “Ah Ah, ¡comenzamos mañana!”. Y, como escribe Leonora “me hizo trabajar como en un infierno sangriento”.

Sigue asistiendo un año a la escuela, profundamente influenciada por el detalle, la química alquímica, comienza a leer

⁵ “En 1965 escribí una declaración de un artista simulado llamada *Jezmathatics o Introducción al Maravilloso Proceso de Pintura* que se abre con este párrafo: “En la primera parte de los años noventa nací bajo circunstancias curiosas, en un eneagrama, matemático. La única persona presente en mi nacimiento fue nuestro querido y fiel viejo zorro-terrier, Boozy, y un aparato de rayos X para esterilizar vacas. Mi madre estaba ausente en el momento de la captura de cangrejos de río que luego plagaron la parte superior de los Andes y la miseria y la devastación entre los nativos”, Gholson, *The World of Leonora Carrington, Part I – The Early Years*, https://www.goodreads.com/author_blog_posts/2790621-the-world-of-leonora-carrington-part-i-the-early-years.

los primeros ensayos esotéricos, las modalidades de la pintura, mientras que en junio de 1936 en las New Burlington Galleries de Londres se inaugura la primera exposición surrealista internacional y, al año siguiente, en el verano de 1937, Max Ernst, que no había participado en ella, hace su exposición individual en la Galería Mayor. Así, a los veinte años como una estudiante independiente, sin miedo y ahora lejos de poder dominante y patriarcal, Leonora encuentra “el tipo de hombre que toda mujer quería, y él estaba allí” (Carrington, 1974, en Aberth, [2004], 2010: 25), como ella misma escribe, en una cena en honor a la estudiante artista Ursula Goldfinger, organizada por un amigo y su marido arquitecto Erno. 1937 es un año que marcará la vida de Leonora, después de conocer a Ernst, que dará lugar a una serie de eventos que resultan para ella cambios significativos hasta descarrilar en la psicosis. Es un año crucial y denso para otras mujeres artistas que se encontraremos en estas páginas.

Remedios Varo

Para María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Urruga, que nació en Anglés, una pequeña ciudad en la provincia de Girona, al norte de Barcelona, cerca del final de la primera década del siglo xx, los eventos relacionados con su infancia y su adolescencia se llevan a cabo de un modo un poco diferente, puesto que su inclinación hacia la investigación artística no encuentra obstáculos, como en el caso de Leonora, y por lo tanto va a gozar de una mayor libertad, aunque para ella, como indica en retrospectiva Walter Gruen, su último compañero, toda le parecía insuficiente (Sileo, 2007: 31)⁶. El nombre elegido por la madre, Remedios, en honor a la Virgen de los Remedios, como un ‘remedio’ a la muerte de una hija mayor, sin duda conduce a una sensación de frustración en la personalidad de la artista que siempre se siente una ‘sustituta’, de manera que

⁶ “Como dijo su viuda, Walter Gruen, en una entrevista en 1980, ‘a pesar de la gran libertad de que gozaba Remedios cuando era joven, nunca le parecía suficiente’. El archivo Walter Gruen conserva cartas de Remedios Varo consultadas por Isabel Castells para la realización del libro *Remedios Varo: Cartas, sueños y otros textos*, [1994], (1997), 2009.

el segundo nombre, Alicia, parece – como dice Diego Sileo (2007: 23) - una especie de premonición de su destino, similar en algunos aspectos al de *Alicia en el país de las maravillas*; Rodriga, por otra parte, era el nombre impuesto por la tradición familiar.

Los viajes se convierten para Remedios en una costumbre, no solo una metáfora. Su padre, don Rodrigo Varo y Cejalvo, ingeniero hidráulico, se traslada para trabajar en diversas áreas, no solo en España, por lo que ella aprende usos, costumbres y culturas diferentes, lo que dejará huella en su itinerario creativo. En Larache, Marruecos, en el laboratorio de su padre, comienza a acercarse al dibujo técnico y a los primeros rudimentos de perspectiva, mientras que su formación, al menos hasta los ocho años, se lleva a cabo dentro de su familia, por lo que sus preceptores se identifican inicialmente con figuras parentales. Con sus hermanos varones nunca establece una profunda relación emocional: Rodrigo, que se convertirá en médico, nunca aprobará sus intereses artísticos y Luis, el más joven, su compañero de juegos, lamentablemente muere de gastroenteritis durante la Guerra Civil española. El traslado a Madrid en 1917, cerca del Palacio Real y de la Plaza Mayor, implica su inscripción y asistencia a la escuela dentro de un colegio de monjas, por lo que, como Leonora, se resiente del proceso educativo, de la falta de visión por parte de aquellos que, anclados a las rígidas reglas del convento, imparten principios orientados, más allá del fundamento religioso, a dictar esquemas y preceptos teóricos absolutamente convencionales. Así a sus lecturas de novelas de aventuras de viaje de Alexandre Dumas, Jules Verne o Edgar Allan Poe se añaden los libros místicos y de filosofía oriental, mientras que sus primeras pruebas de escritura de cuentos se convierten en un antídoto contra las imposiciones reconocidas como tales y su imaginario se refuerza por elementos oníricos y surrealistas. Incluso escribe historias que esconde bajo el suelo de su habitación, alimentando su idea *in nuce* de una vida subterránea.

Son años de restricciones en los que ya manifiesta instintos rebeldes, que se reflejan en las obras posteriores como *Hacia la Torre* (1960) o *Ruptura* (1955). La vigilancia, la opresión, la necesidad de huir, son la misma tensión y los mismos deseos que aparecen tanto en Remedios como en Leonora, por lo que el arte se convierte en el camino hacia la divergencia, hacia la liberación de las limitaciones. Mientras que dibuja, pinta o empapela su habitación de bocetos, la familia no excluye la posibilidad de orientarla directamente hacia la formación artística. De hecho, sin duda la relación con la trayectoria de un padre arquitecto, más liberal y atento, con tendencia a entender el arte como creación y no como una herejía, como en la familia de Leonora, le permiten inscribirse en la Academia de San Fernando, la más famosa y prestigiosa de la capital, donde también estudió Salvador Dalí hasta su expulsión. Teniendo en cuenta los tiempos en los cuales ciertas concesiones estaban reservadas solo para los varones, Remedios se 've favorecida' por las circunstancias de las que puede aprender la teoría del color, preparar estudios de anatomía, dibujo, perspectiva, paisajes pintura y dibujo decorativo, aprendizaje que será muy útil cuando viaja a Venezuela y a lo que se dedicará para vivir trabajando para un laboratorio, después de una expedición científica.

Además de inaugurar su primera exposición en un ambiente cargado de espíritu innovador e inconformista, percibe también las influencias de la vanguardia, sin rechazar la herencia del pasado. En consecuencia con su deseo de aproximarse y acceder a las ideas más avanzadas va más allá de los límites habituales y de las concepciones que suponen una reactivación de la vanguardia con respecto a la tradición. El surrealismo, in nuce, que se encuentra en el ambiente académico, a través de las primeras experiencias cinematográficas de Luis Buñuel o los resultados pictóricos sobre la paranoia crítica del mismo Salvador Dalí, se convierte pronto para ella en alimento para practicar nuevas y diferentes formas, frecuentando lugares como la Residencia de Estudiantes, donde confluían desde el contexto francés la mayoría de la experimentación *à la page* del periodo. De hecho, es en este lugar de encuentro y de vida de los estudiantes

de la Academia de San Fernando, donde nace la película *Un perro andaluz* de Luis Buñuel. La atención al Surrealismo significa para ella el descubrimiento no solo del universo surrealista, a través de los miembros de la vanguardia, sino también del mundo pictórico de Hieronymus Bosch y Francisco de Goya, artistas de otros tiempos, de manera que, como Leonora, respira el aire de libertad desde un movimiento que pretende cambiar la vida y renovar el mundo.

Son ideales que los exponentes defienden apoyándose en los años treinta a los parámetros de la ideología política, aunque más tarde resultarán insuficientes para lograr una total libertad, para basar su experiencia de vida de acuerdo, no solo con una actitud típica del bohemio, sino también sobre la base de un pensamiento artístico que llegará a ser una cuestión progresista.

Verdaderamente Remedios, a pesar de casarse con un anarquista que se ofrece como voluntario para luchar a favor de la República en la Guerra Civil, Gerardo Lizárraga, nunca será una activista. Muy pronto ambos, tanto para evitar posibles represiones violentas, por espíritu aventurero o sin duda también por el espíritu de renovación que soplaba desde la capital francesa, se trasladaron allí, como hicieran Buñuel, Dalí, Miró, Picasso o Lorca. París, esencia y centro de experimentación e investigación en los siglos XIX y XX, para Remedios es un espejismo que puede llegar a ser una realidad, aunque más tarde vuelven en España, eligiendo Barcelona como lugar de residencia. Ciudad cosmopolita, liberal, anticlerical, más abierta a las novedades, en comparación con una ciudad más conservadora como Madrid.

De una relación sentimental a otra, Remedios se une emocionalmente al artista Esteban Francés, más joven que ella. Durante los años de la vanguardia trabaja produciendo las primeras obras, como *El agente doble* o *Pintura*, llenas de misterio y que anticipan los logros posteriores y expresan efectos alienantes y deseo sexual. Aparecen en las primeras exposiciones personales o colectivas, tales como la del grupo *Logicofobistas*, amantes de la irracionalidad, patrocinadas en 1936 por ADLAN (*Amics de l'Art*

Nou)⁷, una organización abierta a ‘toda la novedad espiritual’ e interesada en el intercambio de ideas con artistas internacionales. Contribuye a conectar sus estudios con los resultados de la pintura metafísica, además de divertirse experimentando el juego del cadáver exquisito, como en *Quiere conocer las Causas de* (1936), obra realizada junto a Francés y Marcel Jean, artista francés con el que ambos establecen contacto a través de la correspondencia. Participa del humor negro surrealista, adelantando preguntas abiertas sobre la inestabilidad del país. De relación en relación, Remedios, todavía casada con Lizárraga y amante de Francés, conoce a Benjamin Péret. Llega a Barcelona en 1936, para alistarse en el Frente Republicano popular, y además de ser el poeta surrealista por excelencia, que exalta el amor sublime, para ella se convierte en el hombre ideal con el que fugarse, no solo motivada por el amor, sino también por el legado del pasado que siempre regresa, y de un país minado a causa la Guerra Civil. Este hombre puede darle todo lo que desea Remedios, y a su regreso a París al año siguiente, le sigue sin dudarlo posteriormente en su exilio voluntario en México, confiando en su espíritu revolucionario radical.

Saliendo de España - escribe Diego Sileo⁸ - Remedios negó, sin darse cuenta, la perspectiva de un futuro regreso a su patria - el general Franco cerrará las fronteras españolas a todos aquellos que han tenido contacto con la República - y estuvo a punto de vivir con el remordimiento de estar separada de su familia tan repentina y definitivamente.

7 Adlan es un grupo fundado en Barcelona en 1932, cuyos principales exponentes son Joan Prats, Joaquim Gomis y Josep Lluís Sert. Este último es uno de los miembros del GATCPAC (Grup de artistes catalanes de los TÈCNICS a Progrés de Arquitectura Contemporànea), conjunto arquitectónico de vanguardia que en 1931 abrió un taller en la misma ciudad. Adlan publicó su manifiesto en 1933, cuyos puntos de vista se resumen en el séptimo punto especificando: “Si desea guardar lo que hay de vida en el nuevo y lo que es sincero en extravagante/ Si voleu desar el que hi ha de vida en el nou i el que és sincer en extravagant”.

8 Emblema de la lucha por la liberación material de la humanidad, combinada con la liberación espiritual, marcada por la participación política de la huella izquierda, tanto que militó por la causa de la revolución hasta que sufrió temibles consecuencias como el encarcelamiento y expulsión de Brasil, el poeta del amor ‘sublime’, se convierte en inconformista por elección. Cuando Francisco Franco logra ganar la batalla al bando republicano en España, se ve obligado a emigrar. “El poeta actual no tiene más remedio que ser revolucionario o no ser poeta”, en 1945 indica Benjamin Péret cit., en Sileo, 2007: 41.

Estamos en 1937, el mismo año crucial para Leonora Carrington. Remedios Varo llega a través de Péret a sentirse más involucrada en el movimiento, a pesar de haber participado durante dos años como aprendizaje artístico, nutriéndose de otros autores y del repertorio de su vida íntima, *Le désir*, pintado dos años antes, puede llegar a ser un ejemplo singular.

Dorothea Tanning

A través de los testimonios fragmentarios que aparecen en *Birthday*, podemos reconstruir el período de la infancia de Dorothea Tanning, que nace en Galesburg, Illinois en 1912. En su libro 'autobiográfico', publicado en 1986, la artista se pronuncia para presentar sus experiencias como en *Between Lives*, una entrada en el cuaderno, como dice ella misma, escrito al final del verano de 1973⁹. Reflexiona sobre el período de vida que pasa con Max Ernst y, al mismo tiempo, sobre su viaje poético realizado junto a un artista surrealista. Contempla también la oportunidad de meditar sobre la vanguardia, sobre las elecciones ya realizadas, además de sobre un destino marcado e influenciado por esta figura carismática, compañero y artista chamán también para Leonora, con el fin de comparar su existencia con la de él, que adquiere un valor mítico extraordinario a sus ojos, como la historia de un héroe legendario.

Cuando era mi turno de hablar, - escribe en el cuarto capítulo de *Y para Su And for His* - ¿qué podía decir, qué había en mi infancia que comparar con el libro de cuentos Rhineland y el pequeño Max, en su camión mirando las vías del tren y cayendo con una procesión de fanáticos que lo llamaban niño Jesús? [...] Mis primeros recuerdos surgieron, vacilaron a través del tiempo, arrastraron las fantasías ol-

⁹ Ella indica: "Mi portátil es un ventilador de vapor inocuo visto solo por mí. La nota es una ligera deformación del conocido tratado de Raymond Roussel *Comment J'ai Écrit Certains de Mes Livres*, traduciendo a *How I Wrote Certain of My Books*/ *Cómo escribí algunos de mis libros*. Puede servir, al igual que cualquier otra cosa, de anotar las siguientes observaciones", Tanning, 2001: 276.

vidadas y exhaltadas por la corriente que se elevaba en fluidos turbios - y añade - Pero casi siempre los equivocados. Recogí para las estadísticas vitales; incluso los acontecimientos decisivos me eludían como jabón en el agua del baño. Yo nací, sí, y corrí rápido pero nunca lejos. Luego, gradualmente, bajo el mismo cielo que Max, me esforcé y me defendí y creí que mi estrella era libre como cualquiera en la tierra [...]. A esta cara amada no la puse acusar. Él es mío y yo soy suya y el enemigo está en otra parte (Tanning, 1986: 57-60).

Como *stream of consciousness*, los recuerdos fluyen como apercepciones puras de la conciencia, apariciones momentáneas, como si estuvieran en la superficie de la profundidad, en respuesta a un 'tú' dialógico, que es el otro en sí mismo (*alter ego*), que coincide con Max:

Ahora está el agua quieta y veo la forma de un día de verano en 1922. Fuera del Teatro Orpheum en Galesburg - ciudad natal de Dorothea - todo mira, con lo que la calle y las tiendas parecen estar hirviendo en una alucinación desierta, un espejismo sin arena (Tanning, 1986: 60).

Ella recuerda y describe en pocos trazos la figura paterna que expresa la desaprobación de sus convicciones, sus elecciones, su comportamiento y su aversión a la atmósfera familiar:

Mi padre y yo hemos quedado por la tarde para ver una película. Nadie más iría. ¡Vaquero! El desprecio de la familia, unánime, envía a mi padre en su camino, si realmente insiste en ello. Pero me voy a ir. Visto con zapatos blancos y vestido organdy. En el centro, el calor emite un velo resplandeciente de las burbujas del pavimento y nuestros talones recorren

su alquitrán negro como herraduras en miniatura. Mi padre lleva un sombrero panamá y compra dos entradas en la ventanilla, uno para él y otro para mí?¹⁰.

Algunas de las características que le permiten entender su aversión a la atmósfera familiar son:

El nombre de mi padre era Andrew (o Andreas, allí de donde él venía) Peter George Tanning. Un retazo de orgullo del viejo mundo lo llevó a interesar a sus hijos por el libro de familia, un compendio de nombres con títulos, profesiones, muertes, nacimientos y matrimonios - lo habitual. Autoexiliado, desertor, fugitivo sueco a los diecisiete años; ahora era todo lo que le quedaba, el precioso libro sobre gente lejana era tan legendario como la Mesa Redonda de Arturo, la gran casa cómoda que ahora se convertía en un castillo, los campos de cereales, una madera encantada, la cinta de hielo de un río sin fin, sobre la cual un niño pequeño patina a casa rápidamente con un aliento de lobo en su cuello.

Se hace hincapié en:

Uno de sus dos conceptos de cartón, la nobleza, no era una cualidad, sino una clase, a la que pensaba pertenecer. ¿Eran estas sus pretensiones? Él murió lentamente de ellas, no importa lo que el periódico dijera, no importa cómo mi madre deploró su senderismo, correr, nadar. ¡Mentir en ese lago por horas! Porque el otro concepto de cartón fue el es-

10 "Y recuerdo a mi hermana esa mañana: '¿Quién quiere ver a Tom Mix? ¿Y quién lo hace?' Ciertamente no mi padre que está allí por el caballo, Tony, no por el jinete. Caballo loco, mi padre. Tom Mix tampoco es nada para mí. Podría haberme quedado en mi tenedor de árbol donde, clavado en la rama grande delante de mi asiento hay una caja con llave y tapa de lata. Es para fórmulas secretas que no tienen nada que ver con las películas", Tanning, 1986: 60.

plendor físico. Y los deportes extenuantes nunca terminan para las personas que no van a morir de todos modos (Tanning, 1986: 61).

Incluso dice ingenuamente:

admiraba a Hitler por los deportes. Escuchamos las noticias de los estadios remotos: los récords olímpicos se rompían a medida que las multitudes se volvían locas. Escuchamos el divertido nuevo ritmo de la marcha, que se mezclaban estáticamente en nuestra radio, más y más fuerte.

y añade una reflexión amarga, refiriéndose a cuando por fin había llegado a una toma de conciencia sobre la cuestión:

Entonces Hitler comenzó a matar gente. Y eso es lo que realmente mató a mi padre. Herido por el engaño, su corazón dejó de latir en el momento en que Hitler marchaba por los Campos Elíseos (Tanning, 1986: 62).

Asimismo, recuerda los colores de su madre:

verde jade, rojo bello americano, azul de pavo real,
rosa viejo.

Continúa en las memorias que se alternan en el libro en forma de diálogo imaginario con Max, que a menudo formula la misma pregunta: “¿Y entonces? ¿Y entonces qué?” Recuerda la biblioteca pública en Galesburg, libros en los que se sumergió con pasión, la directora, “una portadora de moralidad según sus luces” (Tanning, 1986: 64), que había establecido un método ingenioso de marcar con una cruz roja con el número de catálogo

en todos los libros que consideraba inmorales, con el fin de facilitar la búsqueda de Dorothea, que más bien prefiere *Erewhon*, *Leaves of Grass*, *Tristram Shandy*, *The Scarlet Letter*, *The Red Lilly*, entre otros, en los estantes “de esa estructura corrompida y pedregosa que portaba la bandera americana y llevaba los nombres de grandes hombres grabados en su encuadernación” (Tanning, 1986: 65). Convertido en su paraíso¹¹, por desgracia, se quemará veinticinco años más tarde, con sus doscientos mil volúmenes.

Una nota sobre su formación suge cuando menciona el *college*, indicando que era una escuela típica para niñas ricas, cuyo único propósito era el matrimonio. Una tradición de las familias de nobleza media, que por lo general se aseguran de que sus hijas aprendan cultura general, la suficiente para dedicarse a la vida doméstica, únicamente para hacer frente a los ideales de la familia, de acuerdo con el modelo de esposa perfecta: “Porque como todas las chicas bonitas fui a la universidad. A diferencia de la mayoría de ellas no elegí a un compañero de grado para casarse como se esperaba” (Tanning, 1986: 63).

Percibe el mismo ambiente restrictivo, conservador, reaccionario que Leonora y Remedios, demostrando su necesidad de tomar direcciones alternativas, aunque no bien recibidas por la familia, desconcertada por su decisión de avanzar hacia un itinerario artístico y que se aferra a las creencias típicas de sus miembros, de los que nuestra autora resalta la falta de comprensión y la incapacidad para ver más allá de sus impedimentos:

Tenía otros planes no bien recibidos en casa. De hecho, la misma mención de artista era como sinónimo de bohemia. La escuela de arte no es una escuela. La niña está al revés. El colegio la enderezará, suavizarán las líneas duras, calmarán a las

¹¹ “Si había algo que perturbara mi destino como pintora, era la Biblioteca Pública de Galesburg, que se aproximaba a un símbolo grande y masivo de pura elección. Imagínese un amplio edificio de piedra gris de diseño vagamente clásico y proporciones formidas [...]. Cada vez que pasaba por la biblioteca pública de Galesburg me veía oculta en las pilas, haciendo los descubrimientos que probablemente no se harían en mi universidad. Esto sucedería pronto, de hecho. Pues a los dieciséis años yo estaba empleada allí, a tiempo parcial es cierto, pero el empleo proporcionó cierta ilusión de independencia e incluso incluyó unas vacaciones -una que tomó la forma de una cabaña alquilada en el lago Bracken, una especie de club de campo extenso, que mi dinero ganado pagaría por dos semanas”, Tanning, 1986: 62-63.

caprichosas, los colores que giran, la rareza, la fiebre. Cuán innecesarias eran las preocupaciones de mis padres por la vida bohemia a la que me dirigía. Habrían aprobado sólidamente las cosas pobres, el gran mundo artístico de la ciudad, una especie de club basado en el buen comportamiento y una cierta elegancia táctica que implica hacer lo correcto en el momento adecuado.

Experimenta solo con papel, lápices, pasteles y acuarelas. Se las arregla para asistir a la escuela de arte en Chicago antes de dirigirse a Nueva York, donde descubre la vida de la metrópoli. Algunos incidentes registrados en el libro pasan de largo como fotogramas de una película:

No me pareció notable que estuviera haciendo mis maletas otra vez, esta vez para Nueva York. ¿No había decidido, a los siete años, que viviría en París? ¿Y Nueva York no estaba en camino? Todo el procedimiento de empaque, la elección y el rechazo, la fidelidad sin sentido a objetos perfectamente inútiles, el descarte precipitado de los probablemente útiles, deshechas como las claves familiares, pasillo, habitación, grifos, impresiones de la India, me iba para siempre, todo era como natural como la graduación de alguna escuela. Luego, dos días antes de la salida, tuve una llamada telefónica. El coche seguía en el garaje, postrado. Era demasiado viejo, diagnosticó el médico-mecánico. Sería necesario un trasplante de corazón, una máscara de oxígeno constante, un conjunto de cuatro zapatos nuevos. Nuestra aventura fue pospuesta indefinitamente (Tanning, 1986: 68).

Recuerda su llegada a Greenwich Village:

Pido el taxi [...]. Nos detuvimos ante la primera señal de HABITACIÓN EN ALQUILER. Entro, echo un vistazo, pago cinco dólares a la casera, que me da la llave de la habitación (un pequeño armario con ventanas), el conductor trae el baúl a la espalda, y en cinco minutos la puerta está cerrada y yo soy una neoyorquina. [...]. Estaba claro para mí que yo debería ser una artista en el estudio de un artista, donde tales tendencias supondrían una ayuda positiva para la autorrealización (Tanning, 1986: 69 -70).

Después de reflexionar sobre errores, problemas sin resolución, amistades con Ronnie, con el cual practica la danza hindú, mientras leía el *Bhagavad Gita* y a Emily Dickinson o intercambiaba pasiones hippies, estrellas de rock, drogadictos y punkies, señala:

Estos eran nuestros treinta diecinueve años, cuando la mayoría de las galerías de arte de Nueva York se acurrucaron en los confines comparativamente estrechos de la Calle Cincuenta y Siete, entre la Tercera y la Sexta Avenida. [...] La mágina avenida Cincuenta y siete era, de hecho, nuestra academia. Fue donde todo lo que vale la pena mirar vino y se fue, solo para dar paso a la próxima obra maestra. Apenas sin un centavo, podríamos caminar en cualquiera de sus alfombrados y panelados museos, pararnos frente a las imágenes o esculturas, y discutirlos sin ser molestados. Tuvimos opiniones fuertes, pero mantuvimos nuestras voces como - ¿has notado alguna vez - todo lo el mundo hace en las galerías de arte (Tanning, 1986: 71-72).

Revisa la exposición de 1936 en el contexto de New York, donde asistieron los artistas dadaístas y surrealistas y el contexto de los artistas incipientes del período de los años treinta, así

como un espacio de exposición histórica para el arte de vanguardia, la Julien Levy Gallery, donde se exhibe en 1944, mostrándose escéptica¹²:

Porque en 1936 veo la exposición de *Arte Fantástico, Dadaísmo y Surrealismo* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Por supuesto, ha habido intimidades: el gran Armory Show de 1913 - demasiado pronto para mí; libros, álbumes y catálogos de París; revistas y folletos enigmáticos también; exposiciones surrealistas en la galería Julien Levy (aquí hay muchos fracasos financieros, por ejemplo. Lo aprendí después. No hay una foto de las dos primeras exposiciones de Dalí). [...] Uno de esos días en 1937 o 1938, después de la hora de cierre, nos metió en uno de nuestros favoritos (¿era Paul Rosenberg?), donde ya había una pequeña multitud de desconocidos, como nosotros sentados en el suelo ante una gran pintura de Picasso¹³.

Mirando atrás en el tiempo en esos años, confirma su modestia cuando alude a su propio trabajo y a sus intentos, no siempre con éxito, de establecer vínculos con los miembros de vanguardia que residen en Francia:

12 En el prefacio *The Julien Levy I Knew/ El Julien Levy que yo conocí* en el libro de Schaffner y Jacobs, 1998: 15 - 19, Dorothea escribe: solo habitaba en Nueva York, ocupaba Nueva York, respiraba Nueva York, poseía Nueva York. Era Nueva York. Este fue el Julien Levy que conocí en los últimos ocho años de su actividad en la galería. La galería Julien Levy ya había traído, sobre todo de Francia, donde las cosas radicales estaban pasando al arte y a las ideas, una impresionante serie de explosiones visuales y vibraciones sísmicas se sintieron en desván de estudio y galerías al pueblo amante y tan lejos como California. Cuando el Museo de Arte Moderno se acercó a su famosa exposición *Fantastic Art, Dada and Surrealism/ Arte Fantástico Dada y Surrealismo* en 1936, la Galería Julien Levy había dado a Nueva York cuatro años de choques surrealistas, como la exposición de Dalí en la que entré un día en 1941, donde ambas exposiciones de Dalí no vendieron ni siquiera una foto. Diría cosas como esta con una ironía consumada, pero de manera desordenada, como si esperara que supieras que ese es el modo de vida del comerciante de arte", <http://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/411/>

13 Los recuerdos fluyen hacia atrás de manera casi visionaria como epifanías genuinas: "Pero aquí, aquí en el museo está la verdadera explosión, meciéndome en mi carrera por los talones. Aquí está el mundo infinitamente variado. Debo haber estado esperando. Aquí está la extensión ilimitada de la POSIBILIDAD, una perspectiva que solo tiene que ver incidentalmente con la pintura sobre superficies. Aquí, reunidos dentro de un edificio de hormigón inocente, hay carteles tan imperiosos, tan cargados, tan seductores y, por supuesto, tan perversos que, como las insidiosas revelaciones de la Biblioteca Pública de Galesburg, me poseerían por completo", Tanning, 1986: 73 - 74.

A partir de ese día, *aberrance* fueron para mí tres sílabas sin sentido, y *desviar* otras tres, sinónimos de minoría. Mis propios dibujos, restos técnicamente tímidos de viejas obsesiones, se quedaron bajo tierra. Había un día en julio de 1939 cuando me subí a un barco con destino a Francia, última vuelta de aquel itinerario vital que había comenzado en Chicago. Mis bolsillos estaban llenos de cartas (no había mucho más) de introducción a los artistas, Soutine, Tanguy, Max Ernst, - “¡Oh no!” “Oh, pero sí”. Picasso también. Pero nadie está en casa. Ningún parisino se queda en casa en agosto si lo puede evitar.

Dorothea concluye con un poco de amargura teñida de ironía y parte de nuevo, entonces, desde París, para visitar otros países europeos.

Kay Sage

París - Nueva York son las etapas de viaje y vida de Katherine Linn Sage, nacida en 1898 en una familia rica en Albany, a finales del siglo XIX. Hija de Anne Wheeler Ward, definida por ella como *morphine addict*¹⁴ (adicta a la morfina) y Henry Manning Sage, hombre de éxito y conocido, Presidente de Sage Land e Improvement Company, director de varios bancos y compañías comerciales y senador de Nueva York. A pesar de la estabilidad económica de su infancia es para ella igualmente difícil la separación de sus padres a la edad de dos años, por lo que se ve obligada a trasladarse por temporadas de la residencia de su padre a la de su madre. Mujer independiente y poco convencional, de hecho, viajaba a menudo a París, Londres, Lucerna o Rapallo, donde alquilaba una quinta todos los años. A su lado Kay estuvo siempre presente, por lo tanto no pudo seguir sus estudios regularmente, en comparación con su hermana Anne, que vivió con

¹⁴Sage, cit., en *Kay Sage* (1898-1963), Hollis Taggart Galleries <http://www.hollistaggart.com/publications/kay-sage-1898-1963>.

su padre. Sus padres tuvieron personalidades diferentes; Henry, arraigado en la educación formal, de una cortesía controlada, Anne, espíritu aventurero, exótico y nómada, por lo que el carácter de Kay parece reunir los elementos y las influencias de la convención y la excentricidad, difícilmente unidas.

El viaje a Egipto durante tres meses, a la edad de nueve años, determina sugerencias particulares en su imaginación: esfinges y el Nilo marrón y verdoso lleno de cocodrilos. Una experiencia traumática para ella es vivir el terremoto cuando llega a San Francisco con su madre y su hermana, en 1908. En retrospectiva, casi a los sesenta años, contará que había visto una aparición, un hombre horrible de los ojos verdes que como loco se reía mientras ella, pequeña, se ponía de pie cerca de una vieja casa con su patinete sobre ruedas y se quedaba sola, “ningún otro ser estaba a la vista”, detrás de los barrotes con temor a ser secuestrada. La ansiedad que le produce este evento y la obsesión por esta figura reaparecerá más tarde en sus estados de miedo.

Vive en Nueva York con su madre a la espera de la liquidación después del divorcio, aunque durante algunos meses tiene que quedarse con su padre, y con el apoyo de su pensión alimenticia sigue viajando por Europa hasta la entrada de la guerra. La inclinación artística se manifiesta en la infancia, por lo que dirá en retrospectiva que no quiere hacer nada más que ser pintora:

Soy, sobre todo, una pintora, pinto cuadros serios. Cuando no soy tan seria, o estoy de un humor diferente, escribo ciertas impresiones, observaciones y pensamientos repentinos, aparentemente imperativos, que me vienen. No hay absolutamente ningún conflicto entre estas dos formas de expresión, ni tienen ninguna conexión. Simplemente se reemplazan. Siempre he pintado y siempre he escrito, pero nunca al mismo tiempo (Sage, 1957, en Rosemont (ed.), 1998: 275).

Escribe a modo de declaración en la cubierta de su colección *The More I Wonder*, que forma parte de una serie de cinco volúmenes de sinsentidos poéticos en francés, inglés e italiano, como lenguas intercambiables conocidas por ella, publicados en 1975, después de escribir ensayos infantiles, reunidos en el libro, *Piove in giardino*, que fue publicado en Italia. En un poema titulado *Chinoiserie*¹⁵, subraya con una pizca de ironía:

Inglés, Francés, Italiano, / Puedo escribir en todos estos, / pero, en el mejor de los casos, son traducciones. / Pienso en chino (Sage, *Chinoiserie*, en Rosemont (ed.), 1998: 275).

Kay, como prefería ser llamada, al igual que Dorothea, puede asistir a una escuela de arte, la EscuelaFoxcroft, cuando vuelve a los Estados Unidos, cuando estalla la Primera Guerra Mundial. Se establece cerca de Middleburg en Virginia y comienza a crear ilustraciones para el periódico escolar con siluetas de la caza del zorro y a escribir los primeros poemas. Animada a continuar el trabajo artístico desde las primeras pinturas a óleo a los años veinte, por Gertrude Vanderbilt Whitney, que fundó el Museo Whitney de Arte Americano. Como resultado de su amistad con su hija, Flora Whitney, y después de completar sus estudios, en 1916, pasa los años de la guerra con su madre en Nueva York, que trabaja como traductora en el Censor Bureau. Su determinación por formarse en Washington la lleva a permanecer en los Estados Unidos, a pesar de que Anne, en 1919, decide regresar a la costa de Liguria habiendo alquilado Villa Baratta en Rapallo. Se inscribe en la Escuela de Arte Corcoran y así aprende a dibujar torsos humanos, a partir de moldes de yeso de impresión más bien clásica, como en las academias italianas. Solo en Italia continua sus estudios cuando se traslada a Roma, en 1920, al finalizar una historia de amor, al sentir que debe alimentar su investigación y su formación en Europa. Comienza con clases

15 Una copia del libro *Piove in giardino* publicado por Il Milione de Milán en 1937 muestra la dedicación del artista que se hace llamar 'K. San Faustino' a Giorgio Agnelli, Carta presente en Autógrafos en el Archivo familiar.

particulares de dibujo y pintura y asiste a dos academias, británica y francesa, a la Escuela de Bellas Artes libre, mientras que se empeña en aprender sin la ayuda de los maestros, tal vez con figuras de artistas locales, aunque escasas son sus relaciones de amistad. Más tarde, escribe en *China Eggs*¹⁶:

Dibujé la vida en varias academias, siempre alejando el día que el profesor venía a criticar, y conocí a un artista llamado Onorato Carlandi, que iba a ser mi inspiración. Era viejo ... y me inspiraba no solo por su pintura, sino por su filosofía. Su credo era "Si estás solo, serás completamente tú mismo", y solía decirlo sin cesar ... No me enseñó pintura, ni siquiera lo intentó. Pero él me enseñó a pensar como no había pensado antes.

Era el líder de un grupo conocido como los Veinticinco de la Campaña Romana. Una vez a la semana salen en tranvía, o en carro de caballos a algún lugar previamente seleccionado en el campo. Allí se instalan y pintan. Los resultados se juzgan antes del almuerzo. El ganador tiene que pagar el almuerzo en la fonda más cercana. Una vez que pagué, estuve muy orgullosa... No hice amigos en Roma fuera de estos. No vi a nadie, excepto a las personas con las que trabajé. Creo que era casi completamente feliz (Sage, [1955], 1996: 51).

En cualquier caso, Kay conoce las aplicaciones de perspectiva típicas de la pintura italiana, incluso en el género paisajístico, un dispositivo compositivo que más tarde será utilizado en sus pinturas surrealistas.

¹⁶ Es una autobiografía de Kay Sage que cubre el período comprendido entre el final de la primera década del siglo xx hasta mediados de los años treinta, escrito después de la muerte de Yves Tanguy. Para la correspondencia aparecerá una serie de cartas en Archives of American Art, http://www.aaa.si.edu/collections/kay-sage-documentos-9050/#section_2 más.

Creo que mi idea perspectiva de distancia y de alejamiento es de mis años formativos en la Campaña Romana. Siempre está ese camino largo y la sensación de que hay un largo camino, y es el mar y los barcos, la sensación del sol (Sage, cit., en *Art News*, 27, en Miller, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 129).

En verdad, sus años en Italia trascurrieron en Roma en los meses de invierno con su madre en un apartamento en el Palacio Rospigliosi, con vistas a la Plaza del Quirinale, y en verano en Rapallo en Villa Baratta. En aquellos años firma con el nombre de su madre, elabora paisajes armonizados todavía con un carácter representante de la pintura, aunque reimaginados respecto a un criterio imitativo. Mientras tanto se enamora del príncipe Rainiero de San Faustino, un joven noble que vivía cerca del Palacio Barberini, del cual admiraba su manera de tocar el piano, tanto que pensaba “tan loco como yo ... podía entender mis imaginaciones fantásticas y no solo tolerarlas, sino sentirse de la misma manera” (Sage, 1924, cit., en Miller, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 129).

Secundada por una mente más abierta, típica de un ambiente aristocrático, aunque su familia sigue estando estrictamente anclada a los hábitos y las creencias de la clase, Kay se convertirá en una ‘princesa’, nombre que le darán también los surrealistas, como esposa, en la primavera de 1925, del Príncipe Ranieri, del que se divorció diez años más tarde, cuando decide hacer un cambio en su vida, para dedicarse por completo a la pintura.

Parece compartir los valores de Ranieri, pero los años siguientes, vividos en traslados entre Rapallo y regreso a Roma, más allá de la vida social, en reuniones mundanas y aristocráticas, no darán lugar a nuevas experimentaciones creativas. De hecho se alejará de las constantes distracciones para tratar de continuar su trabajo artístico, dándose cuenta también de que su marido no poseía la fuerza en el carácter que ella creía.

Todos sus instintos eran correctos, pero no era capaz de arraigar sus raíces para hacer algo con sus cualidades, su potencial - como escribir más tarde - no había nada que hacer en la Sociedad Romana. Así que Ranieri jugaba al golf, mientras que yo no hacía nada (Sage, [1955], 1996: 100, cit., en Miller, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 130).

Su decisión de seguir pintando para avanzar hacia la trayectoria artística, la lleva a romper el vínculo matrimonial y a poner fin a todas esas distracciones que habían ralentizado su trabajo. Se produce en 1935 la separación legal y en 1939 la anulación por parte del Papa. Un año más tarde, después de mudarse a Milán, expone en la *Galería Il Milione* sus primeras pinturas vorticistas, porque a mediados de los años treinta conoce el poeta estadounidense Ezra Pound, miembro del vorticism, estableciendo una amistad que la lleva a hablar de arte y poesía y profundizar los principios y aspectos de la vanguardia inglesa. Después de la exposición de Milán, Kay Sage decide volver a París. Estamos otra vez en 1937, un año crucial para la artista, que coincide con la escapada en primavera a la capital francesa, donde se reunió con exponentes del surrealismo y se instaló en un apartamento en la Ile Saint Louis para reanudar la pintura. "La princesa de San Faustino ... una americana ... vino a verme porque ha tenido mucha ansiedad y una sensación de desplazamiento", escribe Anaïs Nin (cit., en Miller, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 123), cuando Kay, después de haber leído su libro *House of Incest*, había querido conocerla.

Leonor Fini

Incluso también para Leonor Fini, que nace en Buenos Aires en 1907, de padres de mundos diferentes, la vida se convierte en una aventura de sorpresas, vividas como oportunidades para ella o como fuente de conflictos. Malvina Braun, su madre, reúne el origen dalmata de su madre, de ascendencia alemana y la de Sarajevo del padre, de nombre Erminio Fini, de Benevento,

comerciante emprendedor y propietario de haciendas en Argentina. Se casaron en Trieste, un cruce de culturas y pueblos, lugar de nacimiento y residencia de Malvina, después de un encuentro en Levico, pero pronto Erminio se vuelve gruñón y tiránico. La infancia de Leonor se ve claramente afectada por la difícil relación entre los padres, que se separan muy pronto, como en el caso de Kay Sage. Leonor sufrirá dos intentos de secuestro, entre 1909 y 1910, por parte del padre, en disputa legal con la madre por la custodia. Se verá obligada a causa de esto a vestirse como un niño con el fin de hacerse irreconocible o no identificable, por lo que la práctica de camuflaje será típica en el transcurso de su vida, considerada una diversión, pero fue una forma de actuar en público. En este sentido, parece adecuado el título que Corrado Premuda le ha dado, *Un pittore di nome Leonor*, en un libro para niños que presenta su historia. Leonor cambia su identidad por diversión o necesidad¹⁷, con el fin de convertirse en una verdadera “maestra de la metamorfosis, misteriosa e incalculable”, como especifica Ernestina Pellegrini en su ensayo dedicado a la artista¹⁸. Vive con su posesiva madre y de su tío, Ernesto Braun, un abogado liberal y simpatizante del Partido Comunista, que a veces también se presenta como padre, lo que sugiere a Leonor preguntas obvias, puesto que conocía poco la figura paterna. Tiene la oportunidad de recibir una formación adecuada en una familia bien educada y acomodada llegando incluso, gracias a la pasión de bibliófilo del tío¹⁹, a leer libros como *À Rebours* de Huysmans hasta *La gaya ciencia* de Nietzsche. Se acerca a autores como Freud, Proust, Hölderlin, Eichendorff y Carroll. Refina su

¹⁷ Premuda, 2015. Para ocultar el año de nacimiento más tarde también cambió los datos de su documento de identidad.

¹⁸ “A lo largo de los años, a partir de los años treinta en adelante, ha sido alimentada por la leyenda de una artista excesivamente metamórfica, excesivamente misteriosa, admirable. [...] Una mujer maestra de transformación y de máscara, una extraña real, animada por un sueño de restauración matriarcal, una mujer que quería hacer de su propio trabajo y vida el juego del escondite consigo misma, o incluso si lo preferen, una especie de mosca ciega biográfica con los espectadores / lectores”, Pellegrini, 2009, en Masau Dan (ed.), 2009: 16.

¹⁹ “Entre los objetos heterogéneos del apartamento familiar, una diversidad humana reproduce en menor escala la de Trieste. El abuelo de Leonor fue comerciante. Maquillada, con el cabello en bucles, la abuela bebe una copa de café turco espeso y dulce fabricando con sus ágiles manos cigarrillos con tabaco. Los abuelos alemanes y eslovenos dan paso al italiano de la madre y del tío de Leonor, abogado liberal y bibliófilo, ‘Kulturmenschen’, como solo se encontró en ‘Cacanie’. Viena está cerca de donde viene, todavía caliente, la revelación de los ‘complejos’, los amigos de la familia Italo Svevo y Saba hablan de Kafka y Musil, y repetimos que este extraño señor Joyce que nos encontramos en la ciudad escribe un libro muy curioso”, Jelenski, 1963: n. n.

sabor pictórico favoreciendo las obras del simbolismo tardío, del romántico, de los pre-rafaelitas, revelando prematuramente una inclinación por la estética y por los sujetos analógicos y simbólicos muy presentes en la poética de los artistas de transición de finales del siglo XIX y principios siglo XX, hasta ser considerada *surréaphaélite*²⁰. También aprecia la música, pasión alimentada por su tío, que conoce a Raffaello de Banfield y es admirador de Gustav Mahler, aunque Leonor prefiere a Robert Schumann.

En busca de un equilibrio que pudiera excluir peligros y ansiedades, en compañía de la institutriz eslovena, Apri, Leonor, sin embargo, revela un carácter autoritario que puede dominar los temores y celos que luego reapareceran como trauma psicológico. En la adolescencia, comienza a dibujar rostros desfigurados, incluso a experimentar la curiosidad sobre los elementos esqueléticos que aparecerán en sus cuadros irónicos. Al mismo tiempo se siente cerca de su madre, como figura afectiva en comparación a una inquietante sombra de su padre, que se adentra en su imaginario, hasta el punto de que a veces aparecen en su conciencia ideas de rebelión e intentos de fuga. Se considera diferente de sus amigas, de las estudiantes de las escuelas a las que asistió, aunque con algunas establece un diálogo para llevar a cabo alguna 'acción subversiva', que afecta a la asistencia y el aprobado en las instituciones donde está matriculada ya que, tras suspender los exámenes, no presentándose, es expulsada automáticamente.

Inventa historias relacionadas con sus orígenes indios, piensa haber sido intercambiada en la cuna con la verdadera Leonor, como escribe Jocelyne Godard ([1998], 1999), en un libro dedicado a la artista, que cree que tiene pupilas verticales como las de un gato. Dibuja, canta, pinta desde la infancia, sus cuadernos están llenos de bocetos, caricaturas, objetos, talones y modelos de zapatos. El ambiente silencioso en el que vive, y en

20 Se recuerdan las comparaciones propuestas por Julien Levy que valora entre los años treinta y los cuarenta el trabajo creativo de Leonor y también de otros artistas, como Kay Sage y Frida Kahlo, en su galería de Nueva York. Leonor Fini le expone, como se describe en el texto, en 1936, el mismo año de *Fantastic Art, Dada and Surrealism (Arte Fantástico, Dadá y Surrealismo)* inaugurada en el MOMA.

el que se forma como autodidacta a lo largo de los años veinte, está impregnado de aromas, música, conversaciones y lecturas.

Intolerante a los controles de las escuelas y al rigor escrupuloso de la academia, su deseo de salirse fuera de los esquemas se convierte en un patrón de comportamiento y una necesidad creativa. Del puerto adriático rechaza la patrulla exterior y burguesa, ordenada, práctica, metódica, buscando más bien segmentos secretos, subterráneos, misteriosos y perturbadores (Crusvar, 2009, en Masau Dan (ed.), 2009: 40).

Sufre, sin embargo, escribe Maria Masau Dan, “una influencia decisiva de este entorno tan profundamente triestino y al mismo tiempo tan abierto a diferentes culturas” (Masau Dan, 2009, en Masau Dan (ed.), 2009: 58), de las visitas y reuniones en los estudios de artistas, como Arturo Nathan, una auténtica guía de la cual extrae sugerencias sobre la forma y el volúmen de los artistas primitivos del Renacimiento, así como el resultado de la metafísica y el surrealismo²¹. El fin era estudiar sus retratos metafísicos para inspirarse en ellos, como en el *Autorretrato doble* de 1927 al igual que el *Autorretrato de el artista* de Trieste, en 1924. Edmund Passauro²² le transmite el gusto por la delicadeza de las vías y también por el valor plástico del contorno. A menudo va a visitar a su tío y a su madre por vía de Ettore Schmitz, conocido por el seudónimo de Italo Svevo, como siempre, a través de

21 Leonor conoce Arturo Nathan en los primeros años veinte, a los catorce años, mientras asiste a su hermana Margarita, de la misma edad y compañera de clase, y comienza la pintura durante este período a la edad de treinta años siguiendo el consejo del psicoanalista Edoardo Weiss, estudiante de Freud, para tratar la depresión expresando sus estados de ánimo. Al igual que Leonor Fini, Nathan había vivido una relación conflictiva con su padre y, en su ausencia, había establecido una relación emocional intensa con la madre. “Nathan no pertenece a la vanguardia, sino que representa en Trieste una de las personalidades más novedosas y originales de la posguerra, no sólo por la forma en que entró en el mundo del arte, sino también porque se ha formado una cultura profunda y está libre de la dependencia de las escuelas y las corrientes – escribe Masau Dan, 2009, en Masau Dan (ed.), 2009: 58 - Nathan vive la pintura como una forma de excavar en el interior, más que como un arte, y de hecho, pinta en el tiempo libre que tiene como empleado en una empresa”.

22 Después de estudiar en Mónaco y París, este joven artista, ilustrador y pintor de retratos, fue apreciado en su Trieste natal desde principios de los años veinte por sus capacidades gráficas de grabador. De hecho, abre una escuela que estará activa hasta 1930, cuando se traslada a Bélgica.

Ernesto, frequentador de la casa de Umberto Saba y Bobi Bazlen. Se aproxima a las historias de este último sobre la vanguardia de París y lee poemas de Paul Éluard, André Breton, René Crevel, por lo que el ‘camino del surrealismo’ para ella se convierte en una fuente de libertad y transgresión. Justo después de una conjuntivitis severa, por la que se verá obligada a vendarse los ojos, toma la decisión de alejarse de Trieste para emprender el viaje como artista a París. “Necesita saber ver”, dirá, ‘aguda, inexorablemente observadora’, así que no se perdieron ni siquiera Mario Praz,

sus capacidades de investigar y observar - que - se transmiten por el aspecto penetrante y transfigurante, que puede desorientar o hipnotizar. Los ojos brillantes quemar, inflaman, devoran: ¿son los ojos que los inquisidores pensaban que las brujas tenían, o que tal vez con los que los antiguos combatientes creyeron de las pitonisas, poseídas por unos dioses crueles y celosos, e incluso los griegos y los romanos a las sibilas, que tienen el don envenenado de la mirada larga, criaturas del umbral entre el mundo de los hombres y los dioses, invadidas y liminales, de la vitalidad y la libertad concedida solo a los seres extraordinarios e impudentes²³.

ya que, en verdad, es Leonor la que investiga, en el espejo doble, el demonio interior de manera similar a Dorian Gray cuando se refleja en el cuadro que muestra su imagen en el tiempo marcado por el defecto²⁴ “Habla con alguien que se parece a mí”.

23 “Encantadora y febril, cuento de hadas y misteriosa, espectacular y teatral, excéntrica y lunar, irónica y sorprendente, mundana y solitaria, errante y sulfurosa, perversa e inocente. Traumática y desapegada, individualista e independiente: para Leonor Fini los adjetivos acentúan y se multiplican, conectan formando terminaciones y despidos, se acumulan en paralelismo y contrastes”, Praz, 1979: 206, cit., en Crusvar, en Masau Dan (ed.), 2009: 39-40.

24 “*Daimon* es nuestro guardián, portador de nuestro destino, el que nos impulsa a realizar nuestra vocación. En el mundo antiguo incluso Eros, el Eros alado, era considerado un *daimon*. Obviamente, el concepto *daimon* es agradable con el psicoanálisis y el arte nacidos en el horizonte del pensamiento secular del Occidente moderno. Reflexionado con Jung y Hillman - (Hillman, 1997: 23) se identifica de manera diferente con los conceptos de *alter ego*, doble, sombra, alma y animus [...] todo lo que es desconocido, misterioso, oculto, sin

Naturalmente, en este escenario de estupor, sueño e inconsciente, su inicio artístico es académico, aunque no asiste a los cursos habituales de la escuela. Las escuelas de la península itálica y también de Trieste, a pesar de las ciudades fronterizas, siguen existiendo en el siglo XIX, entre realistas como Gustave Courbet y los románticos como Caspar D. Friedrich, así que Leonor en su primera exposición sigue anclada a ciertos imperativos. Ya en el retrato de familia que le encargó el economista Mario Alberti a la edad de diecisiete años, pinta a sus miembros y les coloca de espaldas a las ventanas, con lo que parece alejarse de las orientaciones tradicionales.

Jean Pache pronuncia la frase que Leonor destaca como epígrafe en el comienzo de su *Livre*, publicado en 1975²⁵. En Milán, donde permanece varios meses alojada por la misma familia Alberti, presenta esta obra en 1929 en la *Galería Milán* de Vittorio Emanuele Barbaroux, exponiendo también otras obras como el retrato de Italo Svevo y Lina Saba, junto con Carlo Sbisà y Arturo Nathan, que en la presentación de Silvio Benco en su catálogo se denominan

tres jóvenes artistas de [...] Trieste muy diferentes entre sí pero – que - tienen la solidaridad espiritual de su generación. Estos tres piensan que la realidad depende del alma humana, y es en cierto modo un fantasma, pero un fantasma que carecería de su poder esencial, si no fuera sólido, construido, medido en el espacio, percibido en la lucidez. Objetivos [...] y al mismo tiempo fantásticos (Benco, 1929, cit., en Colombo, 2009, en Masau Dan (ed.), 2009: 62).

embargo, para ser descubierto y para explorar”, Crusvar, 2009, en Masau Dan (ed.), 2009: 42.

25 L. Fini, *Le livre de Leonor Fini*, (avec la collaboration de J. Alvarez), Paris, La Guilde du Livre, Éd. Clairefontaine, 1975. “Son las etapas de un autorretrato en la parodia, el autorretrato de un ego, quiero decir, que se percibe y se representa en un estado de alteración perpetua. No es casualidad que en su *Livre* de Leonor Fini (p.1) la artista ponga como epígrafe una frase de Jean Pache: ‘Habla alguien que se me parece’. No es Leonor hablando, sino alguien que parece que podría ser ella, en resumen, una aproximación a ella”, Pellegrini, 2009, en Masau Dan (ed.), 2009: 19.

Todavía conserva las amistades de Trieste enriquecidas al conocer el año anterior a Carlo Sbisà, que comienza a frecuentar el estudio de la Rotonda Pancera. Otro encuentro decisivo, en este caso, para su formación, documentado por los retratos mutuos del mismo año, el dibujo preciso a lápiz firmado *Lolo Fini*, de 1928, que representa en manera clásica el perfil de Sbisà y *Magia*, dedicado a Lolo, que se convierte en el líder del grupo. Consiste en una asociación de tres, precisamente de Fini, Nathan y Carmelich, que en 1926 abandona el futurismo. Tendrá la oportunidad de leer en 'clave' moderna la pintura del Renacimiento y apreciar el realismo mental y la imposición de construcción, aspectos típicos del siglo xx, cuando Leonor participa en el *Retrato de un juez y Vieja señora*, cerca de la segunda exposición en los últimos veinte años en Milán, dentro de la cual conoce a Achille Funi, del que se convertirá en su estudiante y también amiga y compañera. Fue Nathan el que la introdujo en el grupo *Novecento*, teniendo la oportunidad de conocer artistas como Sironi, Carrà, De Chirico, Tosi, mientras asiste al taller de Funi, trabaja con él para la Cuarta Trienal Internacional de las artes decorativas en la Real Villa de Monza. Realiza pinturas murales en *Galería del Arrendamiento* y presenta un vitral en la *Galería de vetri*. De hecho, es en este período en el que Funi comienza la 'época del fresco', decorando con escenas de la Eneida el vestíbulo de la sede de Monza, para residir después en Roma seguido de Leonor, en agosto de 1930: *Retrato de Achille Funi* es, de hecho, un dibujo dedicado a él, que documenta esta amistad, mientras que *Retrato femenino* y *A la ventana* están pintados por el artista para ella.

Es el mismo año en el que ella se marcha con él a París, visitando la casa de Arturo Tosi y para encontrar de nuevo a Giorgio De Chirico, quien le presenta a Alberto Savinio, que la admiraba, ambos frecuentadores del Café de la Paix, un lugar de encuentro de artistas.

Hice un viaje junto con Arturo Tosi, Funi y otro.
Cuando llegamos a París, inmediatamente me llevaron a un café en el distrito de Saint-Germain-des-

Prés. Era el *Aux Deux Magots*. Su nombre lo debía a dos estatuas pintadas.

Ubicada en los primeros meses de estancia en la capital francesa en el piso de Barbaroux, elige permanecer allí, sin dejar de colaborar con Funi en varias ocasiones, entre ellas la creación de un mosaico en el suelo del Palacio del Arte de Milán para la V Trienal de 1933, mientras que expone en París en la Galería Bonejean de Jean Cassou. Más tarde, en 1936, un año importante para su trabajo artístico, no solo aparece en los festivales de Milán, durante la VII Muestra de la Trienal permanente, sino que también se presenta a nivel internacional. Es, de hecho invitada a la Exposición de los objetos surrealistas, en la Galerie Charles Ratton de París, en la Exposición Internacional en las New Burlington Galleries de Londres, mientras que estaba programada la celebración de una exposición en la galería Julien Levy de Nueva York, donde en su primer viaje se encuentra con Pavel Tchelitchev y Eugène Berman, y participa en la exposición *Arte Fantástico, Dadá y Surrealismo*, realizada por Alfred Barr en el MoMA. Estos son los años en los que se hizo amiga de Henri Cartier-Bresson, André de Pieyre Mandiargues, teje una relación emocional y encuentra a Luc Dietrich, Paul Éluard, Max Ernst, Salvador Dalí, Man Ray y Georges Bataille, acercándose al surrealismo. 1937 es de nuevo un año importante para Leonor como Leonora, Dorothea, Kay, Remedios que se encuentran con la vanguardia.

EL ETERNO FEMENINO EN EL IMAGINARIO SURREALISTA

La mujer musa

Concentrarse en el valor atribuido a la figura femenina en la investigación literaria y artística de vanguardia puede ayudar a entender, no solo las actitudes y comportamientos de sus miembros hacia las mujeres, artistas, compañeras, amantes, sino también el ambiente que se respiraba en torno a la personalidad carismática de André Breton, entre los años veinte y los años treinta, cuando, casi a finales de esta última década, Leonor, Leonora, Remedios, Kay y Dorothea llegan a la capital francesa.

En la imaginación surrealista la mujer se concibe como musa y objeto de deseo, una fuente de inspiración poética, sujeto generador de sugerencias, imágenes, estados internos y 'objeto', en el que se transfieren los impulsos y pasiones ocultas. Actúa como centro motor de las energías que irradia un poder de atracción, a la vez que garantiza contenido al concepto del eterno femenino. Capaz de amar es el ser amado por excelencia, para crear, para cuidar, para regenerar como portadora de la vida y el conocimiento, alimentadora del deseo que en su omnipotencia rompe cualquier patrón establecido, tabúes, todo orden consolidado, todo sistema de convenciones. Jack J. Spector escribe criticando la posición de los surrealistas y al líder del movimiento:

Las mujeres como sujeto solo aparecieron como un complemento de las propias necesidades y deseos de los hombres surrealistas: los surrealistas perseguían a la amante, pero ignoraban a la madre. Sus amplias imágenes de poesía y arte apenas incluían la maternidad [...] incluso cuando exploraban antiguos mitos. Tal vez como una extensión de su re-

pulsa intrínseca a la maternidad, se negaron en su práctica creativa a sufrir el proceso gradual de la educación mayéutica. [...]. Estos conceptos implicaban una ‘concepción inmaculada’ que parecía justificar el comentario de Sartre sobre el aborrecimiento del surrealismo de la ‘génesis y el nacimiento; nunca considera la creación como ... una gestación’. [...]. Una posición contrastante con respecto a la madre fue tomada por los surrealistas disidentes que habían rechazado la autoridad de Breton y se reunieron alrededor de Bataille (Masson, Leiris, Caillois) en 1929¹.

Seguramente sus dudas en cuanto a la función materna se derivaron de la necesidad de oponerse al modelo típico de la familia burguesa, también por el hecho de que en la época de los líderes de vanguardia se favorecía la omnipotencia del deseo y, por lo tanto, la liberación de las unidades, y la mujer podía convertirse en el auténtico símbolo del erotismo. También debe tenerse en cuenta que Breton no acogió de buen grado la función materna de la figura femenina, ni concibió la imagen de la prostituta.

La imagen de una mujer sublimemente ‘inútil’, empapada en lo extraordinario y lo oculto -una versión secular de la Beatrice de Dante - inspiró los esfuerzos de los surrealistas para escapar de los prosaicos confines del matrimonio de clase media. La exaltación de la inutilidad de la mujer significaba especialmente para Breton (Éluard y Aragón eran menos dogmáticos) negarse a valorar su sexualidad

¹ El autor se refiere a una obra de Max Ernst, bastante controvertida, donde aparece la maternidad: “La pintura de Ernst burlándose de *The Virgin Spanking the Infant Jesus* (*La Virgen azotando al niño Jesús*), demuestra la regla (tanto por su rareza como por su tema) incluso cuando exploraban antiguos mitos. [...] Uno podría comparar la aversión surrealista a la génesis con la versión de Foucault de la genealogía moral de Nietzsche (1977: 164). A pesar de todo esto, me parece que todas sus mujeres, como las de los románticos, encarnan aspectos de una madre tentadoramente evasiva e invisible; por lo tanto, de ahí sus sentimientos conflictivos (convulsivos) hacia las mujeres jóvenes deseables que frecuentaban”, Spector, 1997: 166.

como madre [...] o prostituta. Breton afirmó: “Nunca me acosté con una prostituta”. Sin embargo, algunos surrealistas (no solo los disidentes) visitaban a las prostitutas y las valoraban abiertamente (Spector, 1997: 167).

Esta convicción relacionada con la prostitución aparentemente podría coincidir con las bases ideológicas comunistas, como parte de la polémica contra la sociedad burguesa, sobre la relación entre el capital y el trabajo, la producción y el comercio, notando “¿Cómo el dinero puede pervertir a las niñas, transformando el ‘deseo en comercio y la pasión en vanidad” (Thirion, 1929: 27, cit., en Spector, 1997: 167)².

Sin embargo Bretón aborrecía cualquier sombra de transacción comercial que pudiera comprometer la pureza y la ‘libertad de amor’, una opinión compartida por Benjamin. Se alegró, por lo tanto, de su descubrimiento de Nadja, un espíritu insolente que recibía dinero y proporcionaba favores sexuales, aparentemente sin las motivaciones usuales del empresario. Nadja tenía una relación tenue y ambigua con lo real y lo racional.

Nadja, el nombre de una mujer que se convierte en el título de una de sus novelas, abiertamente autobiográfica, es, de hecho, un espíritu libre que evita cualquier clasificación social, aunque, haciendo pequeños trabajos como *chica de la calle*, con el fin de tener encuentros cortos con ‘amigos’, podría identificarse con una prostituta³, y luego parece contradecir las intenciones de Breton hacia la prostitución⁴. En verdad, desilusionado con el

2 “La sospecha de que la mujer trabajadora se inclinaba a prostituirse (la frase “mujer trabajadora” tiene una connotación sombría) apareció incluso en círculos sofisticados. [...] Breton, negándose a colocar a las prostitutas en un marco marxista de proletarios y burgueses, simplemente dividió la profesión en prostitutas de clase alta y de clase baja. [...]”. Sobre la prostitución en la capital francesa entre los siglos XIX y XX indica que: “La prostitución [...] significaba la comercialización de lo visible en el espíritu de filles de Baudelaire con su maquillaje, no era fácilmente distinguible de la industria del entretenimiento”, Spector, 1997: 167-168.

3 Personaje trivial, anónimo con respecto a otras figuras femeninas presentes en la historia contada sobre la experiencia del encuentro que tuvo lugar en un tiempo no especificado entre 1918 y 1927, aunque data de octubre de 1926, cuando André Breton conoce a Léona Camille Ghislaine Delacourt, quien llega a París en 1923, después de negarse a casarse, para salvar las apariencias, con un oficial inglés del que tenía una hija, y que vive en un vecindario de mala reputación en ambientes marginales. En 1927, después de una crisis de angustia, fue internada y luego murió a los treinta y ocho años.

4 No se identifica con el *flâneur*, papel típicamente masculino, si no con la ‘mujer sin nombre’. “Uno podría argumentar, además, que el anonimato de la mujer surrealista cubre un vestigio inconfesado de la maternidad- la eterna (m)adre; De hecho, feministas como Cixous y Kristeva afirman que detectan a la madre

ambiente político y los cambios sociales, trata durante los años treinta de cambiar su punto de vista para poder ver en la mujer a la única persona que puede dirigir la revolución venidera.

hacia algún futuro vagamente revolucionario. La musa ideal ofrecería un conducto entre los «vasos comunicantes» en un movimiento dialéctico: el «jarrón» del amor individual se comunica con el «vaso» del matrimonio burgués y de la familia, a través del medio general de la descentralización social (Spector, 1997: 181).

Entre la naturaleza y la sociedad, la figura femenina asume muchas caras que han permitido, del pasado al presente, reconocerla como emblema inevitable y topos literario de una tradición que en el surrealismo, como en otras vanguardias históricas, entra en crisis y socava las bases. Aquellos que militan heredan de la literatura medieval la figura de la mujer ángel, que trae la salvación, que a menudo se une al modelo demoníaco de Eva pecadora, presente sobre todo en la pintura, con el fin de generar contradicción, tan sensual, apasionada como la mujer fatal simbolista⁵. Convulsiva entre el bien y el mal, es en ella que fluye y se mitiga cualquier oposición para la autoeliminación de los dualismos habituales, el legado de un concepto, que hace caso omiso de la alteridad y la diferencia, como el crecimiento y la confrontación, como el reconocimiento de la diversidad, y establecido, sobre las distinciones jerárquicas y las divisiones que la consideran esclavizada, un sujeto, en cada caso al servicio de otra persona.

detrás de la mujer sin nombre. [...] Su descubrimiento en años posteriores de Fourier podría haber ofrecido a Breton los medios de reconciliar el placer y el trabajo, pues la idea central de la utopía socialista de Fourier es la transformación del trabajo en placer", Spector, 1997: 166, 168.

⁵ "La mujer representada como un objeto erótico era, sin embargo, ella, se retorcía seductoramente (como Salomé), considerada generalmente como un ser arraigado a un lugar; movilidad y 'progreso' estaban reservados para los hombres", Spector, 1997: 181.

La vidente

En la pintura entre razón y naturaleza, mente y cuerpo, racionalidad y animalidad, dominadora y dominada, señora como dómina surrealista, prevalece, entonces, la imagen de la mujer mala y odiada. Como enfatiza Xavière Gauthier, mujer - pulpo en el acto de atrapar al macho, hasta que lo cancela. Mujer-man-tis y monstruo, mientras que en poesía se destaca la evocación de la mujer buena y querida, ya que se distingue como protectora en su función salvadora⁶ y luego intermediaria entre el mundo sensible y el más allá. Capaz de comunicar en lo ultrasensible, esperando al oráculo, de visión mística, por lo que ha de revestirse o se puede invertir en un papel singular de visionaria, precisamente porque es capaz de penetrar la oscuridad del misterio a golpes de sonda, del que descubre pistas, sistemas de cifrados, para rastrear las fuentes de la verdad, siempre relativa, en un intento de captar lo Absoluto. Como Tiresias y Orfeo, figuras emblemáticas de connotación masculina, la Pythia y la Sybil de Cuma encarnan la figura de la vidente mujer.

Entrarán en sus hogares en vísperas de la feliz catástrofe. - escribe André Breton en la *Carta a las videntes* - No nos abandonéis: te reconoceremos en la multitud de tu pelo suelto. Danos piedras, piedras brillantes para cazar a los infames sacerdotes (Breton, 1925: 20-22, en Breton, 1962; en Breton, (1966), 2003: 128-129, cit. en Gauthier, 1973: 142).

Sacerdotisas, adivinas, asimilables a las brujas, que parecen su degeneración por el aspecto diabólico y grotesco alimen-

⁶ "Para Breton - escribe Arturo Schwarz en *La concezione surrealista dell'amore*, en Schwarz, 1989: 42 citando los textos del fundador de la vanguardia (cfr. Bibliografía) - la mujer amada es «la piedra angular del mundo material» (1932: 8); divide con la divinidad la virtud de la "juventud eterna" (1947: 135), porque "el tiempo no ha tomado sobre ella" (1947: 94). Y si Breton piensa que algún día afirmará triunfalmente «la idea de la salvación terrenal a través de la mujer» (1947: 70), es precisamente porque el "amor ilumina el mundo" (1924: 116), "el amor y las mujeres son la solución más clara de todos los rompecabezas" (1933: 25). Solo con los recursos del amor, la poesía y el arte, "el pensamiento humano será capaz de despegar de nuevo", (1947: 47)".

tado por la tradición medieval, que se afanan en la búsqueda de la verdad.

La piedra filosofal como forma de alcanzar la sabiduría, el descubrimiento de la sal de la tierra que saborear, como en la Novia desnudada por hombres solteros o *Marie mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), según las diferentes interpretaciones del *Gran vidrio* de Marcel Duchamp, en base a la máquina célibe⁷, o la transmutación alquímica⁸, que todavía llama hoy a reflexiones y preguntas sobre el valor del conocimiento como plena conciencia de sí mismos y del mundo. Es el 'tesoro' escondido de los videntes, brujas, hadas, brujas enigmáticas por sus respuestas incomprensibles al intelecto humano, a medida que van más allá, a través de un descarrilamiento de todos los sentidos, como Rimbaud⁹ prometía, desviándose de la racionalidad lógica para emprender el viaje en lo irracional.

Estado de trance, enigma, palabra profética, la histeria, de hecho, puede connotar a la mujer visionaria que parece carecer del elemento racional, por tradición atributo típico del ser masculino, para entregarse a los estados inconscientes, delirantes, oníricos. Este es precisamente este salto en lo irracional, para escavar en el abismo, en la espera de la revelación que se expresa en palabras, la que permite caracterizar a la mujer por sus actitudes relacionadas con la locura y la histeria.

7 El aparato de soltería es, en todo caso, el que participa en el proceso de transmutación, que coincide con el paso de las distintas etapas para la edificación de sí mismo, en el deseo de reponer las unidades del ego dividido, mientras que la novia es también un motor de combustión interna, como sugiere Arturo Schwarz en *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, [1969], 1974: 184-188. La novia, gasolina del amor, es potencia tímida que tiende al movimiento que presupone el encuentro con el dispositivo célibe, pero también el onanismo, a través del movimiento continuo del molino de chocolate, libera de esta manera todo el gran potencial fantástico del erotismo, sin ponerlo al mismo tiempo al servicio de la procreación humana, por lo que en el metamorfismo sexual, el movimiento rítmico de la máquina es metáfora del encuentro sexual, su mecanismo coincide con el psíquico.

8 En el metamorfismo orgánico, la máquina, como aparato de soltería, separado de sus funciones productivas y reproductivas para alimentar una función psíquica y natural, aniquilando el control racional que ha naufragado en la emesis pulsional, mientras que la tensión persiste en la continuidad del proceso, según una óptica desacrante e irónica que desorienta.

9 Recuerda a Arthur Rimbaud la *Carta del vidente (Lettre du voyant)* de 1871.

Estados de locura e histeria femenina

La locura femenina está a menudo unida por tradición a la histeria. Más allá de la nosografía psiquiátrica que no entiende la histeria identificándola, en la mayoría de los casos con la dimensión de lo femenino. Desde la Antigüedad se ha remontado a la naturaleza del género femenino, al hecho biológico de ser mujer como madre generadora, protectora y, al mismo tiempo, objeto de posesión y protección.

La migración del útero, errante, afligido, incapaz de generar, ha sido durante siglos la creencia de una itinerancia, generado en la realidad por una serie de causas relacionadas con una variedad de síntomas, aunque Pinel - a principios del siglo XIX - en estudios a la Salpêtrière - despoja la teoría uterocéntrica de Hipócrates argumentando que la 'furia uterina' es una neurosis del sistema genital provocada por la privación sobre la normal vida sexual (Galanti, en Contini y Ulivieri, 2010: 152),

así que se perpetúan las sugerencias de una imaginación que dura hasta la actualidad, y que a veces permanece anclada a ciertos estereotipos relacionados con la idea de las mujeres como minoría. De hecho, el prestigio de la capacidad lógica que siempre se ha atribuido al ser hombre, ha contriguado definitivamente a su marginación.

De ahí la locura como un abandonarse a las sensaciones, cancelando las actividades racionales, relacionadas con dimensión inconsciente de las unidades examinadas e interpretadas por Freud, como parte del conflicto interno y de los signos externos que se reflejan en el defecto de conversión. Con el análisis descriptivo de Charcot, no se cierra "la edad uterocéntrica"¹⁰, que lleva a reflexionar, en el poder del deseo y de una carnalidad

¹⁰ "La histeria hace posible el nacimiento del psicoanálisis marcado por una ruptura epistemológica real con la crisis última del dualismo cartesiano mente-cuerpo y poniendo en evidencia la dialéctica entre lo visible y lo invisible", Galanti, en Contini y Ulivieri, 2010: 149-154.

no latente. Un deseo indecible e inborrable que no puede escucharse, que solo a través de la conversión corporal encuentra una forma simbólica alternativa para expresarse.

Los surrealistas - escribe J. J. Spector - estaban contrarrestando el uso peyorativo del término "histeria", tanto entre los artistas que deseaban estigmatizar el arte moderno, especialmente el cubismo, como 'enfermo' y mentalmente perturbado [...]. Breton ya había alabado la histeria como «uno de los mejores descubrimientos poéticos de nuestro tiempo». No tenía la intención de elogiar a los pacientes (principalmente mujeres) que mostraban síntomas, sino a los hombres productivos que usaban la histeria para mejorar su creatividad. Es interesante que un psicoanalista, respondiendo tal vez a la facultad surrealista para convertir su ira en imágenes, alegara que Desnos y otros surrealistas eran histéricos¹¹.

La relación entre creatividad y histeria afecta claramente a sus mujeres que, según la concepción patriarcal, no son creativas, pero imitativas y pasivas, sobre todo porque siempre han estado sometidas en el pasado a la figura masculina. Por otro lado, el ingrediente activo, fluido, dinámico, estimulando el pensamiento divergente, totalmente integrado con el cuerpo humano, se vuelve a descubrir y se aprecia solamente en tiempos feministas. Cuerpo protector, por lo tanto, pero también enjaulado, absorbente, que envuelve la asimilación de la imagen de 'la

¹¹ "Al igual que sus colegas surrealistas, Breton nombra en sus novelas a muchos personajes masculinos mayores y menores, mientras que sus amantes siguen siendo fuentes anónimas de deseo, y con Aragón exalta la histeria como la 'poesía' erótica de la histeria de Charcot", Spector, 1997: 165 - 166. "Acogiendo con satisfacción el quincuagésimo aniversario de la histeria, en 1928, *La Révolution surréaliste* en el n.11 publicó hermosas imágenes de mujeres histéricas bajo el título *Les attitudes passionelles en 1878*. Breton y Aragón comentan: "La histeria es un estado de ánimo, más o menos irreductible, caracterizado por la subversión de las relaciones entre el sujeto y el mundo moral del que básicamente cree depender, fuera de cualquier sistema delirante. Este estado mental se basa en la necesidad de una mutua seducción explicando los milagros aceptados apresuradamente por la sugerencia médica (o contra-sugerencia). La histeria no es un fenómeno patológico y puede, en todo caso, ser considerada como un medio supremo de expresión", Fortini y Binni, 1977: 17; Binni, 2003: 61.

vagina dentada', que menciona Xavière Gauthier. ¿Cómo escapar del cuerpo y de los sentidos? Imposible.

Los adivinos de los antiguos tiempos esperando iluminación oracular, las brujas de la Edad Media con la oposición de la comunidad social y de la Iglesia Cristiana, que las creían poseídas por el diablo, chivos expiatorios y símbolos del mal, poseían facultades sensitivas mayores, de los que se hacían pasar por tales. Eran capaces de entender cualquier lógica más allá de los límites de lo posible, a través de sus propios sentimientos, dependiendo del hecho biológico que permite, pues, avanzar, en lugar de limitar a la mujer en su locura.

A través de la vista, privilegiada respecto a los otros sentidos, se es capaz de ver, entrar en contacto con lo indescifrable, para emprender un viaje misterioso en el que describir las fuentes de conocimiento a través de experiencias sensoriales que, a pesar de ser diferentes, según algunos pensadores, desde el *ser hombre*, permiten alcanzar el mismo escenario de la percepción pura, que el de la visión. Elogio de la vista como excelencia de la mirada.

Puesto que los ojos de la mujer en la poesía cortesana hieren, permiten ver para ascender a la pureza, de acuerdo con la cultura literaria impregnada de una concepción religiosa que también puede avanzar en el camino profano. Pueden atrapar resplandores cegadores, hasta el punto de que el hombre sea incapaz de sostener la mirada que brilla por el esplendor de la luz pura. La primacía de la vista también puede herir, seducir, cautivar, si el aspecto es similar a la figura de Eva pecadora, según la tradición popular, que se refiere a lo que ha sido transmitido e interpretado por la Iglesia Cristiana respecto al judaísmo y el islamismo, que coinciden en la representación de una mujer que ha recogido demasiado pronto el fruto, pero que de ninguna manera puede considerarse indigna o culpable¹².

12 "La transgresión, sobre todo, visual de Eva, y la expulsión espectacular del Paraíso de la Tierra alimentaba en la vida social medieval oscura, distante, profunda inquietud. Para las creencias medievales, la naturaleza femenina se concentraba en el poder de cambiar la realidad, y esa era su arma fundamental de destrucción", Giallongo, 2010, en Contini y Ulivieri, 2010: 82. El autor del ensayo examina la forma precisa en la conclusión: el temor de perder la vida y el alma por una simple mirada; el deseo de medir la intensidad del sentimiento amoroso con las exposiciones oculares; los extraordinarios poderes destructivos atribuidos a la mirada femenina, la confianza incondicional otorgada, según proceda, a la segunda vista y lágrimas; sino

Penalizada solo por la mirada, que llega a ser incluso un tercer ojo, el del conocimiento, el de lasabiduría y el de la revelación de las verdades absolutas, pero siempre relativas a lo eterno, la mujer se redescubre valorizando su cuerpo en conjunción con la mente. Persigue el camino del conocimiento entre la virtud y el vicio, la pureza y el pecado, irracionales y racionales, que desaparecen en la fusión completa, en la totalidad alcanzada cuando tanto la materialidad y la trascendencia, la animalidad y la espiritualidad, la sensibilidad y la emocionalidad son indivisibles en plenitud, como cuerpo y alma/ espíritu son indistinguibles en la plenitud amorosa¹³.

La conjunción de los opuestos: cuerpo y alma

La unión de los opuestos no puede excluir la carne, el cuerpo se convierte en sujeto, y no solo como mero objeto de la acción, se une al espíritu en el acto de amor alimentado por una “panerótica” energía. La ‘conjunción de todas las sublimaciones’, como escribe Benjamin Péret, se expresa solamente en el ‘amor sublime’ como

el punto más elevado de la elevación, el punto límite donde funciona la conjunción de todas las sublimaciones, sin importar la manera de elección, el lugar geométrico donde el espíritu, la carne y el corazón se juntan en un diamante inalterable. Precisamente en esta complementariedad perfecta, adquirida intuitivamente, yace el amor sublime y es por la posesión del ser complementario que viene de la felicidad mutua. [...]. La rehabilitación de la carne, reconocida en todo su esplendor, sin la cual desaparece la misma noción de amor sublime, es precisamente uno de los grandes objetivos que el

también el descubrimiento del cuidado de todos los sentidos y el intento de suplantar la primacía visual con las actividades cognitivas de las mujeres”, 2010: 95.

13 “El amor permanece solo más allá de los límites imaginables y domina las profundidades del viento, el eje del diamante, las construcciones del espíritu y la lógica de la carne”, señalan los surrealistas en 1931, cit. en Nadeau, [1964], 1972: 283.

surrealismo ha puesto en este campo. Así, el fantasma sonriente del pecado se ha disuelto a la luz del día iluminado por la belleza de la mujer¹⁴.

amor elegido, ardiente noble pasión, que excluye el libertinaje, el “peor enemigo [...] porque hace que sublimación sea imposible” (Breton, 1961: 128).

Pasión total, que cubre y absorbe todo el ser, de acuerdo con Péret, que no aprueba en cualquier caso el libertinaje si no está asociado al amor auténtico, ya que no implica ningún aumento en la elección de superarse a sí mismos y, aunque impulsado por el deseo de vivir fuera de las normas institucionales y las ideologías preconcebidas, contraviene las reglas, prefiriendo la libertad del eros a todo vínculo¹⁵. En la revuelta en contra de un sistema socioeconómico que ‘presenta sus leyes’ por lo que el deseo permanece oculto, reprimido, la fuerza desestabilizadora de la libido insta a romper todas las reglas, todas las convenciones, toda la moral común, pero “La concesión de licencias sexuales sin horizontes, a diferencia de la elevación a la que invita el amor sublime, solo puede disminuir al ser humano” (Péret, 1956: 64, cit., en Schwarz, 2002: 17), que debe volver a imaginar a la mujer que ama para siempre. De esta manera se puede alcanzar la verdadera libertad que para los surrealistas se convierte en el objetivo de su vida y de su búsqueda.

Amor elegido como un estado de gracia, amor único, dictado por una actitud mística, amor como iluminación es por lo tanto libertad y conocimiento, ya que “permite identificarse en el ser amado, y así reconocerse a sí mismo en él. Este reconocimiento es también un co-nacer, ya que implica nuestra identidad psíquica dual” (Schwarz, 1986: 43).

Amor como fuego y luz, que no excluye el cuerpo. De hecho, la corporeidad y la espiritualidad no son atributos mutuamente excluyentes, “solo expresan el grado de tenuidad o densi-

14 Péret, 1956: 9-10, 67, cit., en Schwarz, *La visione surrealista della donna e dell'amore* en Schwarz, 2002: 16.

15 La metáfora parodiada de la máquina célibe sobrevive en *El Gran Vidrio* de Duchamp, como si el libertino permaneciera en un estado de espera, en la que el deseo no tiene freno, ni tampoco se atenúa, es más, se potencia, lo que demuestra una necesidad de libertad.

dad de la sustancia" (Levi, [1855], 1960: 85, cit., en Schwarz, 1986: 46), la unión carnal generadora de luz, como pronuncian los textos alquímicos, se convierte en un todo con el amor espiritual.

El doble alquímico y el conocimiento

La reconciliación de los opuestos depende de un proceso de diferenciación que implica la identificación, a fin de reconocer la falta y la necesidad del otro en uno mismo (*alter ego*), para alcanzar la integridad a través de la transformación que se acopla en una lucha contra las resistencias, con el fin de cambiar y renovarse. Como en el proceso de transmutación alquímico, de *Nigredo*, como materia prima pesada arraigada en el suelo, a la *Albedo*, como transformación, como evaporación de partículas finas y enrarecidas hasta la evanescencia, y la pureza de la lente del cristalino, para llegar hasta la *Rubedo*, como sabiduría en su totalidad, como conocimiento del conjunto¹⁶.

Tal conciencia no puede existir sin el amor mutuo, sin la complementariedad y la unidad integral orgánica y psíquica de los opuestos, la superación de la dualidad. El cuerpo y la carnalidad, experimentada como sexualidad, no interrumpe la regeneración esperada, sino más bien contribuyen a su manifestación, y el fuego del amor como experiencia mortal se asimila a la luz¹⁷, que invita la elevación hacia lo trascendente. También se convierten en posibles sinónimos de una ecuación, por lo que la mujer está al amor como la luz está al conocimiento, en la que lo desconocido consiste precisamente en la libertad permitida por la fusión de los dos elementos, macho y hembra. En *Rebis*, ser

¹⁶ "La visión holística del conjunto ha sido sorprendentemente confirmada por los últimos desarrollos de la física cuántica. El teorema de la física escocesa J. S. Bell afirma que todas las partes del universo están íntimamente e inmediatamente conectadas. David Bohm, en la misma línea, propone un nuevo concepto de 'totalidad indivisa' que presupone que 'en el nivel más fundamental ... todas las cosas, incluyendo el espacio, el tiempo y la materia, son formas de lo que es (Conferencia 6 de abril 1977, Universidad de California)", Schwarz, 2009, en Di Poce (ed.), 2009: 32.

¹⁷ "El mitólogo que asocia a la mujer con la ecuación de luz (fuego) - amor - conocimiento es quizás el más antiguo y probablemente del que tenemos las más ricas obras de arte de significados arquetípicos. La solidaridad entre el principio femenino y la luz es casi universal y en todos los niveles culturales. Esta homología extrae su lógica de la identificación igualmente generalizada, luz - conocimiento. De hecho, ella es la guardiana de los misterios de la sexualidad y el amor. El conocimiento sexual, repetimos, es el conocimiento paradigmático, manifestación primera y fundamental de la conciencia", Schwarz, 1986: 44.

doble, andrógino¹⁸, macho y hembra en un cuerpo (Maier, [1618], 1969: 282, en Schwarz, 1986: 34), se deriva de la exaltación de los dos componentes en un equilibrio dinámico para contribuir a la armonía. La figura andrógina aparece a menudo en las obras de las artistas examinadas en este estudio, en relación a la trayectoria de la vida como conocimiento, y la sexualidad híbrida o indefinida en la liberación de la potencia del Eros, como una fuente de energía del deseo de absoluta libertad y desapego a toda limitación. El elemento hembra y el elemento macho colaboran, *soror mystica* y *adeptus* se convierten en coactores en un proceso orientado al cambio, simplemente por el poder del deseo como implicación erótica que mantiene vivo el fuego del conocimiento.

Cada ser humano ha sido lanzado a la vida en busca de un ser de otro sexo y solo uno que es igual en todos los aspectos, hasta el punto de que uno de ellos sin el otro parece ser el producto de la disociación, de la dislocación de un solo bloque de luz (Breton, [1947], 1985: 39, cit., en Schwarz, 1986: 43).

El amor es la fuerza transformadora, por lo que quienes lo prueban participan en un itinerario iniciático como adeptos de la misma¹⁹.

Amar significa encontrar en el otro un reflejo de nuestro yo, [...] y reconocer en el otro nuestro doble significa entenderlo y, al mismo tiempo, entenderse

18 "La iluminación perfecta que se identifica en la conciencia de la no-dualidad encuentra su expresión alegórica en el nivel mítico en el Andrógino Inmortal, ya nivel humano en la piedra filosófica [...]. El andrógino mítico es la piedra filosofal y viceversa", Schwarz, 1986: 37.

19 "Creo que el amor es un medio de conocimiento porque es el único sentimiento que hace posible comprenderse a uno mismo a través de la comprensión de ser amado. Solo al identificarse con el amante, de hecho, uno puede descubrir su naturaleza dual, y darse cuenta de que todos somos psicológicamente andróginos [...] - y añade que - Cambiarte a ti mismo significa, en primer lugar, entenderte, no puedes esperar cambiar el mundo si antes no te has cambiado a ti. De ahí la necesidad de conocer la parte sumergida de nuestra personalidad. Solo el amor, que conduce a la identificación con el ser amado, revela y respeta la otra parte de nuestra psique, [...] el componente masculino (*animus*) que habita en la mujer y lo femenino (el 'alma') en el hombre. [...]. El amante/ La amante ve al ser amado en el centro de su vida y nutre para el cuerpo del amante el mismo sentido de asombro y maravilla", Schwarz, 2009, en Di Poce, 2009: 31-33.

a uno mismo, es decir, darse cuenta de la naturaleza andrógina de la psique (Schwarz, 1986: 43).

La interdependencia entre el amor y el conocimiento consiste en la perfección eterna de la piedra filosofal, ya sea a través del renacer, volver al principio (*ab origine*), con una regresión (*regressus ad uterum*) para convertirse, como en el proceso alquímico de la mezcla de metales, en la utopía para redescubrir el oro, para captar la sal de la tierra, la esencia y la transparencia vítrea, cristalina a través de la pureza del material de evaporación.

Al igual que en la cuarta fase del magisterio, relacionada con el proceso del conocimiento, la conciliación de los principios opuestos (*anima - animus*) que rigen la psique de un individuo a través de la identificación, *aurea apprehensio*, como conciencia de sí mismos o de la no-dualidad de la dualidad, se determina la integración, *illuminatio*, de la cual la mujer, *soror mystica* de la tradición alquímica, es el agente principal²⁰, en el camino de la *renovatio* y la emancipación. Leonor, Leonora, Remedios, Dorothea y Kay se pueden concebir como *sorores mysticae*.

En el surrealismo - señala André Breton- la mujer será amada y celebrada como la gran promesa, la que permanece después de haber sido mantenida. El signo de la elección que se coloca en ella, y que es válido para uno solo, es suficiente para hacer justicia al supuesto dualismo entre el alma y la carne. En este nivel, es absolutamente cierto que el amor carnal y el amor espiritual son una cosa sola. La atracción mutua debe ser lo suficientemente fuerte como para lograr, a través de la complementariedad absoluta, la unidad integral, al mismo tiempo orgánica y psíquica. Está, de hecho, en el juego, en primer lugar, la necesidad de restablecer el an-

20 "A nivel ontogénético el Iniciado le corresponde. A nivel teológico se expresa la noción de divinidad andrógina; a nivel mitológico por la hierogamia Padre-Hija, Hermano-Hermana; a nivel alquímico, a partir de la figura del Rebis, que caracteriza la cuarta fase (iosis o *ribedo*), que finalmente ve el conjunto del consciente (solis) y el inconsciente (luna), y las bodas químicas del oro (principio masculino) y de plata (el principio femenino)", Schwarz, *La via: la conoscenza è libertà*, 1986: 41.

drógino primordial, sobre el que hablan todas las tradiciones y su encarnación, abrumadoramente deseable y tangible, a través de nosotros²¹.

Conocerse a sí mismos, pues, y aprender sobre el otro para trascender todos los límites, por lo que el reconocimiento de la diferencia se convierte en una fuente de estudio para completarse, cambiar, renovar la vida y transformar el mundo, como observaba en 1924 en su manifiesto, Breton, refiriéndose respectivamente a Rimbaud y Marx, para convertirse en videntes: “Yo digo que tienes que ser vidente, convertirte en vidente: para nosotros se trata solo de descubrir los medios para poner en práctica esta contraseña de Rimbaud” (Breton, [1935], en Breton, [1962], 1966: 328).

La belleza convulsiva

A la mujer se la confiere o encomienda la tarea de marcar el camino a través de su belleza, que despierta la pasión, la locura del amor, para elegir un viaje misterioso, improbable, único, abrumador, indudable (Breton, [1928], 1972: 118, cit., en De Paz, 1979: 167)

que lleva a otro universo, esperando el momento liberador. La belleza se idealiza en todos los textos bretonianos, desde *Nadja* hasta *Les vases communicants*, o *L'amour fou*²², donde circu-

21 André Breton según Arturo Schwarz (1989: 41) erotiza el concepto platónico de la esfera andrógina, argumentando que cada ser humano fue lanzado a la vida en busca de un ser del otro sexo y de uno solo, que es igual en todos los aspectos, de tal forma que uno de ellos sin el otro parece el resultado de una disociación, de una dislocación de un único bloque de luz. Felices todos aquellos que pueden reconstruir este bloque”, Breton, [1947], 1985: 39.

22 André Breton responde a la pregunta de André Parinaud acerca de la ‘gran fuerza de inspiración surrealista’, en el período relativo a la publicación del segundo manifiesto del surrealismo y en solo los últimos años, ‘si coincide con amor’ – que “Sí, independientemente del profundo deseo de acción revolucionaria que tenemos, todas las razones de la exaltación del surrealismo convergen en ese período hacia el amor. [...] Los poemas más bellos de Éluard, de Desnos, de Barón publicado en esa época, son poemas de amor. Esta concepción del amor, exaltada entre nosotros al más alto grado, es tal que todas las barreras caen. [...] ¿Qué celebramos Aragón y yo en Le Cinquanteaire de l'hystérie en 1928? Son las ‘actitudes apasionadas’,

lan las apariencias con halo de misterio, que reflejan las expectativas de una belleza nueva²³, según el autor que revela cuando escribe “Le pedí que buscara la belleza nueva, considerada únicamente para propósitos apasionados” (Breton, [1937], 1974: 7, cit. en Spector, 1997: 138)²⁴. “La belleza será convulsiva o no será”, son las últimas palabras de Nadja, similares a la enunciación al final del primer capítulo de *L’amour fou* de Breton, que lo escribió casi diez años más tarde, como continuación ideal de la primera novela²⁵: “La belleza convulsiva será erótica-velada, explosión-fija, mágica-circunstancial o no será” (Breton, [1937], 1974, en Nadeau, [1964], 1972: 409).

Se encuentra entre estasis y movimiento, entre fijeza y dinamismo, así que si la belleza asume valor en relación con la continua posibilidad de cambio, la cristalización alimenta la luz de la mente para el conocimiento.

La palabra «convulse» - subraya Breton²⁶ - que yo solía utilizar para definir la belleza y que, en mi opinión, debe ser la única que se utilice, perdería a mis ojos cualquier significado si se viera en el movimiento y no en el momento preciso en que este

cuadros reales de la mujer en el amor dado por los archivos de La Salpêtrière”, Breton, 1961: 127.

23 André Breton, refiriéndose a Ferdinand Alquié menciona que: “Afirmar que la razón es la esencia del hombre significa ya cortar al hombre en dos [...]. Toda la enseñanza de Freud [...] representa el peligro mortal de que este corte, esta división entre las llamadas así llamadas fuerzas de pasión arraigada, decidiera ignorarse, hacer correr al hombre”, Alquié, 1948, cit., en Breton, 1961: 97-98.

24 Este añade sobre Nadja: Evolucionando a partir de la convulsa belleza de Nadja y *Les vases communicants* / *Los vasos comunicantes*, esta novela presenta como tema central el éxtasis que está dentro y fuera del tiempo (*hors du temps*) y que aluden tanto a la muerte como a la vida y tanto a desear como amar”, Spector, 1997: 138.

25 “Ya en *Nadja* - escribe Maurice Nadeau sobre el caso objetivo - y en *Les vases communicants* - Breton - había considerado una serie de acontecimientos externos: encuentros, casos, eventos inesperados, coincidencias, todos los eventos más allá de una continuidad lógica, pero que resuelven conflictos internos, materializan deseos inconscientes o confesados. Breton demostró que la vida y el sueño son dos vasos comunicantes en los que los sucesos son homólogos, no solo, pero no se puede decir a este respecto que cada uno es, para el individuo, más claro que los demás. Esta vez va más allá: suprime toda distinción entre lo objetivo y lo subjetivo. Según él, existe una coincidencia entre el mundo y el hombre que siempre es constante, en todo momento. Hay sobre todo una continuidad en los acontecimientos del mundo que se puede percibir antes y cuya correspondencia sigue siendo inmanejable. Solo se puede descubrir a través del auto-análisis. [...]. Amor-pasión, amor único, amor loco, tres denominaciones de un solo estado, un estado de gracia que une lo imposible a lo posible, ‘la necesidad natural a la necesidad humana o lógica’. En la búsqueda del amor se manifiesta de la mejor manera (porque la pasión tiende a escapar de las limitaciones sociales) ese caso objetivo que dobla los acontecimientos según las intenciones del deseo omnipotente”, Nadeau, [1964], 1972: 156-157.

26 Breton, *La belleza será convulsa o no será*, en Breton, [1937], 1974, en Nadeau, [1964], 1972: 407 - 408.

mismo movimiento se detiene. No puede ser belleza - una belleza convulsiva - a menos que afirme la relación mutua que se une a un objeto en su estado de movimiento y en su estado de reposo.

Entre la quietud y el movimiento, el placer de la reunión, esperado, a veces buscado obsesivamente, estalla el deseo, revelación pura, momento epifánico de la liberación. Garantía del conocimiento, más allá de la capacidad de dispersar y de escapar en el sueño, se convierte en el motor del universo. La única solución para cambiar la vida y renovar el mundo es la objetivación del deseo, el amor loco sin límites y único, como la síntesis cósmica, 'puerta estrecha', a partir de la cual se pueden descubrir horizontes filosóficos, al menos ilusorios, la real 'fuerza revolucionaria'²⁷, más allá de la vida y la muerte.

El erotismo y el estado de éxtasis de Georges Bataille y André Breton

El atravesamiento de los límites humanos como en un estado de intoxicación, que conduce al instinto del espíritu dionisiaco, a la 'violencia agresiva de los instintos', como Max Ernst expresa en *La Femme 100 têtes*. La incongruencia de las imágenes gráficas relacionadas con la historia de la animalidad que excluye la razón de la voluntad de transgresión, implica la liberación total de las restricciones de las contingencias terrenales, y vivir plenamente con la conciencia del ser²⁸.

27 "En el camino se encuentra el amor, puerta por la que salen dos personas, que ya forman un conjunto, y es prisión individual que abre sus ventanas a los seres humanos. A condición de no crear una cárcel para dos, lo que ocurre bastante a menudo. De ahí [...] la crítica del amor, que lo conciben pero no lo viven los contemporáneos, que en el amor ven solo la exaltación, no la superación del egoísmo individual. De ahí la [...] tesis del amor loco, del amor propio. Loco porque reduce todas las barreras dentro de las cuales la sociedad quería encerrarlo, porque otorga todas las licencias compatibles con su naturaleza. Único, porque es el ser amado, porque es el «otro», la síntesis viviente de un mundo que ahora es legítimo, donde ahora es posible perderse", Nadeau, [1964], 1972: 170.

28 "Extremadamente significativa es la visión de Georges Bataille, teorizada en el ensayo de 1957 sobre el erotismo. Breton mismo en la presentación en la Exposición Internacional del Surrealismo, en 1959, escribe que el análisis de Bataille se considera de los más válidos. El verdadero sentido del erotismo, continúa Breton, como señala Bataille, consiste en la interdicción, que en términos arcaicos ha puesto la humanidad en el sexo, interdicción a la que está vinculada la transgresión de la intercesión misma: el erotismo se revela como el entusiasmo para superar los propios límites, para repensar la animalidad, porque triunfa la afirmación de la libertad humana, en oposición al instinto libre de los animales", Ciprelli, 1984: 12.

De esta manera - dice Rita Ciprelli²⁹ - se accede a través del erotismo a la esfera de lo sagrado, de la totalidad. Según Bataille, el erotismo [...] afecta a todos los aspectos de la existencia humana. Es - para el hombre el problema - más difícil de controlar [...]. La sexualidad implica hasta el máximo grado todo nuestro ser - continúa - puesto que el 'momento erótico es también el más intenso', por lo que el erotismo se sitúa - reanudando el pensamiento de Nietzsche- en la 'cima' del espíritu humano.

como éxtasis místico, el estado de abandono para captar la visión, la percepción pura. Por lo tanto Eros es, al mismo tiempo, experiencia interior y experiencia del cuerpo: en sus determinaciones concretas, materiales, es experiencia del otro como materialidad, como falta, deseo y presencia intencionalmente intersubjetiva³⁰. El éxtasis erótico y el éxtasis místico surgen del deseo de transgredir, de superar las limitaciones para alcanzar el todo, la fusión total con lo místico, con el Absoluto, para el amante con el otro *yo* que se convierte en parte de sí mismo, en el que se niega a reconocerse a sí mismo, sin divisiones entre la materialidad y la espiritualidad, porque vivir la sexualidad no significa perderse en la degradación ni descender a la animalidad.

Pero para Georges Bataille, que se convierte en un punto de referencia para aquellos que, artistas hombres y mujeres, se integran en la vanguardia surrealista, el exceso contribuye a manifestarse de acuerdo con una connotación materialista y no idealista, como de costumbre en el itinerario de Breton, proyectado hacia lo imposible. La transgresión hace que sea posible proceder hacia y más allá del límite, 'introducir el exceso en el punto ciego de cierre' (De Paz, 1979: 147), que pasa a través del desorden y la violencia, a menudo paralizada por razones, abrumadas por el deseo, como un impulso hacia el hundimiento de

²⁹ "La característica esencial del erotismo, según Bataille, es eliminar por un momento la existencia de la soledad de las criaturas, por el bien de la totalidad, dándoles el sentimiento intenso de la continuidad del Ser", Ciprelli, 1984: 13.

³⁰ De Paz, *Il pensiero di Georges Bataille e la dialettica dell'erotismo*, en De Paz, 1979: 130.

toda certeza, muerte siempre presente y imposibilidad de morir, necesidad de hablar e interminable silencio³¹.

A Nadja, figura inefable entre presencia y esencia, Bataille contrapone Lazare, imagen grotesca, proyectada en la materialidad de la tierra:

mala y visiblemente sucia ... Su apellido, Lazare, quedaba mejor con su aspecto mácabro que su propio nombre. Era extraña, más bien ridícula. Lazare me repugnaba. Miré su rostro. En tal estado de angustia, me sentí perseguido - para convertirme casi en loco - era cómico y siniestro a la vez, como tener en la muñeca un cuervo, pájaro de la infelicidad, devorador de excrementos (Bataille, [1957], 1969: 51-57).

Sobre Bataille, sostiene Alfredo De Paz, que analiza sus pensamientos, a propósito del concepto de erotismo

una perspectiva dual se abre a la especie humana: por un lado, la del placer violento, el horror y la muerte - exactamente la de la poesía - y, en sentido opuesto, la de la ciencia y el mundo real de la utilidad. [...]. El eros, por lo tanto, cae dentro de la esfera de lo imposible, en un campo que - como dice el escritor - no puede definirse. Y vuelve como misterio y transgresión. Como adulación y maldición. Como bendición infernal o maldición divina. Lugar distinto al de la existencia santificada por la moral, lugar de atracción y de perdición.

El erotismo, entonces,

³¹ "La transgresión es la mirada llevada a su fin en la fotografía del suplicante, hasta el límite, donde esta mirada ya no puede soportar el 'espectáculo' y llegar a la 'ceguera' y el éxtasis. La transgresión es una práctica, un desafío, no una charla. La transgresión es una 'energía' de desilusión y violencia", De Paz, 1979: 150-151.

intenta captar el ser en su posición íntima, destruyendo la estructura del ser encerrado en sí mismo. La acción decisiva tiene el nombre de desnudación (De Paz, 1979: 132-133) - que - en las sociedades donde tiene sentido pleno es, si no un simulacro al menos un equivalente, sin violencia, de la matanza, del sacrificio (Bataille, [1957], 1967: 18-19)

hasta la fascinación de la muerte, de 'la puesta en vigor del orden, la disciplina, la organización individual, las formas sociales regulares en las que se basan las relaciones de persona a persona'.

Si el erotismo alcanza el borde de la matriz de uno mismo, justo en el mismo momento de la anulación, de la negación, de disolverse tanto en la reproducción como en la proliferación, resurge en la fusión de la totalidad del ser como tensión hacia el absoluto y lo eterno. El poder subversivo de Eros promete una visión totalizadora,

el erotismo, el movimiento del amor llevado a sus consecuencias extremas, es un movimiento de muerte [...] (Bataille, 1967: 46). Es la unión sexual [...] es en su fondo un compromiso [...] entre la fascinación de la vida y el castigo extremo de la muerte (Bataille, 1976: 150 y en Bataille, 1969: 11), es la aprobación de la vida hasta la muerte.

Estas expresiones también apuntan a la extrema cercanía entre el amor y la muerte, temas del arte y la literatura desde la Antigüedad hasta el Romanticismo, y de nuevo en la vanguardia del siglo xx, de acuerdo con una variación adicional y el carácter instintivo divergentes en 'estado de ira', en la invitación a hundirse en la indistinción. Belleza y transgresión son los componentes eróticos que pueden implicar el abandono, el perderse en la inmanencia. El éxtasis erótico excluye claramente cualquier trascendencia. No puede prescindir del cuerpo que asiste a su

muerte aquí y ahora, en el momento de locura del amor, de la fusión y de la alegría de la eventualidad, pero también en la falta o ausencia de sentido³², lo que para los místicos converge y se identifica en la metafísica absoluta, mientras que para el amante, hombre o mujer, termina en la experiencia terrenal que evita cualquier sistema de lenguaje y filosófico³³.

¿Cuál legado?

Entre caída y elevación, idealismo y materialismo, investigación legendaria y deseo de plenitud, ¿qué herencia Breton y Bataille, han legado a las escritoras-artistas que se acercan a la intemperie vanguardista surrealista de los años treinta. Amigas, hermanas, ‘compañeras fieles’, según el punto de vista dominante masculino, como se ha mencionado, más que distinguidas miembros del grupo.

Tanto uno como otro de alguna manera han definido las características del erotismo y de la mujer, incluso contraviniendo a los cánones para obedecer a la voluntad revolucionaria, ¿qué sugerencias han podido asimilar las mujeres artistas y literatas que, desarrollando su propia investigación, se aproximan a las vanguardias? ¿Han preferido orientarse hacia una autonomía de lenguajes, a pesar de las presencias masculinas, reconocidos autores del grupo surrealista, que encuentra su centro en París, a dónde las artistas mujeres llegan entre 1937 y 1939? ¿Han tomado y modificado definitivamente ciertos ‘modelos’, para adquirir un papel propio, entendiendo al mismo tiempo que la actitud del movimiento está dirigida a abatir todo criterio o estereotipo preconcebido como *cliché*? ¿Cuánto y cómo han logrado ‘actuar’ con independencia extrema y cuánto y cómo, en cambio, se vie-

32 “No hay, para Bataille, una sexualidad verdaderamente luminosa o serena. El erotismo, por el contrario, provoca la violencia desordenada, el desequilibrio de quienes llegan al exceso, la angustia de la desnudez. Erotismo para Bataille es todo lo que está relacionado con la sexualidad profunda, por ejemplo, sangre, terror repentino, crimen, y todo lo que destruye indefinidamente las bienaventuranzas humanas”, De Paz, 1979: 143.

33 “Para Bataille lo que es, es por parte del éxtasis, de la fulguración y no de la parte del discurso o ni siquiera de la contemplación, porque la experiencia tiende a agotar todo: el sujeto contemplativo, así como el objeto contemplado. Por lo tanto, es necesario abandonar la filosofía en el silencio [...] para que caiga de la parte de transgresión infinita, que es la negación de cualquier fundamento, regresión desesperada de todo orden, rechazo de cualquier solución”, De Paz, 1979: 147.

ron influenciadas por las ideas, los textos, las publicaciones, los manifiestos de los líderes acerca de una posible confluencia con las características de la *femme* y del concepto de deseo como locura amorosa y energía subversiva? ¿Qué reacción manifiestan en contra del modelo de Musa y objeto de deseo³⁴, y cómo se refleja en sus obras literarias y artísticas? Podemos preguntarnos en qué manera han contribuido a la vanguardia, a través de sus creaciones y concepciones, alimentando la innovación en términos de exploración y experimentación de nuevos caminos, recorridos con fervor extremo.

El movimiento, de hecho, poseía un espíritu revolucionario, elemento juvenil por excelencia, para cambiar la vida y renovar el mundo siguiendo el ejemplo de Rimbaud de la existencia, y como consecuencia de la aparición del inconsciente freudiano, que hace explotar la uniformidad de la lógica homologadora, y siguiendo el pensamiento de Marx sobre el *homo oeconomicus* que, por desgracia, es un límite a la libertad total, tan idealizada que permanece como utopía. Estos son solo algunos de los temas que se abordarán, teniendo en cuenta las figuras de Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning y Remedios Varo³⁵, que aparecen como artistas para descubrir en su totalidad la creciente importancia de su experimentación creativa, entre los años treinta y cuarenta. Aunque, como hemos indicado, no se reconozcan en la vanguardia surrealista por completo, incluso cuando alcanzan la madurez, según un nuevo progreso que emigra a las Américas. Respecto a esto, a las implicaciones del contexto histórico y cultural se añaden las del entorno en el que viven y trabajan en relación a situaciones y eventos que

34 "No es que en cada mujer haya una prostituta, es la consecuencia de la actitud de impotencia, pero la prostitución es la consecuencia de las actitudes femeninas. Una mujer está expuesta al deseo de los hombres en relación con su atractivo. A menos que escape, por haber tomado partido por la castidad, el problema es saber a qué precio, bajo qué condiciones, la mujer se rendirá. Pero siempre, si se respetan las condiciones, la mujer se da como un objeto", Bataille, 1967: 144. Podríamos preguntarnos: ¿el cuerpo es un objeto para el funcionamiento simbólico, típico de la investigación surrealista?

35 "En el período americano, las vemos sonreír por primera vez, en las fotos oficiales del grupo, sus obras aparecen casi desapercibidas en las exposiciones colectivas, producen escándalo, por culpa de sus dos exposiciones de Peggy, donde todas son mujeres. Son excelentes, mejores que los hombres - escribe el crítico del *New York Sun*, - como indica Péret, [1956], 1988: 25 - porque son aún más histéricas que los hombres. De hecho, sus obras dejan al espectador anonadado", Decina Lombardi, [2002], 2007: 364.

pueden 'transformar' la vida. A pesar, de que esta necesidad, a menudo se queda solo en un ideal.



SER MUJER

Paradigmas y simbologías femeninas

“Femme-fleur, femme-fruit y femme-enfant, femme fatale, fée et sorcière”: Que se represente como una flor, fruta, niña, hada, mujer fatal o bruja, la figura femenina dómina, ambigua y contradictoria la imaginación de los surrealistas (Decina Lombardi, *Introducción*, en Decina Lombardi (ed.), 2008: V).

destaca Paola Decina Lombardi en su ensayo, que presenta una amplia colección antológica dedicada a la figura femenina y al erotismo en la vanguardia.

Podríamos añadir que todos estos modelos aparecen en la obra de Leonora, Leonor, Dorothea y Remedios, atribuyendo importancia a veces al erotismo, a veces a la figura femenina. Incluso, en una misma imagen femenina convergen diferentes significados simbólicos y analogías en relación con las funciones que realizan, reconociéndole el poder seductor y subersivo del Eros¹, el potencial de la mirada inocente y mágica, la capacidad protectora de la madre y la omnipotencia del deseo que implica la transmutación y la transición a lo maravilloso. Cada una de las artistas examinadas, de hecho, encarna una o más de las múltiples caras que coinciden con la gran cantidad de fragmentos de un espejo, como proyecciones de una misma, infinitos *alter ego* de mujeres protagonistas de un itinerario artístico y vital, sin-

¹ “Rodeada de un aura de sacralidad, la mujer aparece garante del amor y de lo ‘maravilloso’. Considerada como fuente de luz, emoción y esperanza, se convierte en la receptora de un culto, el refugio donde el amor hace posible la realización de la ‘vida real’ - escribe P. Decina Lombardi, refiriéndose a la vanguardia y a sus miembros varones ‘que en sus versos, poemas en prosa, testimonios, imágenes, fotos artísticas y secuencias de la película se hace manifiesto el sentimiento de totalización’, la ‘sensualidad’, el ‘eros’ y ‘transgresión’, el humor y el ‘juego’, - junto con la gama habitual de sentimientos amorosos, desde la nostalgia al sufrimiento del abandono y a la desilusión, [...] - por lo que - la idea romántica de ascendencia cortesana, que también se desarrolla en formas y patrones de una retórica original, y que llegará a la teoría del *amour fou*, se acompaña con el espíritu de libertad del movimiento, que busca la liberación del individuo de las prohibiciones culturales, morales y sociales que limitan la experiencia humana”, Decina Lombardi (ed.), 2008: V.

gular, que se caracteriza por la independencia y la autonomía de toda escuela o corriente, incluso el surrealismo, que pudiera etiquetarlas, viviendo sus experiencias en una dimensión privada, a pesar de estar influenciadas por el contexto en el que vivieron. Leonora, Leonor, Dorothea, Remedios y Kay, en cuyas obras no aparecen casi figuras femeninas, ya que se basan en la ausencia del sujeto, y que son ejemplos de su proceso de construcción interior, pueden distinguirse, de hecho, por sus ‘vidas paralelas’ con respecto al movimiento en el que a finales de los años treinta en la capital francesa participan muchos artistas a nivel internacional, pero en verdad, todavía

sigue siendo todo masculino y su mirada sobre el mundo femenino está bien expresada por los *pou-pées* surrealistas, que se exhiben en el gran Salón Internacional del Surrealismo, que se abre en París en enero de 1938²: aunque tengan expresión erótica capaz de encender la imaginación entre provocación y humor, permanecen muñecas, maniqués. La fuerza subversiva del eros, más que la figura de *femme enfant, fée* y naturaleza, está representada por el *sorcière*, por sus ‘máscaras voluptuosas’, implicaciones del amor carnal que acompañan la representación de lo eterno femenino, pináculo del vértigo humano³.

2 “En las dos Exposiciones Internacionales del Surrealismo predomina [...] la imagen de la mujer-bestia, de la mujer-niña, de la mujerobjeto. En la Exposición de 1959, un maniquí de mujer acostado sobre una mesa [...] reproduce una vez más el deseo como prerrogativa de los hombres y la mujer como su objeto solo sexual. En la Exposición de 1938, la viuda de Max Ernst pisotea el cuerpo de un hombre, mientras que el maniquí de Masson tiene la cabeza encerrada en una jaula de mimbre y la boca tapada por una violeta. [...] Sin embargo, a pesar de los miembros conservadores - o incluso destructivos - de esta visión surrealista de la sexualidad, las imágenes presentadas todavía mantienen una carga de provocación, exaltan, en cualquier caso, la vitalidad del deseo, mostrando, a pesar de todo, su oscura fuerza de desintegración”, Ciprelli, 1984: 8-9.

3 “La *Révolution surréaliste* cesa sus publicaciones a finales de 1929, pero el punto culminante de su penúltimo número se compone de una investigación - de las más libres - ‘sobre la sexualidad’, llevada a cabo por los surrealistas con el fin de establecer la ‘parte de objetividad’, las determinaciones individuales y el ‘grado de conciencia’ en este campo. Su última edición se cerrará con una investigación sintética, aún más significativa. [...] En el amor electivo reside el más alto propósito humano, e incluso el propósito que trasciende todos los demás, algunos de ellos empezaban a desacreditar esta idea”, Breton, cit. en Schwarz, 1986: 98. “Dividida en doce sesiones, entre 1928 y 1932 [...] la investigación sobre el amor de 1929, se propone como una búsqueda de la verdad que pueda devolver su sentido más estricto y total al término de ‘compemetración de cuerpo y alma’ en el ser humano. Publicado en las revistas, el cuestionario tiene una cierta resonancia, y si hay quien se burla o responde a la ligera, el resultado sigue siendo una amplia gama de puntos de

Como parte de la discusión crítica, Arturo Schwarz explica que

la relación entre un hombre y una mujer ya no es una relación jerárquica, sino una relación de complementariedad, y esto se palpa también en la poesía surrealista, diseñada para exaltar la mujer, exaltar el amor y su dimensión estética, el erotismo. En el surrealismo la mujer es vista, no solo como el paradigma de la belleza, sino también como compañera del hombre elitista, que también implica el respeto de todas las minorías, el respeto de todos los explotados, porque la mujer es el arquetipo de una categoría sometida a la voluntad del hombre por el machismo, el androcentrismo, (Schwarz, en Di Poce, 2009: 12 - 13).

¿Cómo explicar que los surrealistas, desde ese punto de vista, no tuvieron en cuenta a la mujer, como figura independiente en el plano artístico?⁴, como dijo André Breton, “que es la piedra angular del mundo material, amada y exaltada como la gran promesa” (Breton, [1953], en Breton, (1962), 1966, en Passeron, 2002: 41- 42)⁵, y puede salvar la tierra.

vista en la que, curiosamente, el surrealista parece difícil de alcanzar o lacónico, y menos representado. [...]. Relevante en el amor, el ‘encuentro casual’ es objeto de otra investigación en 1933”, Decina Lombardi (ed.), 2008: XII - XV. La misma cita “el informe del juego surrealista del voto que en lugar asignar - 20 a + 20 a escritores, artistas, hombres de talento o considerados como tales, pone bajo escrutinio *La Femme?* Es una hoja sin fecha, que Simón (Breton) sitúa en una noche en casa Bretón. Además de la pareja, en el pequeño apartamento de la rue Fontaine, está Benjamin Péret, Robert Desnos, el joven Max Morise y Paul Éluard, que en esa página en blanco ha trazado horizontalmente los nombres de los participantes y verticalmente la lista de las partes del cuerpo femenino seguidas de notaciones psicológicas, cualidades, defectos y otros elementos capaces de atraer y facilitar el eros o rechazarlo”, 2008: VIII, Tab. p. 529. La vergüenza, los celos, la vulgaridad, obtiene los valores más bajos en comparación con el olor, la libertad mental, la perversidad.

4 En el prefacio del libro de Sileo, 2007: 7, Arturo Schwarz se expresa de manera explícita en este sentido: “lugar común [...] es el de la visión androcéntrica y reductiva surrealista de las mujeres, solo exaltadas como un objeto sexual (como *femme - enfant*) y como musa inspiradora, por lo que la mujer-artista - de acuerdo con estos detractores - podría realizarse solo en la medida en que se pudieran de las presiones inhibitorias del Surrealismo. Tal disparate solo puede venir de la pluma [...] de los que ignoran el pensamiento surrealista, que puede resumirse en una palabra: libertad, según lo expresado en los escritos y en la vida misma de André Breton y Benjamin Péret”.

5 El autor cita un reflejo de Rimbaud en una carta enviada a Paul Demeny el 5 de mayo 1871. “Cuando se romperá la servidumbre interminable de las mujeres, cuando vivirá sola y por sí misma, el hombre - que se sentía hasta ahora en una posición autoritaria - le dará el permiso de partir, también ella será poeta”.

Verdaderamente, las mujeres no aparecen entre los firmantes de los manifiestos vanguardistas surrealistas, así como en los ensayos de explicación y comentario sobre la poética del grupo, que gradualmente, a partir de los años veinte, y hasta los cuarenta, encuentra nuevos acólitos. En la investigación histórica-crítica orientada a dejar memoria de la intención que se ha programado, de los objetivos de la experimentación, de los núcleos de la investigación en relación al contexto socio-político, de los resultados de la experimentación artística, se puede deducir que se privilegió la línea masculina de los proponentes y seguidores, incluso 'patriarcal', en relación a la figura carismática de André Breton⁶. Comenta Jack J. Spector:

La actitud de los surrealistas hacia las mujeres en gran medida reflejaba el punto de vista de una sociedad patriarcal. Para estos escritores y artistas, las mujeres podían servir como instrumentos de la imaginación o del placer, pero no podían transgredir fácilmente estos límites y hacer contribuciones independientes. Hay que rechazar las afirmaciones recientes de que los surrealistas no eran antifeministas (Spector, 1997: 162-163).

¿Misoginia? ¿Diferencias de género? En verdad, hay que señalar que la investigación crítica feminista ha enfatizado adecuadamente la actitud patriarcal de los surrealistas, sin tener en cuenta, no solo la complejidad del movimiento, sino también la perspectiva abierta por sus exponentes al cambio, al descarrilamiento con respecto a los hábitos y prejuicios, y por lo tanto, a la diferencia con respecto a la homologación, a la necesidad de una revolución del espíritu, de la mente. Esta también constituye el cambio en la mentalidad del tiempo, valorando la diversidad y

⁶ Como patriarca del movimiento se distingue André Breton, en cuyo alrededor figura un núcleo de intelectuales y artistas que encajan en la fila del surrealismo. Citando las palabras de André Masson, "existió antes su definición. Pero la misma definición y el mismo sitio del surrealismo es André Breton", Jack. J. Spector, considera que "Con el fin de evitar la reducción de la historia a una configuración estática, como un sistema solar en el cual existe un individuo central y dominante que atrae a personalidades creativas, hay que tener en cuenta la presencia de las otras 'estrellas' Aragon, Eluard, Artaud, Bataille", Spector, 1997: 10.

las diferencias, así como a la omnipotencia del deseo, capaz de socavar cualquier esquema preconcebido, todo convencionalismo social y tabú sexual. Si bien es cierto que los surrealistas no pensaron en conectar la contestación proletaria con la emancipación femenin, permaneciendo casi exclusivamente, como explica Gérard Legrand, un 'grupo masculino', a pesar de que ambas cuestiones habían sido consideradas favorablemente,

A diferencia de la mayoría de las corrientes culturales y políticas del siglo xx, el Movimiento Surrealista siempre se ha opuesto tanto a la segregación abierta como a la de facto, de las diferencias raciales, étnicas o de género. Desde el primer número de "La Révolution Surréaliste", las publicaciones sobre el movimiento han presentado escritos de mujeres junto con los de sus compañeros masculinos (Rosemont (ed.), 1998: XXX)⁷.

Robert Short dice que

Ningún movimiento comparable fuera de las organizaciones específicamente feministas ha tenido una proporción tan alta de mujeres participantes activas (Short, 1980: 56)

y reitera que la mayor parte de la literatura sobre las mujeres surrealistas fue escrita por otros surrealistas, hombres y

⁷ Penelope Rosemont incluye en su libro, dedicado a las mujeres surrealistas *Surrealist women*, "todas las mujeres [...] fueron co - pensadoras y co-soñadoras en el proyecto revolucionario del surrealismo" e identifica un conjunto de criterios para definirse surrealista: ser considerado como tal y reconocido por otros miembros, participar en las actividades y eventos para identificarse con los ideales y principios. Tiene en cuenta que: "De más de trescientas mujeres que han participado en el movimiento surrealista, los escritores han sido una minoría", 1998: XXXIII. "Aunque las contribuciones de las mujeres han sido reconocidas y, en algunos casos, celebradas dentro del propio movimiento, son poco conocidas fuera de él. [...]". Se hace hincapié en que se consideraron los resultados más pictóricos, aunque inicialmente el surrealismo no se constituye como un movimiento de pintores, mientras que las contribuciones femeninas eran en su mayor parte literarias. También escribe: "Mi objetivo aquí no ha sido separar los sexos o excluir a los hombres, sino incluir más mujeres - en comparación con otras antologías para permitirles [...] hablar con sus propias voces", 1998: XXIX-XXXI.

mujeres, aunque se mantuvo durante años poco conocida y ha sido poco estudiada.

Se dice que el surrealismo no se ha inclinado particularmente hacia el feminismo - dice René Passeron - Para sus exponentes, las mujeres ciertamente no eran las Amazonas guerreras pintadas por los futuristas, sino más bien, según la fórmula de Baudelaire, seres que proyectaban sobre la vida 'la sombra o la luz más grande'. O seres como el mago evocado por Breton en *Arcane 17* (1946), o las figuras femeninas de Gustave Moreau, el pintor simbolista, cuyos cuadros habían encantado la adolescencia del mismo Breton (Passeron, 2002: 41-42).

Presentando a algunas de las muchas emigrantes artistas y poetas mujeres de la época, incluyendo a Maria Toyen, Leonora Carrington, Dorothea Tanning o Joyce Mansour, el autor se centra en el valor de la amistad que comportaba y prometía relaciones, reconciliaciones, experiencias compartidas, entre los mismos miembros o los simpatizantes del movimiento de vanguardia:

Esto fue en sí mismo un logro notable, teniendo en cuenta la actitud de superioridad, no solo de los dadaístas, sino también de Freud, e [...] incluso de los partidos revolucionarios, por no hablar de la Iglesia. De hecho - concluye - durante años, entre disputas y reconciliaciones, los surrealistas permanecieron unidos por una especie de amistad apasionada, impulsada por una misión artística compartida.

Solo con su viajes al extranjero, el exilio para muchas de ellas en los Estados Unidos, queda garantizado un espacio para las artistas mujeres y escritoras como figuras independientes⁸,

⁸ "Se convertirán en grandes artistas como Kay Sage, Dorothea Tanning, Lee Miller, Remedios Varo y Leo-

considerando su contribución en los Estados Unidos, al Movimiento de Liberación de la Mujer y al creciente número de iniciativas sobre la emancipación femenina. También la participación en exposiciones como la de Nueva York del 31, *Women*, organizada por Peggy Guggenheim, una figura determinante en el ambiente artístico y cultural, les permite ser conocidas a nivel internacional.

Tras las 'musas' de los años veinte, incansables colaboradoras a tiempo completo, llegan las esposas o compañeras más independientes, que desmitifican la concepción de *la belle dame sans merci* heredada, siguiendo la crítica feminista de la visión romántica tardía, para dar cabida, sobre todo en la poesía, a la imagen polisémica y reconciliante del hada, la mujer naturaleza capaz de mediar en la relación del hombre con el mundo y es esta última, respecto de la mujer dragón, arpía, vagina dentada, o mantis religiosa, que puebla el universo imaginario de nuestras artistas. Sacerdotisa capaz de revelaciones proféticas, entidad transformadora, capaz de entender el cambio necesario en la conciencia, con el fin de construirse ella misma y alcanzar la verdadera conciencia. Gran Madre, fuente de vida y símbolo de retorno a los orígenes, mujer ovalada a punto de abrir los labios de su vientre generador de nuevas criaturas y del deseo, como poseedora de una energía poderosa que puede eliminar los restos de convenciones anticuadas para renovar la vida. Guardiana y protectora como deidad majestuosa, el ser femenino aparece adquiriendo una cara diferente y de múltiples significaciones en sus caminos creativos.

nora Carrington, que han dado sus primeros pasos en París, junto a Ernst. Se preparará el terreno para una apertura del grupo que se reforma en París después del regreso de Breton en 1946, y acoge con satisfacción completa una pintora como Toyen, o una extraordinaria poeta como Joyce Mansour. [...] A la americana Dorothea Tanning, que a mediados de los años cuarenta había observado 'con cierta consternación' como para los surrealistas la mujer tenía 'un papel no muy diferente a la que ocupaba en la población general, incluyendo la burguesía', diez años más tarde, Bona de Mandiargues puede replicar el contrario, de hecho explica cómo entre los surrealistas habían aprendido 'que la mujer como el hombre, pueden y tendrán que arriesgar el todo por todo' ", Decina Lombardi (ed.), 2008: XVII, XIX- XX.

Naturaleza natura (*Natura naturans*)

La estrecha relación con la naturaleza, que se expresa sobre todo en la obra de Leonor Fini, Leonora Carrington y Dorothea Tanning, como diálogo, confrontación y transformación entre el mundo animal y el mundo de los humanos, hace referencia al culto de la Diosa Madre, propio de las antiguas civilizaciones de Mediterráneo⁹, y es empujada por el deseo inconsciente de recuperar un ambiente primitivo en el que vivir y comprender las conexiones o pistas para encontrarse a sí mismas, y los fundamentos de una vida ajustada a la relación entre el mundo físico y el espíritu alimentado por el *humus* de una tierra inexplorada en busca de sentido. Su afición por la naturaleza, por el mundo animal, la convivencia y la coincidencia con ambos, como redescubrimiento de la instintualidad, de la aparición de la vida, y de los orígenes, de los sentidos y las percepciones emocionales podrían depender de influencias propias de la vanguardia surrealista, puesto que en la búsqueda de sus exponentes, explica Franco Fé, en *Il Surrealismo e la critica*.

la anarquía y la pureza de la vida primitiva, incontaminada, de formas de vida espirituales que escapan milagrosamente al engranaje de la civilización, se reivindican sobre la base de la dimensión irracional [...] en contraposición de un mundo gobernado por la razón cartesiana, iluminismo, positivismo y cientificismo, que forjan el mito del progreso, que ya, tras nacer ya se manifiesta como un estado de crisis y se aproxima a su decadencia (Fé, 1980: 35).

⁹ En el libro dedicado a Leonora Carrington Giulia Ingarao indica, en referencia a lo que se examina por Georgiana M. M. Colvile "como si fuera a tomar posesión de su identidad, la mujer surrealista no ha tenido la intención de conformarse con ser el vínculo más directo con la madre naturaleza primigenia, por tanto, renunciando así a la cultura, más bien debería ir sobre el camino hacia el matriarcado y el culto de la Gran Diosa, hasta llegar a una etapa de pre-humano en el que pueda disfrutar de la "confusión familiar y original entre humanos y animales", Colvile: 1990, en Ingarao, 2014: 49. Esta actitud es propia no solo de Leonora, sino también de otros artistas de vanguardia.

De hecho, en el caso de Leonor, de la misma Leonora o de Dorothea, la necesidad de diálogo y de la inmersión en la naturaleza, sentida como pertenencia y generación, proviene de su forma de sentir, de su personalidad, de su preferencia por un estilo de vida salvaje y de un mundo arquetípico¹⁰. Un componente femenino singular que les permite reconocerse, en primer lugar, en la naturaleza (*natura naturans*), como energía primordial, respecto a la parafernalia de la sociedad que para ellas coincide desde la infancia y la adolescencia con la comunidad más reducida, el núcleo familiar.

Artistas de la revuelta

En su familia, cada una de las cinco artistas, vivía ansiedades, incertidumbres, conflictos, a veces sujetas a obligaciones que desde el principio han tratado de evitar por una mentalidad perspicaz, por el deseo de liberarse de las limitaciones tradicionales que han alimentado el espíritu de rebelión en el transcurso del tiempo. En este sentido se distinguen como ‘artistas de la revuelta’, interior pero que se muestra claramente por contraste y reacción, a veces como gusto por la provocación y la eversión. Actitudes que, una vez más, podían conciliarse con la práctica revolucionaria surrealista, en términos de ‘inaceptación, transgresión, subversión’, como Breton reitera desde *Legítima defensa* (1926) ‘solo la revuelta es creadora’.

Esta necesidad para ellas ciertamente no concuerda con la intención política, sino más bien apunta a la revalorización del ser femenina, en primer lugar, como persona en su integridad, a través de una renovación total que, para los surrealistas solo podía venir de la condena de la sociedad de clases, del estado, de la economía, de la iglesia, de la cultura, en una palabra, de

¹⁰ Es un aspecto que se reconcilia también en la actitud surrealista, según lo sugerido por J. J. Spector: “A pesar de los surrealistas mismos no equiparan conscientemente el primitivismo con la Mujer y desprecian la concepción burguesa de lo exótico con su chovinismo explícito hacia la mujer como odalisca y hacia los colonizados como castrados, niños felices, permanecieron vinculados por su educación de clase media blanca. [...] Los surrealistas a menudo sin darse cuenta asociaron cualidades mágicas de la mujer con lo primitivo, lo que podría servir como una función mágica para los surrealistas, que ofrecen tal vez un exorcismo comparable con la experiencia de Picasso en el Trocadéro a principios del siglo [...]. Y la exaltación de la belleza convulsiva en mujeres es paralela a la alabanza de fetiches tribales a expensas de obras maestras occidentales canónicas”, Spector, 1997: 177.

la civilización burguesa (Fé, 1980: 15). Feminidad, por lo tanto, como afirmación de un universo de mujeres en el que encontrar a veces una mirada de complacencia voyeurista hacia la belleza, que podría invitar a la divergencia, entendida como gusto por la diversidad, provocación y propensión hacia la heterosexualidad y la homosexualidad que el *diktat* de Breton no admitía¹¹.

Los surrealistas, y Breton en particular - escribe Jack J. Spector - aceptando todas las 'perversiones' heterosexuales, señalaron la línea de la homosexualidad, pero revelaron tolerancia, si no plena aceptación o comprensión, cuando dieron la bienvenida al creyente homosexual Crevel en sus filas. [...]. Proclamando públicamente su heterosexualidad [...] los surrealistas eran descaradamente patriarcales: al igual que su cohorte de contemporáneos de clase media, usaban su trajes como emblemas de su recititud sexual¹².

El imaginario panerótico de Leonor Fini

Identificar a Leonor como icono de la transgresión es probablemente la mejor expresión para configurar su personalidad, aunque su predilección por el 'culto de la belleza', a veces, la lleva a elaborar la perfección anatómica de un cuerpo femenino, podríamos decir, con una mirada complice. Toda figura se convierte en la imagen de sí misma en la cual reflejarse para bus-

11 "Bretón encarna la paradoja de una doctrina de la libertad que respalda una institución autoritaria, intolerante, que fija una ortodoxia en materia de costumbres (hostilidad declarada a la homosexualidad) y de estética, que excluye las desviaciones", Dedieu, en Masau Dan (ed.), 2009: 13. "En comparación con la actitud abierta de Aragón, Eluard, Prévert y Queneau, que no pusieron 'ninguna objeción a la relación entre dos hombres que se aman' y Bretón, inflexivo, señaló 'un especial prejuicio a los surrealistas hacia la homosexualidad'. Para él, es un 'déficit mental y moral' que, como sistema, paralizaría todas las acciones que él considera dignas de respeto", Decina Lombardi (ed.), 2008: XII-XIII.

12 "Dentro de los temas del poder masculino y el vestido se produce un discurso sobre la homosexualidad que Breton no aborda explícitamente, pero en *Arcano 17*, escrito en 1944, como transportado por una versión platónica de *amour fou*, estuvo al borde de la alegoría de la hermafrodita de Platón (sin nunca transgredir el terreno peligroso de la madre fálica o aludiendo a la teoría de Freud de la bisexualidad original) Spector, 1997: 168.

car su identidad variable, su ser mujer y principalmente como persona. Asume una apariencia siempre cambiante a través del disfraz y según los estados de ánimo del momento que vive, casi para reafirmar la necesidad de verse a sí misma, de descubrirse en los más profundos reinos del ser, para captar la turbación, las inquietudes, las ansiedades cubiertas por un precioso manto o un sombrero excéntrico o la piel aterciopelada peculiar de una desnudez juvenil.

O la desnudez, o la superposición acumulativa / repetitiva de los tejidos. – escribe Élian Escoubas - Superposición pictórica o fotográfica, repetida en la 'lista' de los cuentos donde se describen múltiples objetos y tejidos, más a menudo en superposiciones. Máscaras: convertirse en otra, rechazar la propiedad de la cara, pero aquí también en un proceso de incompletitud, dispersión, rechazo de la totalización, rechazo de la repetición. Tejidos: rechazo de la frontera entre el cuerpo y el no cuerpo, los vivos y los no vivos. [...]

Porque la prenda está cortada, cosida, organizada, atada: es el cuerpo del cuerpo, el envoltorio, el doble del cuerpo, y el límite, el rastro de un exterior y un prohibido. La prenda 'hace' el cuerpo. Pero el tejido no se envuelve, se prolonga, es en sí mismo una mutación, como los cabellos-flores, la bocas de gato; es la piel, en la superficie de la piel. La organización siempre aplazada. Líquida, móvil, la tela es en sí misma simulacro para estas mujeres vagabundas, extravagantes, mujeres-telas. Y los velos y las telas, prologan el cuerpo de las mujeres, se prolongan en el fondo de la imagen: o más bien, no hay 'fondo' de la imagen, el 'fondo' es en sí mismo un objeto, los límites, las líneas de separación son inciertas. El

'lienzo' es tejido, el tejido es piel (Escoubas, 1978: 387-388).

En algunas obras se trasluce el poder panerótico de la mirada, a penas señalado en comparación con la obsesión, las alucinaciones que pueden llegar de un momento a otro; todo lo que es visionario asume una dimensión cotidiana, aparece en la conciencia y se convierte en pintura¹³, y al mismo tiempo, lo que es real se empapa en el velo transparente de onirismo, como si las figuras humanas y los objetos fluyeran en las complejidades del sueño que vuelve y se convierte en realidad. 'Realismo irreal', comenta Jean Cocteau en 1951 acerca de su pintura, 'realismo surreal', agrega Jocelyne Godard, cincuenta años más tarde, en 2001. Precisamente sobre la mirada, que se convierte *voyeurística* y sobre su dispersión, Éliane Escoubas se detiene para reflexionar sobre las figuras femeninas pintadas por Fini, que rechazan la mirada del espectador, no encuentran sus ojos ni permiten el reconocimiento, puesto que la artista excluye cualquier criterio realista o carácter representativo¹⁴ y prefiere la divergencia:

La figuración / repetición de Fini, lejos de multiplicar la representación del poder de Dios, (el poder y el capital, son tópicos de concentración) fija la mirada en una dispersión utópica [...]. Aquí está la dispersión de la mirada, incluso en lo más aparentemente familiar, incluso la mirada sobre las figuras / cuerpos no fragmentados – pero esencialmente – disfrutandos [...]. Es un objeto fetiche, un simula-

13 Leonardo Cremonini, que vivió en la capital francesa, lejos de su Bolonia natal y de quien realizamos un estudio en pasado como tesis en materias literarias sobre el espejo y la pantalla en su obra, destaca la "complejidad del deseo en el itinerario creativo de la amiga Leonor (en *L'amore del fare: Leonardo Cremonini y Leonor Fini*, en Masau Dan (ed.), 2009: 269-270). La mirada voyeurista y desviadora como una fuerza capaz de irrumpir en lo cotidiano y socavar el sistema de convenciones arbitrarias, caracteriza la figuración crítica orientada a la experiencia de la pintura cremoniniana, entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

14 Éliane Escoubas critica la cosificación de la persona, de sus emociones y pasiones, y muestra una comparación, en este sentido con la relación - distinción entre el ocio y el trabajo de tipo marxista de una comunidad social orientada solo a la producción, por lo que todo deseo está prisionero en un sistema basado en el interés económico y el objeto de intercambio. En su ensayo juega incluso con la palabra *regard*, como mirada que se distingue de la forma de envío-aplazamiento, típico de la economía capitalista, como oportunidad de rebelarse contra el 'intercambio' de carácter económico para no aceptar la violencia *marchande du crédit-débit* propia del dispositivo totalitario.

cro, es decir, un señuelo, que la impresión de pose, suspenso de objetos y mujeres pintadas por Leonor Fini aproximan al «cuadro vivo» klossowskiano. Objeto-fantasia, en el que la mirada del espectador deja de ser una mirada (Escoubas, 1978: 381-382).

El cruce de miradas es continuo, pero llaman a la desviación respecto a la forma común de ver, y Leonor juega a vestirse para mirarse, ser observada, para provocar o divertirse sin ningún otro propósito, con un gusto por el transformismo como identidad mutante.

Ellas huyen de la mirada, las mujeres de Leonor Fini. Míralas, no te miran, sus ojos no se dejan prender, no te miran, son la misma anti-Mona Lisa. La mirada del espectador no tiene retorno. Ruptura del intercambio de equivalentes, que es el retrato, ruptura de la mirada de referencia contra la mirada. Mujeres sin ojos, mujeres en otro lugar, ausentes.

Ojos límpidos, sin fondo, mirada que se deja cruzar, sin detener la mirada. Por todas partes, ojos cerrados, ojos entornados, ojos de gatos-mujeres. Ocultas, sesgadas, atravesadas = falta de mirada. Ojos que no se mantienen. Ruptura de la representación: se suprime la forma del espectro, que es la forma de la remisión. Indiferente a la mirada, las mujeres de Leonor Fini no mantienen vuestra mirada = su mirada no atrapa vuestra mirada (Escoubas, 1978: 383-384).

Figuras enigmáticas

El mundo imaginario de Leonor Fini, ángel negro, maga, musa de sí misma, como escribe sobre ella Jean Claude Dedieu (1983 en *Leonor Fini*, 1983: 13), es la expresión lúcida y precisa de su universo interior, que surge de las profundidades como efluvios que desde el vórtice interno suben a la superficie y permanecen en el umbral entre el inconsciente y consciente, en apariencias cambiantes y metamórficas. La fantasía le permite dar forma a una multiplicidad de imágenes que reflejan sus inquietudes, los movimientos que se originan desde las profundidades, pero también sus concepciones que se producen en el trabajo pictórico como teatro de la vida ulterior, u 'otra' con respecto a la cotidianidad¹⁵.

Un fino velo entre sueño y la realidad entre signo y realidad se hace vano y permite el descubrimiento de pistas, cifras e, incluso, figuras enigmáticas y oníricas, que coexisten con frecuencia en la realidad diaria, como manifestaciones sometidas a metamorfismo orgánico entre lo real y surreal, existencia y sueño, que para los surrealistas es la auténtica vida. Para Leonor se destacan figuras espectrales en un escenario montado justo en la frontera entre el consciente y el inconsciente, entre la fantasía y la historia personal, vida que fluye día a día.

¿Adquieren significado simbólico? son sombras recurrentes y próximas a la cancelación, son visiones efímeras y más allá de tener un valor simbólico preciso, evocan maravilla como presencias inquietantes y abrumadoras en la esfera del pensamiento automático, remiten a las obsesiones, 'las oscuridades del corazón', que se extienden, como escribe Jean Genet ([1950], en *Leonor Fini*, 1983: 246),

No son ni ideas, ni siquiera símbolos, que presuponen una cierta trituración mental (aunque sea

¹⁵ "Entre los pinceles y el lienzo hay un espejo, el espejo en cuya superficie a veces se reflejan los movimientos interiores de su imaginación, los caprichos, los aspectos más íntimos y fascinantes de sus sentimientos, y gradualmente pintándolos para que nos transmitan y nos permitan comprender la complejidad de su drama", Clerici, [1945], en *Leonor Fini*, 1983: 246.

involuntaria), sino imágenes, semejantes a las que descansan en estas habitaciones desconocidas que poseemos en nosotros mismos, pero en las que temblamos al entrar, donde penetramos solo a pesar de nosotros mismos y hacia atrás, durante el sueño (Brosse, [1968], en *Leonor Fini*, 1983: 253).

La fascinación por estas figuras que encarnan un universo oculto de ideas, lleva a reconsiderar las sugerencias de la poesía simbolista, en donde “la forma sensible - según Jean Moréas¹⁶ - es - simplemente - complementaria a la idea”, excepto en la pintura de Fini, que consiste precisamente en el umbral y participa en el constante cambio metamórfico para el cual cada una recoge en sí una multiplicidad de significados, que se entrelazan con los riachuelos ilimitados del sentido «otro» al espaciamiento en el imaginario dilatado empujando hacia el incognoscible, el misterio, el enigma¹⁷. Es necesario sondear el universo personal que explota en sus pinturas y que se carga de múltiples sentidos, dentro la multiplicidad de significación de las ‘imágenes’ recurrentes, más allá de la pura representación.

Los componentes de su trabajo, que fluctua entre realidad e imaginación, nos permiten comprender que, como explica Laura Gavioli (2009, en Masau Dan (ed.), 2009: 265), los surrealistas que conoció fueron para ella ‘compañeros de viaje’, en base en un viaje personal iniciado antes de encontrarse posibles confluencias sobre el plano de ‘imaginación, inteligencia, velocidad de procesamiento, sed de conocimiento y previsión, complejidad propia del análisis freudiano’.

Leonor crea, de hecho, su propio universo rico de elementos de contenido y forma, por lo que se puede muy bien decir que ‘desborda’, en un sentido conceptual o ideacional y esornativo, con el fin de llegar a casi un virtuosismo estilístico, definido ma-

¹⁶ Jean Moréas expresa en estas palabras del *Manifiesto de simbolismo* (El Symbolisme) publicado el 18 de septiembre 1886 en *Figaro littéraire*.

¹⁷ Éliane Escoubas en lugar del significado simbólico prefiere dar relieve a la relación de la energía que se establece entre las figuras, los objetos, los elementos de la composición: “La pintura de Fini no vale como un mensaje, como una significación en una relación simbólica del pintor al hijo inconsciente, del espectador a la pintura, sino en un energético: como un objeto fetiche”, 1978: 382.

nerista o barroco. Se caracteriza solo por su referencia al arte del pasado, especialmente el Renacimiento, evocando las expresiones creativas entre de los siglos XVI y XVII, sino también por un especial gusto por el detalle, por el azar y lo extraño cercano al artificio, que emerge en sus obras llenas de elementos simbólicos o emblemas.

Emblemas y correspondencias analógicas

Sin duda, la ‘coincidencia’ analógica de matriz simbolista con Odilon Redon, aparece en flores, en la naturaleza exuberante que coexiste con sus seres humanos, ya que en la imaginación de Leonor, prolífica como la naturaleza, se destacan cuerpos predominantemente femeninos, andróginos e inflorescentes en una ‘maraña simbiótica’¹⁸, en la que se convierte en algo natural lo que es sobrenatural¹⁹, y en la atmósfera onírica de las creaciones pictóricas parecen presencias-ausencias de carácter visionario.

Entonces, la criatura intrincada en enredos vegetales de *La petite fille de Giglio*, pintada por la artista en 1943 durante su estancia en la isla del mismo nombre, frente a la costa de la Toscana, en compañía de Stanislaio Lepri²⁰, su compañero por un período de la vida, es un símbolo de belleza inocente generada a partir de la tierra, que vive en contacto e inmersión total con la naturaleza como parte de ella, como la madre de todos los seres vivos, para volver a descubrir los orígenes en la simplicidad y reencontrarse tomando distancia de las trampas de la sociedad, de las convenciones del sistema, para vivir ‘de acuerdo a la naturaleza’. La piedra detrás de la chica se cierne como una sombra en la obra *Pubertad*, de Edward Munch, una señal del destino, presagio que parece anunciar la *vanitas* de la existencia.

18“ Leonor Fini es rica y fértil como la naturaleza: planta en su lienzo hombres, cuerpos de mujeres, hojas de plantas, y los apuñala. Una maraña simbiótica en la que parecen inmóviles e intimidados delante de Circe”, Audibert, cit., en Godard, [1998] 1999: 19.

19 “Tout ce Surnaturel que est naturel/ Todo lo sobrenatural que es natural”, Cocteau, [1951], en *Leonor Fini*, 1983: 247.

20 El mismo Stanislaio Lepri, que renuncia a su carrera como diplomático para dedicarse a la pintura, es retratado junto a Leonor en una obra de 1945, ambos cubiertos con racimos y hojas en la naturaleza, como la deidad de la Madre Tierra.

Apunta a la perfección del cuerpo adecuada a una belleza femenina que podría encontrar correspondencias con *Salomé* de Gustave Moreau, artista querido por Breton, como muchas apariciones y emblemas de la mujer fatal simbolista, que se encuentra entre amor y odio, amor y muerte, antítesis que se autoeliminan en su totalidad, en la unidad del conjunto, como perspectiva de liberación, renovación y emancipación de la vanguardia surrealista.

La mujer huevo: proliferaciones

Las ‘correspondencias’ entre los emblemas pintados de Leonor y las imágenes evocadoras de otros artistas, incluso de vanguardia, aunque no únicamente, pueden ser múltiples pudiéndose encontrar relaciones con Max Ernst, con respecto a la germinación, el metamorfismo animal – humano, el huevo como significante de generación, de nacimiento y renacimiento, en referencia al pájaro, un *topos* casi obsesivo en las pinturas del artista, desde *Loplop*, hasta *100.000 Colombes*. También con Salvador Dalí²¹ sobre la atmósfera, a veces oscura, que se presenta desolante en pinturas de esqueletos, como seres indefinibles e irreconocibles, por proliferaciones naturales, que tienden a lo grotesco, lo truculento, lo demoníaco, a través del metamorfismo, como por ejemplo el trabajo *El ángel anatomista* (1949).

Lo que importa no es tanto recuperar citas y analogías en la pintura con Leonor Fini con artistas contemporáneos de vanguardia o del pasado reciente o remoto, sino observar su universo y comprender a través de su pintura y su poética, cuál era su concepción de la vida, del mundo, de sí misma como mujer, ante todo como persona, de la condición experimentada como mujer cada vez en el contexto socio-cultural de referencia en el curso de su existencia. “Este otro mundo donde Fini nos invita

²¹Freud insiste sobre todo en la imagen de un ojo orbe, un miembro cortado, un enterrado vivo, de los seres que no se sabe si están vivos o no, objetos que se animan o seres humanos que parecen muertos [...]. Así, la presencia de una mano cortada en un cuadro o en una novela, como escribe Gauthier, 1973: 265, en referencia a las imágenes que aparecen en la película de Luis Buñuel, desde *Un perro andaluz* a *La edad de oro*, podían permitirse el lujo de pensar a la influencia determinada por Salvador Dalí en algunos artistas como Leonor Fini y Remedios Varo.

a penetrar no está más allá de la vida. Es un más acá, es la vida prenatal de la que el paraíso cristiano no es sino una proyección” (Gauthier, 1973: 260), impregnada de malestar sutil que generalmente se refleja en sus obras, capaces de suscitarlas dudas y preguntas acerca de su múltiples significaciones. Así

desde el vientre de la dama oval, sentada en medio del mundo con la nobleza indiferente de las estatuas hindúes, sale el huevo rojo que la guardiana calienta en los dedos helados. Del huevo sale fatigado el esqueleto rechoncho y retorcido de los que están saliendo.

mientras “todavía la mujer, en el *Desayuno al sol*, ofrece sus pechos en una bandeja, como si se los diera a un bebé para alimentarlo” (Gauthier, 1973: 261), como participante de un ciclo de generación y destrucción, que implica significados arcanos, y una reflexión sobre la *vanitas*, como crisis y muerte con la condición de renacer con efectos que a veces adquieren connotaciones grotescas.

Matriarcado y androginia

Leonor no se detiene ante caracterizaciones y referencias de matriz o naturaleza feminista, como ha señalado Constantin Jelenski²², que la comprometerían a revalorizar el papel de las mujeres como diferencia, hasta llegar a sustituir la superioridad masculina.

Sin embargo, es concebible en su trabajo creativo la recuperación de una sociedad matriarcal en la que la mujer, como en las antiguas civilizaciones del Mediterráneo, no asume un poder de dominación sobre la comunidad, sino que se identifica con el papel de madre, así como generadora, patrona y organizadora

²² “La compañía de ficción creada por Fini es decididamente matriarcal, en la medida en que ella recrea la organización espiritual de las sociedades primitiva de naturaleza, de hecho, matriarcal. Sin embargo, esto no será una señal de una superioridad femenina hipotética, pero de pertenencia natural a una antigua cultura”, Jelenski, cit., en Godard, [1998], 1999: 31.

de la comunidad, dedicada por naturaleza desde el principio de los tiempos a una serie de tareas útiles para su crecimiento y su desarrollo, no solo debidas al hecho biológico. Sin embargo, hombre o mujer, el ser humano para Leonor está diseñado como universal, por lo que, además del cuerpo ágil y de delicadeza suave, también de belleza perfecta de sensualidad sutil, que se refiere a un modelo de mujer joven, en la totalidad de su energía y su belleza exterior, como perfección de atributos físicos, aparece como un *topos* de su itinerario pictórico, el andrógino, la figura del doble, unión armónica de los atributos masculinos y femeninos, emblema de perfección como totalidad y simbiosis entre el nivel físico y espiritual, cuerpo y alma, materia y espíritu.

Sin duda, el andrógino, como personificación de la piedra filosofal, fusión del principio uránico masculino y ctónico femenino, partícipe en el proceso de transmutación, se convierte en otra de las 'correspondencias analógicas' con el surrealismo, considerando, como se ha mencionado, que esta vanguardia histórica se ocupa, tal vez más que otras, a los temas de esoterismo, teosofía, alquimia, magia para el aura de 'clarividencia' que rodea y que está respaldada por el artista que va más allá de las fronteras del estado de la conciencia visible. *Il doppio*, trabajo de Fini de 1942, propone en el primer plano un cuerpo entero, la belleza de la desnudez juvenil de una ninfa, Egeria, que aparece detrás, como una sombra, enmascarada y vestida, con la intención de observarse a sí misma.

La "diva nigromántica", 'clarividente de cuerpo y espíritu', como se definió Leonor Fini, también marcada por traumas de su infancia y adolescencia en relación con una posible representación de la figura del padre, casi por una obligación de sobreprotección materna obligada a disfrazarse desde su infancia y no solo por diversión, para evitar ser reconocida, expresa en su viaje de vida y de creación artística, una fuerza intrínseca que se condensa como energía primaria y total, propia del andrógino que expresa la plenitud del ser.

La mujer de Leonor Fini vive, en efecto, de su doble, como redescubrimiento - reconocimiento y renacimiento - catarsis. Diosa mujer, no *dominatrix*, pero guía, incluso tutora, guardiana

y protectora del misterio de la existencia, así como sacerdotisa del oráculo capaz de atrapar pistas, aparece en numerosas obras.

La guardiana de las fuentes (1967), mira al espectador que aparece en el primer plano detrás de unos contenedores vidriosos que podrían recoger el agua, como la linfa y la ‘fuente’ de la vida, o *La gardienne à l’oeuf rouge* (1955), sostiene en sus manos el huevo cósmico de la *rubedo* alquímica, como un objeto sagrado. En *La vida ideal* (1950) se retrata a sí misma de nuevo con el cabello despeinado, con una mirada absorbente y nerviosa, sentada en un trono que toma la forma del sol radiante detrás de ella, rodeada de gatos, sus fieles amigos, que embellecen con sus rostros el trabajo velado de un sutil exotismo, para resaltar en la dimensión cotidiana la necesidad de conocerse, de verse y de ver, de seguir siendo testigos en presencia, como emblema de lo eterno femenino.

Creó su serie de figuras de guardianas, apenas humanas en su comportamiento, que invierten las expectativas de Genet en su presentación explícita de las mujeres en relación con los símbolos del renacer.

Estella Lauter escribe, refiriéndose a Jean Genet, escritor y crítico que destaca la pintura de Leonor en una carta para reflexionar sobre la “profunda melancolía de hombres para los que no queda más que organizar como una fête una vida que se encuentra al otro lado de la desesperación” (Genet, [1955]: 35-37, cit. en Lauter, 1980/1981: 45)²³. Marcel Brion y Constantin Jelenski confirman que su trabajo es “Femenino pero no feminista”, mientras que las palabras máscara, gato y metamorfosis²⁴ son las que la caracterizan, como queda claro en la carta mencionada:

23 Es probablemente el erudito que captura las más auténticas tensiones de la artista en comparación con Gloria Feman Orenstein orientada a subrayar la distancia de Leonor desde la concepción de la mujer típicamente surrealista.

24 “Leonor Fini, por ejemplo, juega con las nociones tradicionales del encanto femenino y de la seducción a través de la apariencia y el vestuario para crear sus fantasías sexuales pictóricas, así como mascaradas reales, vestirse a sí misma cuidadosamente con sombreros extravagantes y máscaras, para burlarse de la práctica misma”, Kang, 2002: 90-91.

Si sostienes tan rápido la brida del fabuloso y deforme animal que estalla en tu trabajo y tal vez en tu persona, me parece, *Mademoiselle*, que tienes mucho miedo de dejarte arrastrar por el salvajismo. Vas al baile de máscaras, disfrazada con el hocico de un gato, pero vestida como un cardenal romano; te aferras a las apariencias para no ser invadida por el trasero de la esfinge y conducida por alas y garras. Sabia prudencia: pareces al borde de la metamorfosis (énfasis mío).

Figuras femeninas, auténticas hadas – brujas, que participan en acciones rituales, aparecen, como precisa Silvio Gaggi (1979: 34-49)²⁵, en la fase que podríamos definir más próxima a la vanguardia surrealista, desde los últimos años treinta a los primeros cincuenta, por lo que en comparación con los hombres pasivos o durmientes, presiden como deidades la vida animal y también están a menudo representadas, como *Small Guardian Sphinx/ Pequeño Guardian Sphinx / Petit esfinge gardien* (1948). *The Lady of the Beasts/ La Señora de las Bestias* ha sido apodada por Erich Neumann, una deidad que tiene un aspecto/figura similar a la imagen tónica de oscuridad, noche, agua, tierra, tal como aparece en *Chthonian Deity Espying the Slumber of a Young Man/ Divinité chtonienne guettant le sommeil d'un jeune homme* (1947), mientras que el pantano magmático y la roca se convierten en sus típicos emblemas de fertilidad y permanencia.

El espejo

La actitud narcisista y de autocomplacencia de Leonor, que comporta la mirada que se refleja en el espejo, objeto de desdoblamiento, permite la reflexión y la oportunidad de conocerse a sí mismos, de captar a través del *alter ego* las muchas caras que

²⁵ Sin duda, incluso la lectura del libro de Jules Michelet, *La Sorcière*, publicada en 1862 puede haber influido en su imaginación en la que principalmente aparecen hadas-brujas.

implican perderse en la relatividad o encontrarse en la unidad de Todo, anulando cualquier contradicción o dualismo²⁶.

Sin embargo, el camino es peligroso de una etapa a otra del proceso, poniéndose a prueba, superándose a sí misma para alcanzar lo Absoluto. Oposición o fusión, dualidad y unidad, son términos que se alternan en la obra de Fini, como si por un lado se debatiera entre el deseo de alcanzar la totalidad, para disfrutar de la sabiduría, encontrar la esencia a despecho de la *vanitas* de la existencia, y por otra parte, la aparición de la escisión, de la dualidad, de la comparación como oposición con lo otro sí misma, ser masculino que aparece en las obras siempre en 'metamorfosis', 'transformado', para aproximarse a lo femenino²⁷, a veces con tacones o con pezuñas como un fauno. En *Incomparable Narciso*, Leonor da vida a la figura mítica sentada, desnuda, con los pies en el agua. Cerca de su reflejo aparece una imagen idéntica femenina, desnuda, vertical. Para la artista, como para Baudrillard, los espejos son motivo de seducción, siempre engañosa, y la 'seducción es siempre autoseducción'²⁸, así como la sutil sensualidad que caracteriza a las figuras-apariciones en sus pinturas, escribe Escoubas, es distinta de la sexualidad centrada en el sexo, principio del placer desde la perspectiva freudiana y la producción propia de una sociedad marcada por una economía capitalista²⁹.

26 Cómo consulta sobre el propio papel y destino, escribe Decina Lombardi, [2002], 2007: 364, "El espejo refleja dos figuras y dos diferentes experiencias [...] - Leonor Fini - a través de alcobas, composiciones de figuras y heroínas andróginos, desnudos perturbadores, autorretratos triunfales y conjuntos enigmáticos de flora y fauna, transmite el erotismo transgresor, la elegancia excéntrica, la pasión sensual, el conocimiento, en definitiva, la independencia de una mujer decidida".

27 "En las obras - en los años cincuenta - a menudo vuelve al tema del doble. Vemos, entonces, toda una serie que retoma esta idea con fuerza y determinación. Doble intangible, doble estático, doble informal, dobles que nos arrastran hacia preguntas con múltiples significados, para aprender a definirse a sí mismos, a descubrirse, oponerse al Otro interior, Otro en el que fusionarse para renacer", Agnati, 2001: 8.

28 Con referencia a la versión de Pausanias del mito de Narciso, Baudrillard sugiere la figura del hombre joven que se aflige por su querida hermana gemela, por lo que primero pierde su imagen en una corriente por ella y más tarde la utiliza para consolarse de su pérdida.

29 "Así, la sexualidad freudiana, lejos de estar relacionada con el principio del placer, no es otra cosa que el principio de la realidad (o de la producción - del Capital). O más bien, el principio del placer y el principio de la realidad, es todo uno. [...] - como modelo estático y sedentario - Las pinturas de Leonor Fini son indiferentemente el modelo / original y su reproducción. Es por ello que la sensualidad, reprimida por la sexualidad freudiana, está inscrita en la piel de las pinturas de Leonor Fini. Se adapta metafóricamente como mujer-gato, mujer-flor, mujer-tela, mujer-juego, mujer-pose, mujer-mañiquí, mujer-muñeca. La sensualidad no es producción, sino apatía y Freud no la ignoraba por completo, hablaba de la 'pasividad' de las mujeres. Y del instinto de muerte como apatía", Escoubas, 1978: 389 - 390.

Femenino y masculino, el principio ctónico y uranio

Femenino y masculino se combinan, se integran, se convierten en complementarios en el mismo ser para Leonor Fini, que hace alarde en sus obras, en comparación con las escasas presencias masculinas. La 'esencia de la feminidad', como deseo de redescubrir la profunda energía de la tierra, propia de la figura ctónica, por lo tanto, como generación de la vida, conduce a la rerepresentación del huevo en sus pinturas³⁰, a las formas/ figuras huevo o mujeres ovales, como en la obra de Leonora Carrington³¹, que se convierten en emblemas. Leonor retrata la deidad celestial (ctonia) de las fuerzas subterráneas originales como una figura femenina con piel blanca, con una cabeza en forma de huevo sin pelo para que parezca andrógina. En verdad, como manifestaciones de Isis, Deméter o Ceres, la única que aparece en una pintura homónima en 1954, como mensajeras, se convierten en pelo largo hasta el suelo, las sacerdotisas se muestran sin pelo, no solo como andróginas (Orenstein, 1973: 15-21), sino también porque

Son encarnaciones del antiguo ideal de la virgen. Es decir, la mujer - en la segunda mitad de los años cincuenta - es claramente 'la mujer que se pertenece a sí misma' (Harding, 1971: 117-126). No es enteramente humana, como tampoco su homóloga esfinge: su piel es demasiado lisa, su rostro demasiado inexpresivo, sus pechos sin pezones (Lauter, 1980/1981: 46),

Es una figura que relacionada con posibles entidades espirituales, símbolos de sabiduría y conocimiento, atributos de

30 Una de sus pinturas de 1956 presenta en el centro un gran huevo blanco como el vientre embarazado de una mujer, mientras que, por un lado, una capa drapeada como un gran ala sugiere la presencia de la muerte.

31 Podría establecer un diálogo con *La dama óval*, una historia de Leonora, que da el título, como se ha mencionado, a una colección de textos narrativos.

Isis, como es evidente en *The Thinker* (1954), representada con un manto de alas de aves, dejando al descubierto las raíces de nuestra civilización que, lamentablemente, con el tiempo limitó sus poderes. Más tarde recupera las formas de la tierra, animales, plantas, minerales, procesando una pintura 'granular', como en *Place of Birth* (1958), casi para convertir el tejido celular y membranoso de las sustancias utilizadas y la metamorfosis de ciclo de generación y destrucción, pero también formas humanas en *Devenants* (1958), mientras que en otros casos parece verse una escena infernal como en *La Mémoire Géologique / Geological Memory* (1959), en *Le terre fermenté / The Fermented Earth* (1961) o en la *Quimera / Chimère* (1961), en el que la imagen parece vaginal: una cabeza que sobresale de un lado, similar a un nacimiento.

Hubo un período llamado por algunos críticos 'período mineral', dice Leonor, donde yo he intentado mover, derrocar, atormentar la materia ordenada. ¿Fue una tentación dictada por el tachismo?- me pregunto - no creo, porque la edad ya casi se había pasado, echando sobre el papel o lienzo en el suelo, la pintura líquida, y caminando sobre ella. Estos rasguños, rayas, huellas dactilares, para mí, no se parecen a 'minerales', pero casi las huellas ocultas del período anterior (Fini, cit. en *Leonor Fini*, 1983: 25).

Se detecta el *humus* en descomposición y luego vuelve a la 'forma precisa', a ser 'poco a poco' pintura inventada, pero la riqueza deslumbrante de color se mantiene como elegancia característica de la construcción, como en la explosión zoomorfa y fitomorfa que se mezcla con huellas humanas³². *Heliadora* (1964)

32 "De 1958 a 1963, Fini abandonó a la sacerdotisa señora / diosa y volvió a las formas de la tierra misma, formas que contienen misteriosamente caras humanoides y formas", Lauter, 1980/1981: 46. La académica, de hecho, propone tres etapas en su ensayo sobre la trayectoria de la artista, y vuelve a Silvio Gaggi. (1979: 34-49), la primera en la que las protagonistas son las mujeres que participan en los ritos oscuros, mientras que los hombres son pasivos, también durmientes, la segunda ocupada por sacerdotisas calvas, la tercera, que marca una frontera y se inicia, tras la desaparición de la figura humana, con *Lieu de naissance* (1958), una imagen ctonia, metamorfosis entre la muerte y la vida humana y con formas en parte humanas que emergen de los huevos en un paisaje desértico, o formas estalagmitadas, como en *La Mémoire Géologique* (1959).

presenta la profusión de color y texturas ricas, una nueva diosa con la cabeza roja, rodeada de flores y frutas. Remite a Demeter, pero también a Perséfone y a *Hécate* (1965) aparece con una fresa de color rojo brillante que contrasta con la tez de color blanco rosado, probablemente portadora de la muerte o representación de *la belle dame sans merci*.

Como la madre es grande para el niño pequeño, así también la mujer pintada por Leonor Fini es grande, tiene patas, pies y muslos gigantes. Sus pechos son pesados y están llenos, sus caderas son anchas. Es una apariencia maravillosa y sorprendente, cerca de la puerta, como en *Eliodora*, si baja del tren (*Vesper - Express*) o aparece a través del agujero en la cerradura, mostrándose en su desnudez magnífica y tranquila a los ojos asombrados del niño.

Que no experimenta ninguna mirada voyeurista sin temor a su padre prohibidor.

Pero a pesar de todo esto, la mujer es tan ausente como cercana, tan angustiada como atractiva. Cuanto más hermosa, más intocable. Su belleza es al mismo tiempo el imán que atrae hacia sí misma la mano del hombre y la armadura que la sostiene, que veces adorna su pecho (*La habitación negra*) o su sexo (*La pastora de las esfinges*).

Su "feminidad triunfa con calma y seguridad"³³, porque tiene la seguridad de ser maestra de un poder mágico.

En la búsqueda de nuevas formas de deidades que custodian las energías cósmicas, Leonor elige Helios como dios sol que se comunica con la diosa lunar, similar a Febo o Apolo, de rostro femenino. En *Le Fait Accompli* (1967), una figura en posi-

³³ "Las mujeres de Leonor Fini no son jefes de estado, son las mujeres que en la Edad Media quemaron en la plaza pública, y este 'sí' es el poder masculino", Gauthier, 1973: 144, 262-263.

ción de cadáver aparece dibujada en el suelo, mientras que en *Leçon d'Anatomie* (1966), cuatro mujeres jóvenes miran con total indiferencia a un cadáver de sexo masculino de color azul, y en *Le Traitement* (1972) una cabeza de hombre deformado está encerrada en una caja de cristal. Seguramente las nuevas ideas del feminismo y al mismo tiempo tras las protestas del mayo de París, ayudaran a cambiar su opinión matriarcal, que acogerá a varones femeninos o en cualquier caso, sujetos al poder femenino.

En *La Peine Capitale* (1969), un ganso muerto en las manos de una mujer arrodillada, en primer plano, se presenta como una ofrenda de sacrificio frente a una figura femenina sentada medio desnuda, en calcetines azules. Otra, de lado, está armada con un cuchillo.

Esta es la primera separación entre la mujer y los animales que se produce en la obra de Fini, y marca la diferencia entre la Gran Diosa, de sus dos primeras etapas, y esta diosa que exige la pena capital para el ganso simbólico, escribe Lauter. Ya no es la protectora del antiguo orden natural, que ya está muerto, como el ganso, antes de que el cuchillo que va sacrificarlo toque su cuello³⁴.

En verdad, según Xavière Gauthier, esta diosa participa en un ritual que se aproxima a la castración como sumisión de poder. El poder sexual de la mujer, de la madre “fuerte, que parece irreal, la más violenta y peligrosa en su quietud escultural, la más salvaje y dominante en la dulzura de la mirada” (Gauthier, 1973: 264), contra la que no queda nada más que someterse, recostar la cabeza sobre el pecho o “descansar en el Nirvana uterino”.

34 A principios de la década de 1960, la pintura de Leonor cambia de nuevo sin perder vitalidad, y más tarde, a través de los velos cromáticos adquiere una transparencia particular: “Los seres en la última serie de pinturas son en parte deformes, en parte vegetales, a un paso de ser flores o gotas. [...] Fini no solo era una feminista, sino que a finales de los años sesenta, se convirtió en el tipo de feminista que solo tolera hombres femeninos, o hombres bajo el poder femenino. Por otra parte, su versión moderna de un matriarcado difiere de la versión que ella misma había ofrecido veinte años, cuando todavía le gustaban los ‘hombres’ masculinos”, Lauter, 1980/1981: 46-47.

En *Les étrangers* (1971), tres mujeres desnudas usan collares y pulseras alrededor de un caldero transparente, como un crisol alquímico de transmutación, que contiene partes de un cuerpo, y observan la extraña mezcla, otras caminando se alejan cubriéndose la cabeza. En *L'Envoi* (1970), envuelven con un material transparente, como piel, un objeto extraño, o el cuerpo como en las antiguas civilizaciones cuando moría un anciano de la comunidad o un hijo no deseado, casi con el fin de exorcizar sus obsesiones. ¿Deidades con el pelo rojo? ¿Guerreras o sacerdotisas haciendo un sacrificio? ¿Deidades 'caníbales' que no se alimentan de fruta, sino de restos humanos, que fagocitan en un ciclo continuo de generación y destrucción? En *Les Invités* (1971), incluso parecen alimentarse de sus propias caras de brujas, remitiendo a los cuentos de hadas, presentes en las historias de Leonora Carrington, de brujas, monstruos, asesinos que pertenecen al imaginario infantil de Leonor, pero también como resultado de su gusto por el humor negro y el horror.

Este hecho, se muestra como una bruja, que a través de su magia puede embellecer el mundo decadente que parece hervir en la olla, utilizada para preparar pociones. En verdad más que expresar a través de símbolos la degradación humana o la aparición de los instintos sexuales, Leonor se centra en el redescubrimiento y la recuperación del mundo *ab origine*, del orden divino y cósmico, anterior al mundo humano, en el proceso de transformación de la generación en destrucción, en la investigación la energía primordial, anterior a la civilización.

Sus pinturas [...] son visiones de un mundo donde las bellas mujeres no están obligadas a ser misericordiosas y protegidas [...]. El 'salvajismo' de Fini es nada menos que una visión revolucionaria de la mujer. Su proceso de ver y su incansable afirmación de lo que ha visto, nos preparan para conocer a los extraños de este nuevo mundo (Lauter, 1980/ 1981: 48).

Confiesa, en verdad, que habría preferido permanecer en el estadio en que el niño piensa ser el mundo entero, como había indicado en una entrevista a Xavière Gauthier: “Soy la Luna, As-tarté, una virgen, una amazona”.

En el *mare magnum* pintado en *La fine del mondo* (1949), tras su encuentro con los surrealistas en los años cuarenta, el rostro inmutable de una mujer ninfa emerge del agua estancada, como forma de escapar del magma, además de la linfa, líquido amniótico. En sus ojos fijos hacia nosotros, los observadores, los cuales se reflejan en la superficie del agua y en los que es posible reflejarse, Fini se refleja de nuevo como ‘otra’ en sí, ideal o surreal, en la necesidad de re-emergir, de renovarse. Los ojos vigilantes de aves que solo saltan a la superficie, determinan el estado de alarma y las hojas secas expresan el marchitar de la vida y la belleza, que se exorciza continuamente a través del poder del deseo. “Es la esencia de la feminidad ... - dice la artista. -Emerge del agua, el elemento esencial de la vida, materia primordial, que sabe cómo sobrevivir al cataclismo”³⁵. Morir para renacer, para renovarse, cambiar a través de la capacidad de ver más allá.

Esteticismo

Estetismo, esoterismo, exotismo, podrían ser las tres ‘e’ que caracterizan la vida de Leonor como heroína del simbolismo tardío, un poco anacrónica en comparación con la atmósfera de finales del siglo XIX, pero a través de ella se renueva la imagen de la mujer fatal. Sus actitudes no solo son efecto de un renacimiento, sino también un desafío, su libertad sin inhibiciones, la realización de forma natural sin poses o caricaturas forzadas, seguramente para provocar sentimientos y emociones, derivados de su gusto por la diversidad, elemento esencial de su carácter que hacen de ella una artista singular desde todas las perspectivas, gráfica pictórica y literaria. Tal vez la fascinación por el

³⁵Es del 1948 una de las obras fundamentales de su producción pictórica, *Le bout du monde*, donde, bajo el cielo lluvioso de una puesta de sol, aparece una bella mujer inmersa en el agua de un estanque o pantano hasta el busto, rodeada de hojas flotantes secas y cráneos de animales con ojos que miran al espectador de una manera perturbadora. Cada efecto se duplica por el reflejo del agua”, Masau Dan, Gregorat, Moscolin, 2009, en Masau Dan (ed.), 2009: 95.

espejo, por el placer de su imagen y el placer de la belleza, han provocado en ella también una preferencia por los aspectos de estética en el arte. Es comprensible, por lo tanto, su vuelta a las expresiones artísticas típicamente simbolistas y decadentes³⁶. A veces expresan el culto de la belleza que puede identificarse con la vida misma, diseñada como una obra de arte, pero también es síntoma de una crisis cuando la *vanitas* se vuelve perceptible en la dimensión de la vida. Además, el gusto por la teatralidad y por el detalle le permitió, con mano hábil y de acuerdo al culto de la precisión, similar a los pintores de la realidad, desde Annigoni hasta Bueno³⁷, que prefieren el realismo mágico, para volver, en este caso, a lo maravilloso, con la intención de enriquecer la verdad de la experiencia y convertirla en fantasía, mientras que con la claridad rigurosa atraviesa lo real, como es el caso de los muchos retratos realizados, precisos en la fisonomía de los sujetos, que se colocan en el umbral entre la realidad y la fantasía.

La precisión de detalle que aparece también en los textos escritos por Leonor Fini en relación a su pintura, es una connotación estilística también propia de algunas amigas y compañeras, como Leonora Carrington, Remedios Varo, Dorothea Tanning y Kay Sage, como modo creativo típicamente femenino dirigido a los pequeños detalles, a la perfección del objeto representado, que todavía aparece con frecuencia en los hombres artistas que llegan a la vanguardia, como si el sueño se hiciera más concreto, deslumbrante y vívido que la realidad misma. La sutileza descriptiva del objeto acampa en una parte inferior indefinida, como si por momentánea meridiana claridad y percepción pura del resplandor epifánico, hubiera nacido de la labilidad de los sueños, por lo que en sus detalles aparece la conciencia como visión y al mismo tiempo, la artista tiende a que sea tan realista

36 "Mientras que Carrington y Varo fueron inspiradas por los artistas del Renacimiento y los alquimistas medievales, Fini adquirió un gusto temprano por Klimt, Munch, Beardsley, Pre-Raphaelites, Art Nouveau y Art Déco. Se remonta a los simbolistas y decadentes. [...] El famoso cuadro de Fernand Khnopff *La caricia* (1896), podría ser su retrato simbólico", Colville, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 175.

37 Pietro Annigoni con Gregorio Sciltian y los hermanos Antonio y Xavier Bueno constituyen, en 1947 en Florencia, el grupo de pintores de la realidad, basado en la recuperación de las pinturas del Renacimiento con técnicas que recuperan el sabor único de la verdad, y el realismo mágico de los detalles y visión lúcida del mundo y de las cosas de la vida cotidiana.

como parte de un mundo visionario, que se manifiesta sin ser silenciado como la única realidad posible.

Universo imaginario y liminar en la obra de Leonora Carrington

Para Leonora Carrington la realidad queda transformada por la imaginación, lo real se enfrenta a lo imaginario y cambia como en el universo de Leonor Fini³⁸, se recrea convirtiéndose en la única realidad viable,³⁹ inconsciente que fluye en relación con un tiempo interior, duración no espacializada, incluso suspendida, como si el *hic et nunc* se hubiera fijado en una atmósfera intemporal. En este sentido, durante los años ochenta del siglo xx, tanto Carrington como Chadwick utilizan el término 'liminar', como sugieren las teorías antropológicas de Victor Turner, que examinó los ritos de paso de un nivel socio-cultural, o de un contexto, a otro haciendo hincapié en la movilidad, el dinamismo de las individualidades que actúan como adivinas⁴⁰. Para Leonora 'liminar' se refiere precisamente a esta movilidad, ya que su trabajo creativo podría estar situado en el umbral entre consciente e inconsciente, que expresa el paso continuo del estado de vigilia al estado de sueño y viceversa, como 'vasos comunicantes', como frontera siempre abierta, con exclusión de todos los límites. Este hecho plantea un nivel de umbral de la conciencia en un tiempo incalculable y no espacial que evoca el encantamiento.

38 En comparación con el niño, subraya Xavière Gauthier (1973: 244), que 'alucina', el objeto deseado, el artista retiene el objeto para acercarse a la satisfacción alucinatoria del deseo, de modo que "la imaginación ilustrativa se aproxima a la visión hypnagógica; - serie de imágenes casi siempre 'realistas' que preceden el sueño - que es similar a una película, pero cuya proyección ha sido bloqueada porque, como se sabe, las visiones hypnagógicas se cristalizan", reconsiderando lo que dice André Masson (1961: 35 y sigg.). Incluso Estella Lauter (1980/1981: 47) habla de liminar en el trabajo de Leonor Fini.

39 La realidad en los surrealistas se presenta 'como una falsa totalidad' "reflejando que ese pensamiento, autolimitado, sería malo para sí mismo. El pensamiento debe rechazar someterse a esa imagen desfigurada del mundo y contrarrestar un mundo recreado a través de la imaginación", Fé, 1980: 34.

40 "Liminar es una palabra utilizada por el antropólogo Víctor Turner para describir la forma en que las comunidades se forman a través del ritual o proceso 'que - está entre - los normales y cotidianos estados y procesos culturales y sociales ... Dado que el tiempo liminar no está controlado por el reloj, es un momento de encantamiento, en el que cualquier cosa *podría*, incluso debería suceder", Chadwick, 1988:2, en Aberth, [2004], 2010: 33.

Mi imaginación es mucho más real de lo que puedo pensar, Leonora dice. Ninguno de nosotros sabe cuál es la realidad que nos rodea, si es más o menos cierta que nuestros sueños. No podemos definirla, así que trabajamos con imaginación, incluso para aquellas cosas de la vida real, como la muerte. Agrega: Mi imaginación no es otra cosa que ver una realidad diferente, en un sentido más completo, que trasciende datos empíricos simples (Carrington, [2004], en Sileo, 2007: 214).

¿Magia y misterio?

Cuando Leonora es entrevistada pocos años antes de su muerte, casi al final de su trayectoria creativa, dice:

Todo es misterio, no magia. No puedo soportar la palabra magia, tiene el sentido de saber hacer algo que otros no saben hacer, asegurarse de hacer algo mejor que otros, y, en lo que a mí respecta, nunca ha sido así, especialmente ahora con la edad que avanza, me vuelvo más ignorante. Dudas, por resolver, el misterio creó mi mundo que, repito, no es mágico (Carrington, [2004], cit., en Sileo, 2007: 212).

Este misterioso mundo entre el sueño y la vigilia, consciente e inconsciente en sus obras, a veces adquiere un humor negro sombrío, con connotaciones grotescas y macabras y al mismo tiempo es el territorio perfecto, espacio indefinible de investigación y de autoconocimiento. Es el lugar de la maravilla, como ella señaló en un comunicado, en 1957, para responder a la pregunta propuesta por André Breton en su libro *L'Art magique*⁴¹.

⁴¹ Publicada por Breton en colaboración con Gérard Legrand en 1957, aborda la cuestión central del arte en su relación con la magia en forma de enciclopedia abierta.

Al principio del Movimiento Surrealista, el artista comenzó a sentir la nostalgia milenaria de poderes mágicos. Vagando desprevenido e ignorante en las profundidades de donde a veces el extraño ‘pez’ emerge, él mismo se asombra de lo que su ser contiene, y está demasiado mareado para detenerse a aprender lo que realmente está haciendo. La verdadera obligación del artista es saber lo que está haciendo y transmitir con precisión su conocimiento. Siempre debe levantar la falda a Venus o a su hermana gemela Medusa: si no puede hacer esto, debe cambiar de trabajo. La verdad consiste en lo extraño, lo maravilloso. Lo que tomamos por ‘realidad’ es la pequeña pesadilla coagulada en la mente del hombre que gobierna nuestra especie (Carrington, 1996, en Rosemont (ed.), 1998: 272)⁴².

Años después, cuando Penelope Rosemont preparaba, en 1996, su antología sobre las mujeres surrealistas (*Surrealist Women*), la artista sentía que la respuesta ya no era válida, demasiado pragmática y reductiva, pero también atribuyó gran importancia al arte mágico para vivir el presente. “La alquimia es una forma de magia, por lo que la transformación de las imágenes, o cuerpos actúa en el arte sobre el sueño / la sustancia psíquica [...]. El Athanor es mi Cuerpo-Psique y la piedra está encontrando el lugar correcto”⁴³.

Llegar a la alquimia y al esoterismo confirma, por lo tanto, su camino dirigido hacia el descubrimiento de tierras desconocidas a conciencia, con el objetivo de recuperar y mejorar su energía física y espiritual, para conocer más datos sobre la potencia dictada por la energía del ser humano y no solo de la propia

42 Carrington, 1996, en Rosemont (ed.), 1998: 272.) Es una de las setenta y seis respuestas según la encuesta de Breton a conclusión del trabajo *L'Art Magique*, 1957.

43“Probablemente [en 1957] entré en el juego de palabras de Breton - compañero de juego verbal ideal, pero que excluía toda la parte no verbal de la magia”. Entre las demandas planteadas en la conversación con su hijo Gabriel Weisz, una es sobre “sentir y sentir algo - que - podría ser parte del enigma” al que Leonora Carrington, confirmando la importancia de ser mutable, responde: “Está siendo consciente de Presencia sin definición”, Carrington, 1996, en Rosemont (ed.), 1998: 272.

mujer. Se reitera, sin embargo, que “las mujeres deben volver a adquirir sus derechos, incluyendo los poderes misteriosos que siempre han sido nuestros y que con el tiempo los hombres han violado, robado o destruido” (Carrington, cit. en Agnati, [1997] 2003: 101).

Parece ser plenipotenciaria y distribuidora de energía en relación con los hombres, aunque no dominante, pero sí protectora y guardiana. Leonora participó en el curso de los años setenta en el movimiento de las mujeres feministas, pero no para agitar la bandera de la revolución.

Feminismo

En un artículo publicado en México en 1970 (Carrington, [1970], 1981, en Rosemont (ed.), 1998: 372 - 375), la artista responde a la pregunta ¿Qué es una mujer? De una manera más bien escéptica e irónica, trayendo de vuelta los orígenes de los animales y los instintos humanos, preguntándose acerca de su identidad y poniendo en crisis el racionalismo cartesiano, para ella demasiado reductivo:

Hace cincuenta y tres años nací como hembra humana. Esto, me dijeron, significaba que yo era una ‘mujer’. Pero nunca supe lo que significaba. Enamórate de un hombre y verás ... Me caí (varias veces), pero no vi. Da a luz y verás ... Yo di a luz y no sabía, ¿quién soy yo? ¿Soy? ¿Quién?

¿Soy yo lo que observo o lo que me observan? Yo soy lo que soy, [...] lo soy, puede haber sido una invención deshonesta que significa multitud. *Je pense donc je suis* [pienso, luego existo], pero ¿por qué? ¿Una especie de pretensión de Monsieur Descartes? Si yo soy mi pensamiento, entonces podría ser cualquier cosa, desde una sopa de pollo a un par de ti-

geras, un cocodrilo, un cadáver, un leopardo o una pinta de cerveza.

No identifica ninguna diferenciación con respecto a cualquier objeto, pero en cualquier caso se destaca como pensamiento, sentimiento, entidad física, así como la mente, el alma y el cuerpo según la tríada alquímica. "Si soy mis sentimientos, entonces soy amor, odio, irritación, aburrimiento, felicidad, orgullo, humildad, dolor, placer, etcétera. Si soy mi cuerpo, entonces soy un feto de una mujer de mediana edad que cambia cada segundo".

El cambio parece una característica 'constante' de su vida, que implica el autoconocimiento, la capacidad de innovar, además también evidencia la precariedad ineludible de la vida, la capacidad de aceptar conscientemente, aunque con amargura, la edad avanzada y la muerte.

Sin embargo, como todos los demás anhelo una identidad, aunque este anhelo me desconcierta siempre. Si hay una verdadera identidad individual me gustaría encontrarla, porque la verdad sobre el descubrimiento ya se ha ido. Así que trato de reducirme a los hechos. Soy una hembra humana envejecida, ahora: pronto voy a ser vieja y luego estaré muerta. Esto es todo lo que sé en lo que respecta a los hechos. Estos hechos no son particularmente edificantes ni originales.

Se vuelve a los hechos en su práctica diaria, en referencia a las acciones, superando todo idealismo. Considera la autoafirmación, que también se refleja en la cancelación, la negación, el yo y el no-yo, o de lo contrario, basándose en la comparación con sí misma.

Sin embargo, fuera de las profundidades de esta hembra humanoide, una aprehensión sin nombre está constantemente presente de un no yo, no a mí, no es, pero es, ilimitadamente misterioso, pero allí - sin duda, en absoluto. Pre-forma, pre-luz, pre-oscuridad, pre-sonido, Es.

Dice que prefiere el espacio de la imaginación y el más allá, lo absoluto, más allá de todas las certezas:

Entonces, en la rumia ociosa, encuentro placer en imaginarme que soy una especie de semilla que debe partirse y germinar en algo tan diferente de lo que aparento ser que no podía imaginar en mis momentos más salvajes, pero completamente convencida de que una vez que la división esté completa, el absoluto Otro asumirá el control en este campo de multitud dudosa. Me llamo a mí misma y doy un paso más en la evolución.

Expresa su propensión hacia lo híbrido, dejando sin respuesta la pregunta: ¿Hombre o ambos? “Tal vez estoy hablando de la muerte o de aquellos que aún no han nacido. Aquellos a quienes llamamos mujeres, tal vez hombres”, teoriza lo indistinto. Se pregunta acerca de la evolución, el origen del universo y de la continuidad en relación a la presencia de un primer inicio, de una fuerza psíquica que lo generó y que lo mantiene en vida, una energía cósmica.

Si el planeta sigue vivo para que la gente nazca. No me atrevo a decir que creo en la evolución, porque no estoy segura de que exista tal afirmación, pero el amor a la posible evolución se siente seguro como el aliento. ¿Pero darán la oportunidad a esta semilla de dividirse y germinar? ¿De qué depende la vida orgánica futura en esta tierra? ¿Qué indujo

a la serpiente a hacer que le crecieran las plumas?
Una fuerza sin nombre que opera en la psique desconocida o preforma de la vida que quizás pueda realizar milagros, si se permiten milagros.

El milagro como un acontecimiento extraordinario y misterioso sería necesario como un acto de sabiduría para la liberación consciente, en una crisis mundial a la que Leonora no ve ninguna posibilidad de escape, reflexionando sobre la 'barbarie de la civilización' y la destructividad. Es entonces cuando adquiere valor la potencia femenina, ya que, según ella, puede cambiar el destino del planeta. La hipótesis del matriarcado puede ofrecer una solución.

Y la única que me da permiso absoluto soy yo misma. Consciente permiso deliberado para permitir el milagro. Dado que la civilización se está lanzando rápidamente hacia la destrucción absoluta de la Tierra, el suicidio en masa de una masa ciega de todos los seres vivos, la última esperanza es un acto de voluntad para salir de la trampa mecánica y rechazarla. Esta voluntad podría producir un medio para la evolución. Si todas las mujeres del mundo decidieran controlar la población, rechazar la guerra, rechazar la discriminación de sexo o raza, y forzar así a los hombres a permitir que la vida sobreviva en este planeta, eso sería un milagro.

También parece sorprendida por el poder hipnótico de la tecnología actual contra el cerebro humano, productora de 'juguetes inteligentes' que nos fascinan, y ella lo enfatiza con un fondo de amargura irónica diciendo que no es momento de pensar en los juguetes.

La tecnología - o de lo contrario las extensiones inteligentes del cuerpo humano, como el club del

hombre de las cavernas, un submarino o avión- es tan hipnóticamente impresionante del *Man's Brainy Toys*, que hemos permitido pasivamente ser devorados por nuestros propios osos de peluche. Seguramente es hora (si hay tiempo suficiente) de convertirse en mujeres adultas y quitar los osos de peluche y otros juguetes desagradables que amenazan con convertir el vivero en una tumba.

Se refiere a la mente humana como *cortex* (corteza). Corteza cerebral, por sus características fisiológicas y orgánicas, añadiendo un comentario crítico sobre el hombre consumidor (*consumer*) de nuestro tiempo, que afirma su superioridad, porque 'tiene seis canales de televisión', o porque confirma la dominación masculina.

Es curioso pensar que la corteza humana ha sido generalmente empleada para hacer creer, fingir, pretender. Fingiendo ser superior por la nacionalidad "X", pretendiendo ser mejor porque tengo seis televisores, una casa más grande, un coche mejor que tú, fingiendo ser mejor mujer que tú, yo un hombre. Fingiendo que tenemos razón porque tenemos armas más desagradables y más destructivas que las que tenemos. ¿Por qué toda esta pretensión mortal? ¿No es posible que la corteza tenga una función real y positiva, como la búsqueda de la verdad?

También nos invita a redescubrir el poder de 'la voluntad', más allá de la razón humana perdida, la única que puede conducir a la supervivencia en el planeta tierra y evitar cualquier abuso.

¿Una voluntad de supervivencia de la vida, una voluntad de más misterio para desarrollarse dentro de los medios de la vida? El extraordinario y horri-

ble abuso del cerebro humano hacia otros cerebros humanos es muy difícil de explicar, pero para citar al profesor Genoves: "La misma astucia que inventó la guerra podría inventar la paz" (Genoves, 1970).

Sus reflexiones continúan *in crescendo* y se extienden a destacar los efectos nocivos del sistema, la ceguera humana, la niebla de humo que oculta, pero a través de la que es necesario 'ver' para recuperar el poder de la mirada, la energía necesaria para proceder hacia adelante:

La pretensión es, de hecho, un callejón sin salida que no conduce a ninguna parte porque es una mentira. Creo que debemos intentar mirar a través de la niebla en nosotros mismos y preguntar quién o qué es esto, y que dentro de esto podríamos evolucionar, vivir, crecer. Un pensamiento maternal surgido quizás del instinto maternal, o instintos maternos de la conciencia, o así dicen ellos. Si a través de la conciencia pudiéramos desencadenar nuestro propio poder emocional, entonces ya no seríamos el rebaño pasivo conducido por pastores locos al matadero. Para desencadenar nuestras emociones debemos observar todos los elementos que se utilizan para mantenernos esclavizados, todas las falsas identidades que abrazamos inconscientemente a través de la propaganda, la literatura y todas las múltiples creencias falsas que nos alimentan desde el nacimiento.

El redescubrimiento de sus emociones claramente significa sobrepasar y anular todos los símbolos que se asumieron desde el nacimiento de una forma a menudo desconocida, automática, a menudo inconscientes, mensajes 'subliminales' que pretenden colarse en nuestra mente. Leonora sintió el peso de su vida, tratando de deshacerse de él desde el principio, como se

puede ver si miramos hacia atrás en las etapas de su educación, desde la infancia hasta la adolescencia (cfr. Cap. I).

Esta es la única manera de despejar el territorio psíquico para la realidad. Nuestras emociones reaccionan mecánicamente a tantas mentiras que nuestras propias emociones reales son prácticamente imposibles de decodificar. Algunos de nosotros acudimos a los psicoanalistas con la esperanza de descubrirlo, otros tratan de encontrar más y más ilusiones en la esperanza de no descubrirlo, los demás aceptan lo que les dicen y se sienten cómodos por conformarse, incluso esta conformidad es esclavitud y destrucción. El poder emocional, como la electricidad, puede ser manipulado en todo tipo de formas tortuosas: proyectar Mickey Mouse en la pantalla, la silla eléctrica, el metro o, naturalmente, por una tormenta.

Sin embargo, se manifiestan expresiones sublimes, tontas o trágicas, el poder es la misma fuerza emocional que está sujeta a cambios por la manipulación, las circunstancias y también por la comprensión. Sabemos que la persuasión subliminal afecta a reacciones más fuertes que la razón, porque opera en el centro emocional que trabaja en un sistema de poder más fuerte. Lo que debemos saber también es lo que vamos a permitir que se introduzca en este misterioso centro.

Se le pregunta cómo distinguir la verdad de la falsedad. La conciencia puede descender de los sueños, de acuerdo con Leonora, que aprecia el psicoanálisis, incluso en la fase embrionaria; conocer el inconsciente puede llevar al lujo de descubrir

las emociones, traerlas de vuelta a la conciencia, ya que pueden revelar la verdad y permitir ponerla en práctica.

Por muy corrupto que se haya convertido nuestro sistema emocional, hay, sin embargo, un núcleo en todos los seres que sabe básicamente lo que es verdadero y lo que es falso. El psicoanálisis, que todavía está buscando en lo desconocido, nos ha demostrado que podemos encontrar una gran cantidad de autoconocimiento a través de nuestros sueños, incluso si esta ciencia está en un estado embrionario. Las mentiras que vivimos se nos muestran en los sueños. Parece haber un conocedor en el inconsciente que nunca se engaña y puede elevarse a la mente consciente si las emociones están dispuestas a aceptar algunos elementos de la verdad.

Concluye señalando la importancia que le dedica a los derechos, como la base de una comunidad guiada por el sentido de la justicia, la lealtad, la fidelidad y cómo la posible redención se da en cada caso a las mujeres:

La idea de que ‘Nuestros Maestros’ son correctos y deben ser amados, honrados y obedecidos es, creo, una de las mentiras más destructivas que se han inculcado en la psique femenina.

Se ha vuelto más horriblemente obvio lo que estos Maestros han hecho a nuestro planeta y a su vida orgánica. Si las mujeres permanecen pasivas, creo que hay muy poca esperanza para la supervivencia de la vida en esta Tierra (Carrington, [1970], 1981, en Rosemont (ed.), 1998: 372 - 375).

En su recorrido experimental, Leonora está completamente orientada hacia la reafirmación de la función que puede ser confirmada a través de la fusión de los opuestos en el proceso alquímico, excluyendo del proceso de transmutación la diferenciación que implica alteridad y escisión, por la que se reitera la necesidad de una integración concebible como totalidad del ego, incluso a través de la subversión del cuerpo, como parte de una revolución de sí mismos, que implica acercarse a un ser fluido, siempre predispuesto al cambio, híbrido capaz de tramutar, y dinámico porque la inestabilidad propicia la búsqueda de nuevas direcciones para no eclipsarse en la fijeza, estableciendo comparaciones. *Down Below* (1941), una pintura con el mismo título que su diario escrito dos años después, en 1943⁴⁴, refiriéndose a su descenso a los infiernos, parece un desfile teatral de figuras metamorfoseadas, fluidas y dinámicas entre lo animal y el mundo de los humanos, representaciones híbridas de los que asumen el papel y funciones de los personajes en la obra literaria. En este sentido Leonora

En el espíritu de imitación irigarayana⁴⁵ - como escribe Tiziana Agnati - reproduce, para derribarlo,

44 Es un diario de cinco días del 23 al 27 de agosto de 1943 escrito desde Leonora, después de la postración psíquica generada por el arresto de Max Ernst, durante la Segunda Guerra Mundial. Con Max había establecido una cohabitación sin plantear ningún problema acerca de la diferencia de edad, debido a que, por otra parte, podría adquirir su papel carismático de chamán y amante-padre que no había sido capaz de tener, pero en septiembre de 1939 tiene que presentarse en un campo de concentración de extranjeros prisioneros Largentière en Ardèche, y en mayo de 1940, después de la caída de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, de nuevo será prisionero en Francia.

En 1943 Leonora, volviendo al recuerdo de la experiencia vivida tres años antes, en relación con su internamiento y la consiguiente postración generada por la detención de Max, vuelve a vivir el vértigo de su psicosis, su estado de indefensión, angustia, y la degradación muy cercana a la locura. Los momentos de su 'prisión', controlados en el instituto de enfermería Dr. Luis Morales en Santander, tratando, como ella dice, de comprender, se reflejan en el diario, como una sesión psicoanalítica, malestar, crisis depresiva que la llevó a la paranoia y la obsesión psicótica. Fue publicado por primera vez en la revista surrealista, *VVV*, 4, 1944, traducido por Victor Llona. "Warner considera la falta de su característico sentido del humor seco" (Aberth, [2004], 2010: 48). Pinta un trabajo con el título del mismo nombre en 1941, antes de diseñar el texto literario sobre su "experiencia en el infierno" para luego regresar y continuar con la conciencia de su viaje de la vida y la investigación artística.

45 La referencia a Luce Irigaray, conocida como precursora y defensora del reconocimiento de la diferencia de las mujeres en la igualdad social, es apropiada: "En algunos aspectos, la carrera biográfica y artística de Leonora Carrington se adhiere al modelo de la mujer surrealista, [...] pero para otros se encuentra conscientemente alejada - se había acercado al movimiento a través de Max Ernst, fascinado por sus obras antes incluso de conocerlo - [...]. El objeto privilegiado de la mirada de la autora es, pues, como en el surrealismo masculino, el cuerpo de la mujer. Si - en el cuerpo - la mirada del surrealista reconoce un significante vacío en el que proyectar una plétora de significados encarnando el deseo del masculino, en Leonora Carrington la mirada se desliza sobre el cuerpo para entrar en un camino introspectivo que revela un yo más auténtico",

el discurso de la 'cultura dominante' (Chénieux-Gendron, en Carrington, 1978: 11), en este caso del grupo surrealista; en otras palabras, sirve como un discurso surrealista para deconstruir la estatua de musa incorruptible y transformarla provocativamente en una criatura perturbadora, en incertidumbre, identidad biológica y sexual indefinida⁴⁶.

De hecho, no acepta la idea surrealista de la mujer-musa, ni siquiera la *femme-enfant* de Breton. Más bien, en lugar de la mirada inocente de esta última, como capacidad de ver las cosas por primera vez, ofrece una cara desconcertante de instintos bestiales, resultado de la evolución de inquietudes y obsesiones alimentadas⁴⁷.

Refleja la imagen del adolescente que vuelve a su inocencia en la perversión, en relación con las circunstancias que obligan a su espíritu libre y libertario a romper las convenciones, a romper la barrera. Mujer-caballo, entonces, por deseo de libertad, "verdadera revolucionaria, no surrealista", como especifica Leonor Fini (Fini, cit. (trad.), en Chadwick, [1985], 1991: 66) en este sentido.

Nunca me consideré una *femme enfant* como André Breton quería ver a las mujeres. - dice en un tiempo posterior Leonora - Tampoco quise ser entendida por tal, ni traté de cambiar el resto. Así caí en el surrealismo. Nunca pregunté si tenía derecho a entrar o no. (Carrington, cit., (trad.), en Orgambides,

Agnati, [1997] 2003: 15-18.

46 "La idea de la alucinación fisiológica es sugerida por imágenes que tienen una relación directa con la realidad del cuerpo. En el sueño soñado, por ejemplo, el cuerpo puede volcarse como un guante, en un proceso que podríamos llamar interiorización. [...] Sueño también puede revertir las coordenadas habituales de la experiencia corporal, hasta el punto de volcar los términos habituales de la atracción y la repulsión. En Leonora Carrington las imágenes y el híbrido, animal, monstruoso o sangriento, no solo no dan lugar al horror, sino que cargan una fuerte connotación erótica", Agnati, [1997] 2003: 53-54, 102.

47 "Leonora Carrington era una joven muy llamativa con su rostro ovalado y sus ojos negros, su pelo largo y negro y miembros delgados; en su ingenuidad y perversidad innata e inocente, parecía haber surgido del mundo de los sueños, como si estuviera directamente convocada por las voces de los surrealistas en sus sesiones automáticas, una mujer de la vida real que habla del deseo y que aún no ha crecido lo suficiente para comprender la implicación total de lo que dice", Warner, en Carrington, 1989: 6, cit., en Aberth, [2004] 2010: 37-38.

1993: treinta, en Aberth, [2004] 2010: 38) - Una vez más, fue esta actitud de derecho, nacida parcialmente de la confianza que le daba su clase social, la que la ayudó a ganar el respeto de Breton y otros. - 'Si estás en una condición de inferioridad social, creo que te afecta mucho creativamente. [...] Tal vez tengas visiones increíbles, pero serás demasiado tímida para mostrarlas. Su creatividad se inhibe'. [...]. - Concluye - Siempre he encontrado a las mujeres tan estúpidas o tan inteligentes como los hombres, nunca he tenido ninguna razón para encontrarlas de otra manera (Carrington, cit. en Perlez, 1975: (trad.), en Aberth, [2004] 2010: 38).

La necesidad de libertad y el reconocimiento de los derechos son fundamentales para ella, y la conducirán a participar, a finales de los sesenta y los primeros años setenta, después de la experiencia en Chiapas, en el nacimiento del movimiento feminista, convirtiéndose en activista. Con el fin de reclamar el importante papel de la mujer frente al poder masculino dominante, de hecho, crea también *Mujeres Conciencia*, en 1972, un cartel de demostración a favor de la liberación de las mujeres, en el que vuelven a aparecer emblemas como el huevo y la serpiente, en relación con el nacimiento de un ser que une el cuerpo y el alma en la figura de Eva, siempre concebida como un doble en el paisaje desde *nigredo* a *albedo*.

En 1975, también se presenta, al igual que otras artistas como Frida Kahlo, Alice Rahon, Olga Costa, Lilia Carrillo, Cordelia Urueta o Remedios Varo, en la exposición *La mujer como creadora y tema del arte*, en el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México⁴⁸. Pero, en verdad, su militancia es debida principalmente a una toma de conciencia individual, más que a un movi-

48 "La situación de la mujer en México ha cambiado radicalmente desde que llegué - dice la artista - evoluciona definitivamente: hoy las mujeres están mucho más presentes en la sociedad. Creo que los seres humanos pueden ser dominados por aquellos que tienen más poder: 'dinero, fuerza, armas', e históricamente el hombre siempre ha sido más poderoso que la mujer [...] extremadamente vulnerable y ocupada en una función de enfermera - por eso los hombres a lo largo de los siglos han explotado sus fortalezas", Carrington, 2006, en Ingarao, 2014: 136.

miento político y colectivo. Esto indica, como ha señalado Whitney Chadwick, que todo viene de una revolución de dimensión privada de una necesidad de cambio, producida por la opresión familiar y el contexto social en los cuales se vio obligada a vivir, alejada de la idea de la revolución como liberación total surrealista que, como escribe Maurice Nadeau, se correspondió a la 'victoria del deseo'. Escribe en un ensayo dedicado a ella:

Su compromiso de unir la libertad psíquica a una conciencia política específicamente feminista, le da un lugar único en la historia surrealista. Desde el principio su revolución fue privada, no teniendo nada que ver con Marx, Freud o la teorización surrealista. Fue un ataque frontal directo, no a la familia como institución, sino a una familia particular, la suya, que llevaba una vida en la que se mezclaban la piedad católica y la ganancia capitalista en un rincón remoto de Lancashire, Inglaterra.

Una vida fuera de las normas desde el principio, desde su infancia, donde se origina su rebelión, y nos invita a considerar las obras pictóricas y literarias, creadas entre finales de los años treinta y finales de cuarenta, como señales de advertencia de una crisis que se convirtió en rechazo del sistema:

Los orígenes de su visión feminista residen en las pinturas y escritos producidos entre 1938 y 1947, y en los acontecimientos que sumieron a Carrington en un período de crisis personal y redirección. Un examen detallado de estas obras revela tanto las fuentes de su feminismo como su transición de la conciencia personal a la conciencia política (Chadwick, 1986: 37).

Un paso importante para su conciencia feminista es la relación emocional y espiritual establecida con RemediosVaro du-

rante su 'exilio' en México, período que, de hecho, se convierte en su temporada más prolífica, alimentándose de nuevas energías, encontrando un lugar favorable para vivir en el entorno natural y artístico cultural.

La visión oracular de Remedios Varo

El itinerario creativo de Remedios Varo, similar al de otras artistas que se proponen en este estudio, es un viaje femenino que oscila entre la situación real y la imaginación, reduciendo el entorno doméstico para cambiar la perspectiva cotidiana de la mujer que, de acuerdo a una imagen estereotipada y trivializada, se ha ocupado de tejer, bordar, cocinar, actividades tradicionalmente femeninas, con el fin de convertirse en la responsable de ver más allá de lo visible, en un entorno mágico. Si ya en las ilustraciones de calendarios para Bayer tiene una predilección hacia un cuadro de visión, sus trabajos posteriores parecen ser cada uno un pedazo que reconstruyen las etapas de un viaje metafórico de autoconociencia, a la espera de la revelación oracular como sacerdotisa de la Antigüedad, como si en el espacio de vida se manifestara en todo momento una visión profética y cada elemento contribuyera para instar a dicha revelación.

La vida ordinaria adquiere otra dimensión, cada objeto real un significado simbólico y metafórico, participando de aspectos metamórficos que transportan al espectador a otro mundo. Presenta las características de una escenografía donde los objetos y las apariencias se combinan de tal manera que a veces parecen inconsistentes, causando efectos de desorientación y despertando dudas por anacronismos inusuales, que conversan y mezclan el pasado y el presente. Los aspectos de la vida medieval, que son a menudo el escenario de sus obras, de hecho, se transfieren y se transponen en el *hic et nunc*, desestabilizando al observador que visita un mundo que late, pero eclipsado en la suspensión del tiempo, como en la pintura de De Chirico.

Hilados y tejidos

En *Bordando el manto terrestre* (1961), en la parte superior de una torre alta, cerca de ella hay algunas jóvenes que trabajan, colegialas dedicadas a coser, actividad habitual de la vida doméstica de las mujeres. Dan su mano de obra para trazar un diseño superior⁴⁹, como vestales del mundo antiguo que alimentan el fuego sagrado, transferidas a un ambiente de sugerencia medieval: una torre circular abierta como un teatro escénico hacia lo relevante⁵⁰. El hilo utilizado para el bordado proviene de un alquímico tarro, en el centro del suelo, del que sale vapor probablemente de un líquido cuyo proceso está controlado con el palo sacral, por una figura encapuchada que parece el alquimista de una obra del mismo título, *Ciencia inútil o El Alquimista* (1955). En esta, el espacio de laboratorio consiste en una habitación donde una serie de torres con campanas rotativas como veletas sujetas al viento, se abren igualmente en cajas armónicas como relojes de péndulo. Su mecanismo, en lugar de medir el tiempo, se vuelve útil para suministrar el proceso alquímico, desde la evaporación a la condensación y viceversa, que tiene lugar por medio de un recipiente para la destilación calentado por la luz de una llama.

Una figura andrógina se cubre con el tejido metamórfico del suelo de baldosas convertido en manto, mientras que hace girar un torno similar al utilizado para la hilatura, como si se estuviera moviendo la rueda del destino y se le encomendara la tarea de organizar y custodiar el universo cubierto y protegido por una lona que se expande al infinito⁵¹. La tarea de tejer es confiada a una Penélope moderna o Arianna de nuestro tiempo, que posee el hilo para encontrar un camino en el laberinto de la

49 "Para Remedios el viaje reflejará un continuo tiempo transcurrido, un desplazamiento a la vez exterior e interior en busca de la sabiduría y la realización espiritual. [...] Remedios Varo presenta a la mujer como activa participante del secreto de la misión de la vida humana", Rosa, 1999: 271, 275.

50 "En *Bordando el manto terrestre*, por ejemplo, transforma muy hábilmente el arte del bordado (habilidad doméstica utilizada desde la Antigüedad para preparar a las colegialas para una dócil feminidad) en un acto de creación celestial y en un medio para huir. [...] Penélope utilizaba su bordado para proteger a su familia, y Filomena se libró del encarcelamiento bordando su trágica historia en un echarpe que consiguió hacer llegar a su hermana", Kaplan, [1988], 1998: 215.

51 "Varo incorporó cuidadosamente el dispositivo de la escena en el laboratorio del alquimista, al mismo tiempo que empleaba la técnica automática de soplar repetidamente a lo largo del cielo para crear matices misteriosos", Nonaka, 2012: 13.

existencia. Así, en *La felicidad de las Mujeres* (1956), en el que la figura viva con el pelo largo de color rojo, proyección de la misma artista, despliega el hilo de una pelota, que viene de las profundidades oscuras de habitaciones laberínticas que desembocan unas en otras como cajas chinas junto a una presencia próxima a una sombra inconsistente. Muestra el comienzo de un viaje interior, del *alter ego* en un espacio de perspectiva inconmensurable, del que trata de encontrar una salida, como Teseo, para contratar la conciencia en la unión entre los elementos masculino y femenino, fuente del mundo sensible.

En *Tejedora roja* (1956) y *La Tejedora de Verona*, del mismo año, el ambiente difícil de escorzar, caracterizado por un techo de madera, típico de casas medievales y renacentistas, está habitado por una mujer sentada, como ha mencionado la propia artista, que participa en el tejido desde el cual se origina una silueta femenina de rojo, el color simbólico del fuego alquímico; surgida en el espacio, y junto a una ventana abierta adquiere movimiento y tridimensionalidad, como *alter ego*, con la intención de liberarse del ambiente doméstico (Comisarenco Mirkin, 2009: 98), que la relega a la realización de tareas diarias, prisionera en casa como en un refugio acondicionado. Liberarse, huir, significa cambiar, renovar, conducir un camino de autoconocimiento y crecimiento de la condición femenina.

La mujer – algunas mujeres, algunos corazones de mujer – escribe Octavio Paz en una carta enviada a Remedios desde la Ambasciata de México hasta París – me reconcilian con la vida y también – ¿por qué no? – con la idea de la muerte.

Es una consideración que también podría referirse a la misma Remedios. La alusión, explica Kaplan, de la mujer como alivio de todos los males refleja el pensamiento de la sociedad común, tan naturalmente asociada con la maternidad, al cordón umbilical, que tiene un poder especial para reconciliar al hombre con la vida y con la muerte. En este sentido, esta última añade:

Lo mismo que las Parcas griegas, que hilaban, medían y cortaban los hilos del destino de la humanidad, las bordadoras mágicas de Varo sacan el hilo de las profundidades del alma humana y crean una vida nueva a través del trabajo de sus agujas (Kaplan, 1998: 215).

El femenino/ hembra

La mujer puede transformar el mundo, se le confiere el poder de impulsar el cambio, tiene a su cargo la difícil tarea de la renovación de la vida, aprovechando sus emociones y su propia mente creativa, su talento para ponerlo en práctica. Además Remedios y Leonora transforman algunos héroes míticos, por tradición masculinos en deidades y formas femeninas, como el Minotauro, lo que refleja la fusión entre la instintualidad animal y el pensamiento humano, ya que la heroína puede resistir y actuar solo a través de la propiedad de dos mundos, instintivo y mental, corporal y espiritual.

En la figura de *El Minotauro* (1959), que también aparece en el *Templo de la palabra* (1954), se reúnen ambos. Su instinto, reforzado por miembros del surrealismo como energía irracional en analogía con el mundo del subconsciente, se une en las obras de ambas, la mítica Ariadna, con sus energías y su *modus operandi*, o los 'descendientes' femeninos del ser híbrido, mitad hombre y mitad bestia, que aparece en una obra ya citada, *Luego vimos a la hija del Minotauro* (1953), como una aparición delante de dos niños, entre los que podemos imaginar a la misma Leonora, asumiendo una forma hierática y espectral por los velos que ocultan su cara perturbadora, similar a las mujeres - aves de Max Ernst.

El minotauro femenino de Varo es racional e irracional, pasivo y activo, víctima y héroe. La posesión de la llave mantenida con confianza en una de sus manos, arroja alguna duda sobre la dirección y los

motivos del aparente cautiverio. La mujer de afuera es solo Ariadna, ella no es libre, sino que en el laberinto profundo donde se reviven las experiencias perdidas y, en contacto con cada parte de su ser, se transforma en un minotauro y también en Teseo. Una vez logrado su autoconocimiento, su iluminación, su transformación completa y autónoma y su logro personal, puede entrar y salir del laberinto a voluntad, poseyendo así los dos mundos (Comisarenco Mirkin, 2009: 112).

Forma parte de una doble naturaleza también Pan, el dios del Todo para la conexión con la tierra y la fertilidad, el universo sensible, desfilando en el escenario como Ulises, símbolo del viaje existencial, aunque la favorita es siempre la figura andrógina, que expresa la unidad de los contrarios, para avanzar hacia el conocimiento y alcanzar la sabiduría.

La mujer luna y seductora

La mujer se identifica, como hemos visto, con la Gran Madre, que se convierte en la figura analógica y arquetípica, que se refleja en sí misma, su *alter ego*, y se reconoce, como en *El Encuentro* (1959), para continuar su viaje introspectivo lleno de aventuras.

Se alimenta de energías cósmicas para asumir un poder superior, como en la *Cazadora de las estrellas* (1956), equipada con una red de mariposas, con vestidos barrocos de lujo, que casi desaparecen en el espacio, debido a la técnica de licuefacción cromática típica de la artista, y que mantiene a la luna prisionera en una jaula.

Se convierte en una Diana - Diviana Cazadora, deidad lunar y protectora de las mujeres que recibe la luz del conocimiento. De hecho, puede estar asociada con la diosa griega Artemisa, la personificación del espíritu femenino independiente y

consciente de su poder⁵². En *Pábulo celeste* (1958), la luna aparece de nuevo en cautiverio y se alimenta como un pájaro con polvo de estrellas. Se obtiene por la molienda con un utensilio de cocina, como parte de una figura femenina sentada, *alter ego* de la artista, en el interior de una torre que adquiere una importancia simbólica, ya que marca los pasos de la vida para conseguir a través de la edificación de sí misma la culminación del proceso, alimentándose de alimentos sapienciales.

Recoge y conserva en su interior todo el poder energético propio de la reina de las estrellas y los cielos⁵³ que absorbe sustancias finas de la tierra. Se le confía la capacidad de proteger el mundo, abriendo el camino virginal de emprender el viaje, para profundizar la mirada como luz para el conocimiento⁵⁴.

La figura femenina, señora y diosa en los ambientes pintados en las obras de Remedios, es reconocida como guardiana de una sabiduría secreta y de los poderes especiales de la creación. Una sabiduría que no depende de la ciencia como conocimiento racional, como saber lógico propio de un legado racionalista, sino de intuición y visión, como proceso irracional, aunque los

52 Según la tradición, el nombre romano de Artemisa, Diana, es una contracción de diviana, una piedra preciosa, brillante, como la piedra filosofal buscada en el camino alquímico.

53 "Para Gurdjieff, la luna, un nuevo planeta en ciernes, es un ser vivo, un tipo de vampiresa que se alimenta de grandes cantidades de 'sustancias finas' que emanan de la tierra y del espíritu humano sobre las que ejerce influencia decisiva, particularmente en términos de guerras y catástrofes. La mujer de Varo que alimenta la luna con polvo estelar, con su traje sombrío y su mirada pacífica, cumple una tarea fundamental relacionada con la comprensión del aspecto dual de la vida. En consecuencia, podría representar la Regina Astris de Gurdjieff o la Reina de los Cielos, que según los antiguos era la inteligencia femenina superior, con el Amor naciendo del principio femenino de la Creación y gobernante de la fortuna humana", Comisarenco Mirkin, 2009: 99.

54 Otra figura emblemática que aparece en las obras de Remedios Varo con cara lunar y ojos alargados es Lady Godiva, perteneciente a las leyendas anglosajonas, probablemente conocidas a través de su amiga Leonora. Con sus pechos descubiertos, signo de fertilidad más que sensualidad, ella está sentada sobre sus largos cabellos, sobre una rueda de locomoción en lugar del caballo, mientras que una antorcha ilumina su camino. Esposa de Leofric de Coventry, que había tratado a sus vasallos con excesivo rigor, intercede por ellos y se convierte en la heroína por excelencia, mostrando su valor, su modestia, su sentido de la responsabilidad, emblema de la mujer sabia en la culmen del conocimiento. En la imaginación surrealista, la figura femenina es representada como heroína en vez de víctima. Referencias concretas a la imagen de Gradiva presente en un cuento de J. W. Jensen, en el que un arqueólogo está obsesionado con la representación de una mujer en un bajorrelieve de piedra que parece estar viva. "La imagen de la marcha hacia adelante, el «progreso» de la mujer, inspiró a los fascinados surrealistas, que se interesaron por la figura mitológica de *Gradiva*. Breton la describió en el epígrafe a un capítulo de los *Vasos comunicantes*, una cita de Wilhelm Jensen, Gradiva. [...] Los surrealistas conocían la novela de Jensen por un libro que Freud escribió al respecto, y la leyeron en la traducción francesa de Marie Bonaparte en 1931 (solo Ernst podría haberla leído antes). La novela dio a los surrealistas una heroína más libre y más activa que sus viejos videntes y médiums", Spector, 1997: 182.

críticos consideran su pintura como la expresión calibrada de una precisa organización mental.

Es por esto que en sus obras el alquimista se enfrenta a lo científico y representa el verdadero conocimiento; la curiosidad, la exploración, la investigación son adecuadas para ambos para observar el espacio, universo infinito, pero la verdad no es alcanzable por la razón sola, y el análisis de los fenómenos naturales no puede ser suficiente para probar la hipótesis y llegar a una conclusión.

De la energía creativa interna se aprovechan nuestras artistas - escritoras para atribuir significado a su existencia. Reunir en sí misma todo el poder de la energía, darle de comer todos los días para guardarla, mantener su crecimiento, a fin de profundizar la mirada, ya que a la mujer-diosa se le confía la capacidad de proteger el mundo y abrir un camino virginal, con el fin de proseguir hasta el final con la promesa de no ser distraída por placeres innecesarios.

Las escenas visionarias de Remedios son emblemas de valores sólidos para la reapropiación de un papel, para la autoafirmación, sin encontrar puntos de apoyo en las teorías feministas, pero dispuesto a expresar una firme concepción constructiva de la vida. La experiencia de cada ser humano concentrada en sus energías es válida para construir su vida avanzando con curiosidad e interés, como una investigación continua, que coincide con la exploración de sí mismas.

En su pintura, al mismo tiempo evocadora y cerebral, más allá de las puras fantasías que desencadenadas por la automatización psíquica, también se condensa el poder del pensamiento, el buen funcionamiento de la meditación, las energías suplementarias que se originan, para reafirmar el valor de la persona más allá de cualquier distinción de género, para llegar a la integridad entre mente y cuerpo que, por desgracia, siempre se han considerado distintos. Como ha señalado Sigfried Giedion ([1941], 1953; [1948], 1967), para una autorenovación, a través del cambio, paso a paso, sin esfuerzos innecesarios, cada uno de ellos utilizado para construirse, para llegar a 'construir la torre' y caminar

hasta su cumbre, que coincide con el descubrimiento de la verdad, proceso continuo, que recorre siempre sin absoluta certeza.

El valor de sí misma como persona en Dorothea Tanning

Cuando investigamos el universo femenino de Leonora Carrington, Leonor Fini y Remedios Varo, nos encontramos que cada una es una figura en sí misma, que recorre su propio mundo, llevándolo a cabo un viaje creativo que se convierte en una aventura real, a lo largo del camino de la existencia vivida en primera persona. De hecho, más allá de ser una mujer, Dorothea Tanning prefiere correctamente ser considerada persona. Reconocida como artista femenina en publicaciones críticas de sus obras literarias y obras visuales, incluso escribe una carta a los editores de *Surrealism y Women*⁵⁵, reclamando su posición como ser humano, que se define artista en lugar de ‘mujer artista’. “Independientemente de su propia intención y posición, las obras de Tanning, creo, evidencian la voz de una mujer”, escribe en un ensayo que le dedica Soo Y. Kang (2002: 90), examinando conceptos psicoanalíticos y feministas que iluminan la dimensión de género de su arte, y propone a Leonor Fini como ejemplo emblemático que, a través de sus extravagantes travestimientos, juega con el papel tradicional de la mujer, a través de la sustitución, la réplica, el cambio, al mismo tiempo, pintando el típico e idílico desnudo en el paisaje para crear contraste, para desafiar los modelos consolidados de la mujer como objeto de deseo. De esta forma expresa su voz y su opinión sobre cuestiones y mecanismos presentes en los artistas masculinos⁵⁶.

Verdaderamente Dorothea no acepta que en el arte de vanguardia se caracterice como típicamente femenina, critican-

⁵⁵ Tanning, *Statement made*, 1989, sobre el libro de Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 228.

⁵⁶ Soo Y. Kang, que se refiere al surrealismo para investigar las posibles relaciones de los artistas y, sobre todo, pero no sólo, de Tanning con el movimiento, indica que no podemos estar seguros de en qué medida el contenido subversivo y las imágenes en oposición a la autoridad patriarcal no han sido generadas precisamente por el ambiente vanguardista y en particular por la instancia feminista. “Es verdad - continúa - que las mujeres artistas han producido imágenes aberrantes y han actuado de manera radical para socavar los valores y estándares convencionales, pero con frecuencia utilizaron las cualidades femeninas y las cuestiones para el propósito”, Kang, 2002: 90.

do el enfoque separatista, ni que la mujer explícite su sexualidad antes que el hombre, o que los artistas la tomen como modelo para sus obras, asociándola siempre con el estereotipo de musa u objeto de deseo. En su libro *Between lives* reflexiona propiamente sobre el ser mujer, admitiendo irónicamente la duplicidad y la ambigüedad en favor de la unidad de la persona, sintiéndose hombre y mujer al mismo tiempo.

La mujer, creo, está dotada de dos personalidades, en el exterior una y en el interior otra. Ella es el fuego en el centro de la tierra. Pero para algunos eso no es suficiente. También le gustaría ser un hombre. O tal vez reemplazarlo. En las oficinas y salas de juntas; con uniforme o en camiones de basura ... Leyendo en Nabokov que «la naturaleza espera que todo hombre adulto acepte los dos vacíos negros, tanto en proa como en popa, tan sólidamente como acepta las extraordinarias visiones intermedias», entiendo que soy «hombre», y aprecio cómo se aplica la frase a mí misma. [...] ‘Nosotros’ creamos la palabra ‘hombre’. También creamos la palabra ‘brontosaurio’. Y mujer. ¿Un refinamiento? ¿Habla doble? ¿O es solo un capricho de la lengua?

Añade reflexiones sobre ser artista y mujer, con un poco de ironía, sobre el reciente descubrimiento y explotación de las mujeres pintoras.

Mientras tanto, las cartas siguen llegando. Una ola de mar. El Movimiento me lava, una despreocupada ola tira, arrastra, coacciona, exige mi solidaridad, mi admisión de hermandad. Se cierne grande en mi rincón el fenómeno de las mujeres pintoras. Esta categoría de esfuerzo, la pintura, de alguna manera, ha capturado los corazones de numerosos campeo-

nes de la causa. Parece existir entre ellos una creencia de que si las mujeres pueden pintar pueden hacer cualquier cosa. Las personas que nunca se molestaron con fotos antes, ahora están organizando exposiciones de mujeres en todos los rincones de la tierra, así como en ambientes extranjeros. Son febriles. Son académicos. Las exposiciones están documentadas y precedidas de con catálogos de cinco libras de papel satinado. Indiferentes a la escasez de material de calidad, lo compensan con una larga hipérbole histórico-analítica sobre pintoras femeninas del pasado sombrío (Tanning, 2001: 333-334).

En *Birthday*, mientras comenta de forma crítica los aspectos del *entourage* surrealista⁵⁷, haciendo hincapié en las distancias necesarias, no se muestra, en verdad, muy indulgente con otros miembros sobre de su visión de las artistas mujeres que formaron parte como ella de la vanguardia⁵⁸. Se dejan “puertas abiertas”, para no ser clasificadas como miembros y permanecer libres, a pesar de la atracción que, sin embargo, genera en cada una de ellas ambivalencia y contradicción. Por lo tanto, cuando se refiere a la conducta sexual de la mayoría de los miembros del movimiento, apunta con naturalidad: “Por supuesto que tuvieron su parte de aventuras”.

Dice irónicamente que nunca había oído hablar de los derechos de hombres y mujeres, aunque en *La revolución surrealista*, de 1924, se proclamase la necesidad de llegar a una nueva declaración de los derechos humanos y añade que “para la mayoría de los surrealistas, la mujer era un delicioso misterio”, recuperando de nuevo la concepción de la mujer musa y objeto de deseo de

57 “En otro lugar, Tanning deja claro que su libro no es en absoluto crítico con la banarota del surrealismo y no pretende indulgencia. Incluso la nota del autora al principio ejemplifica que ella sigue su meta, que era revelar verdades fundamentales sobre sí misma y Ernst, que estaba de alguna manera fuera de los patrones de la forma del espacio y del tiempo”, Belton, 1989: 40-41, En *Between Lines* Dorothea escribe: “Los movimientos tienen vidas cortas - diez, quince años. Luego se secan o, peor, se ponen rígidos. Pero mientras duran no hay techo”, Tanning, 2001: 321-322.

58 “Las mujeres en el círculo surrealista fueron bien recibidas y apreciadas por su ferviente imaginación, más que por su talento artístico. Tenían que poseer las cualidades necesarias para desempeñar un papel específico: el de los hermosos cadáveres”, Kuenzli, (1991), en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991, en Agnati, 2003: 15.

Breton que *les Surréalistes* quieren resaltar, sin dejar de reconocer el poder magnético del erotismo.

Ellos sabían, como cualquiera debería, - escribe - que la mujer está profundamente distanciada de un hombre y, además, muy posiblemente tan bien o mejor capacitada para enfrentarse a huidizos enigmas, incluso para encontrar las respuestas que hasta ahora se le habían escapado. ¿Mujer? Lo único que sabían era que las deseaban. *Désir*, una gigantesca palabra de cinco letras. Los millones de palabras que le prodigaban no eran diagramas de su degradación. Eran himnos disfrazados de su invencibilidad. No creo que ni siquiera en los momentos más románticos de la historia literaria hayan escrito hombres que adoren tanto la idea de la mujer (Tanning, 1986: 23)⁵⁹.

Esta declaración confirma el valor del deseo omnipotente y el potencial de energía sin fin de las mujeres que parecen volverse invencibles. En sus obras, de hecho, la sexualidad no está exhibida, pero está latente, silenciosa, capaz de manifestarse en cualquier momento y perturbar creencias y prejuicios.

Las *femme-enfants*

Para Dorothea, como para Leonor, Leonora y Remedios, la pintura se convierte en un 'vientre', donde se gestan imágenes que se ejecutan a través de sus pensamientos, sus sueños, sus estados emocionales, pero también donde se recojen, encuentran protección, se alimentan, convirtiéndose en una ventaja en la creación. Su pintura se centra en la figura femenina, símbolo recurrente en sus obras que se convierte casi en una obsesión. Su imagería

⁵⁹ Nombra el marqués de Sade (Donatien Alphonse François de Sade) como autor que propone un mensaje parecido a una incitación a la revuelta.

se vincula no solo en un marco de tiempo simultáneo con la obra de Leonor Fini, Leonora Carrington, Frida Kahlo y Remedios Varo, con las que comparte el uso de plantas, animales, seres metamórficos y la imagen femenina, mezclando elementos de la naturaleza con el ciclo de la vida humana.

Escribe Paula Lumbard en su ensayo (Lumbard, 1981: 50) de manera que vuelve a aparecer, como en el itinerario de las otras artistas, la simbología centrada en la naturaleza en un sentido cósmico, en la tierra generadora, en el culto de la Gran Madre, redescubierta como figura arquetípica.

Como precisa Whitney Chadwick en su libro *Women Artists and the Surrealist Movement*, Dorothea (Chadwick, [1985], 1991) viene a repetir un modelo universal que asume valor individual cuando se refiere a la imaginación de la infancia: a menudo en sus pinturas, especialmente las de los últimos años cuarenta y la primeros cincuenta, aparecen figuras de niñas en los espacios domésticos, junto a ellas una serie de puertas, pasillos de una casa con vistas a las habitaciones en el primer piso, habitaciones de deseos cerrados, bloqueados, sin éxito, de un mundo interior que a veces acecha desde una puerta entreabierta, como una hendidura, abierta para permitir ver lo justo, espiar para encontrar una salida, avanzar, esperar ir más allá, más allá de los cerrojos que significan tabúes, convenciones obligatorias.

En verdad, incluso las puertas interiores se convierten en fronteras que se abren y se cierran continuamente al aparecer emociones, tensiones, deseo de poder que puede romper todos los obstáculos que acaban en la liberación, en un encuentro con la hipóstasis de Bretón que, básicamente, ha subrayado que las intenciones del movimiento surrealista estaban orientadas a enfatizar la omnipotencia del deseo de la búsqueda de la libertad. "La verdadera revolución - dice Maurice Nadeau ([1964], 1972: 187, cit., en Gauthier, 1973: 28) - es la victoria del deseo", mientras Xavière Gauthier indica que la sexualidad es el motor de la revolución social y si, vamos a añadir, surge y se expresa como un

deseo, entonces puede ser capaz de interrumpir varias puertas para proporcionar espacio a la revolución completa del individuo de la que habla el mismo fundador del movimiento surrealista, renunciando a la hipótesis del materialismo histórico dialéctico, que solo implicaba al *homo oeconomicus*.

Entre las representaciones típicas de la forma femenina, simplemente Gauthier presenta su investigación sobre la *femme-enfant*, que para Bretón fue la última musa de las experiencias creativas surrealistas, que auna en sí misma naturaleza y inconsciente, y esto explica la preferencia por “las mujeres jóvenes que conservan características genuinas similares a las de los niños o las niñas jóvenes, que exhiben prematuramente rasgos de adultos por carácter o capacidad” (Kang, 2002: 91)⁶⁰.

Las imágenes de adolescentes pintadas por Dorothea pueden ser una respuesta al ideal surrealista de la *femme-enfant*, reconsiderando su influencia o una interpretación personal de la experiencia femenina, ¿o ambas cosas? En verdad, como Leonora no se identifica con la ‘figura poética y real’, en su pintura despierta inquietud, porque está cerca de perder el velo de inocencia del cual essímbolo y el entorno familiar, que aísla y relega, puede abrirse a las voces del deseo y si:

nunca pretendió hacer una declaración feminista a través de estas [...] imágenes - es también verdad - ya que realmente se centra en sus propias imágenes de sueños y revela la mente inconsciente, que inevitablemente expresa la voz de una mujer. Hacer lo contrario sería una falacia en la representación de su mundo interior. Ella es el último sujeto deseante que usa la *femme-enfant* surrealista para expresarse (Kang, 2002: 103)⁶¹.

60 Como ejemplo se menciona a Gisèle Prassinos, poeta singular a la edad de catorce años, en 1934 fue descubierta y exaltada como talento real por surrealistas como Dalí y Breton.

61 A través de la perspectiva lacaniana y la propuesta de la escritura femenina de Irigaray, ha sido posible dar voz a las mujeres en su propio idioma.

Su trabajo es, de hecho, una búsqueda interior que se expresa a través de espacios de la experiencia en la que se abren y cierran puertas y varias figuras-apariencias se distinguen como espejos de sí misma.

Es un mareo perpetuo - dice en una entrevista - mi espacio personal está tan lujosamente amueblado... Si solo pudieras verlo, hay tal pléthora, y todo está en desorden. Todo es prodigioso, obsesivo, duplicado, multiplicado y vivo, todos los colores del arcoiris. Todo se mueve también detrás de la puerta, que es invisibles hay otra puerta. Supongo que tendría que decir que vivo una vida doble, o una vida múltiple (Tanning, (1974), en Jouffroy et al., 1974, cit., en Lumbard, 1981: 50).

Averiguar lo que hay más allá de la puerta, se convierte en el único objetivo que alimenta la curiosidad del espectador, como si los deseos, tensiones y obsesiones que presionan, estuvieran a punto de explotar o dejar espacio incluso en la maraña de la interioridad, a la que cualquiera de las dos puede ir, como en otros sitios, o no lugares, como campos fluidos del pensamiento y del inconsciente por la artista buscadora de la inocencia. Solo la curiosidad implica la pérdida de la inocencia, la ingenuidad que permite volver a conectarse con la naturaleza y la vida, tales como *La petite fille de Giglio* de Leonor Fini, por lo que la *femme enfant*, de hecho, asume una mirada voyeurista que revela potenciales desconocidos para avanzar más⁶².

62 Sobre las dramáticas transformaciones del deseo Rita Ciprelli (1984: 8-9) escribe: "En el campo visual, esta diferente imagen de la sexualidad se encuentra también en el trabajo de las pintoras Leonor Fini y Dorothea Tanning. En *Divinidad Celestial que chispea el sueño de un joven* (L. Fini), la feminidad, oscurece la esfinge egipcia, sigue la iconografía arcaica de la diosa Androgyna, el componente femenino que se une inextricable con el macho, preside las transformaciones cósmicas de la materia. En *Intimate Scene/Escena de interno*, acompañada de una alegría repentina, Tanning enfrenta el tema de la intimidad femenina al retratar los terrores y los placeres secretos de las adolescentes. Dos muchachas, con la ropa desabrochada, el cigarrillo caído al suelo, en una atmósfera de masturbación y homosexualidad femenina, la imagen de la misma llama del deseo del Otro, la aparición de un negro macho desnudo sosteniendo una cornucopia fantástica".

Muy joven - recuerda Dorothea - me sentí como un ciervo alrededor de perros ladrando, y yo creé para mí otro lugar. Es ese otro lugar el que ocupo desde entonces. Estos son los lugares donde tomo los signos, los que no vienen por su cuenta hasta la superficie donde me encuentro. Estos signos o símbolos entonces habitan mis lienzos u otros materiales (Tanning, cit., en Jouffroy et al., 1974, cit., en Lombard, 1981: 50).

En la infancia se cultivan las semillas del deseo que se convierten en señales de impulsos ocultos, de actos alucinatorios, que se pueden desencadenar en cualquier momento. En cualquier caso, las *femme-enfants* que aparecen en las obras de Dorothea se colocan entre la pubertad y la adolescencia, dos fases psicológicas que comportan desfasarse o controlarse de la energía panerótica de la mirada, como espera de la venida del deseo⁶³. La imagen de la mujer-niña, en cualquier caso, no deriva como sugestión de la poética de Breton, ya que aparece en la pintura de Tanning antes de su encuentro con los surrealistas, como sostiene Jean C. Bailly y Robert C. Morgan⁶⁴ en sus estudios. De hecho, se puede comprobar que en 1937 realizaba ilustraciones para *The Coast*, una revista que con niñas protagonistas. Maternidad, pubertad, molestias, son espacios de la interioridad que Tanning expresa en su obra como experiencia de vidas múltiples, por lo que las adolescentes presentes son siempre ella misma que desciende a su inconsciente, y representa una parte, un estado, una condición, como un nume tutelar, puesto que se la ha considerado una artista que alimenta el culto de la mujer. Sin embargo, niega que su pintura sea autobiográfica, describiendo su obra como alegoría de un estado de sueño, redefiniendo en cualquier caso lo que puede ser concebido como 'autobiográfico':

63 La mirada voyeurista del niño/ de la niña está presente en el trabajo de Leonor Fini y también en el hogar de la pintura de Leonardo Cremonini, amigo artista que ofrece una interesante lectura de su obra.

64 Cfr. Bibliografía por J. C. Bailly e R. C. Morgan.

No, no hay nada en mi pintura que corresponda a mi vida física. Hay una historia de mis sueños. En todos los casos la biografía para mí, si no es una mentira flagrante, es en el mejor de los casos un espejo deformado. Me digo a mí misma que estoy cumpliendo mi destino o anti-destino. Tal es mi actividad, la de aplastar mi destino, o tal vez todo es un error y estoy cumpliendo el destino de otra persona (Tanning, cit., en Jouffroy, 1974, cit., en Lumbard, 1981: 50).

En *Music Hath Charms* (1940), una chica toca el piano en un paisaje enmarcado por troncos de árboles y transformado, porque se deforma la montaña y se convierte en un mar tormentoso en el que aparece un barco a la deriva, en marcado contraste con el entorno tranquilo del primer plano.

Expresa las ansiedades, los tormentos más interiores que surgen de forma visionaria, tales como un vórtice interior que a veces excede el umbral, ya que no puede ser contenido y despierta un estado de alarma, mientras que un premonitorio inferior adopta la forma de una esfinge en el silencio entre ausencia y presencia, emblema del enigma que atraviesa la existencia a merced de las olas, como para Leonor Fini y Leonora Carrington.

En la obra *Birthday* de 1942, la dimensión enigmática deriva de las muchas puertas abiertas y cerradas⁶⁵ que dan a un pasillo, mientras la artista se retrata con mirada seria y el cabello despeinado, un vestido que deja al descubierto los pechos, signo de feminidad y fertilidad, recubierta con raíces y ramas que se extienden hasta el suelo para vincularse con la tierra, con la naturaleza, al igual que *La petite fille de Giglio* o *Ceres*, pintadas por Leonor.

⁶⁵ “El arte de Tanning se ha interpretado a menudo en términos de límites. Las muchas puertas de sus pinturas, ya sean abiertas o cerradas, han sido vistas como símbolos de varios tipos de pasajes entre niveles de conciencia, períodos de tiempo, recuerdos y edades. Los libros, lo suficientemente grandes para que los personajes entren, las arcadas y las formaciones de plegado recurren para retratar las aberturas a los espacios imaginarios y mentales. La puerta en sí misma es un símbolo de las transiciones entre un espacio interior y un espacio exterior que, una vez traducidos a la conciencia humana, también sirvieron como tema central dentro del movimiento surrealista en su conjunto”, Lundström, 2009: 122 (cfr. R. Spolander, S. Levitt, M. A. Caws, cfr. Bibliografía).

Manifiesta una sabiduría adquirida, como si ella hubiera regresado de un viaje en el que ha experimentado alegrías y tristezas, o como si estuviera en la puerta lista para dar el siguiente paso, por lo que parece actuar como intermediaria entre el mundo terrenal y el sobrenatural, entre el consciente y el inconsciente, lo visible y lo profundo, el deseo y el miedo.

Al principio solo había esa imagen, un autorretrato. Era un lienzo modesto, según los estándares actuales. Pero llenó mi estudio de Nueva York, la habitación de atrás del apartamento, como si siempre hubiera estado allí. Por un lado, era la habitación. Un día, me sorprendió un fascinante conjunto de puertas: vestíbulo, cocina, cuarto de baño, estudio, apiñadas, solicitando mi atención con sus aviones antiguos, luces, sombras, aperturas y cierres inminentes. Desde allí fue un salto fácil a un sueño de incontables puertas. Tal vez en cierto modo era un talismán para las cosas que estaban sucediendo, una iteración de acontecimiento silencioso, densidades de líneas forjadas en un pisapapeles de cristal en el momento en el que no se esperaba que apareciera nada, salvo el lienzo acabado y, más tarde, unos copos de nieve. Era Navidad, 1942, y Max era mi regalo⁶⁶.

Un monstruoso animal alado, emblema de la hibridación y el metamorfismo, aparece como la otra cara de la artista o del monstruo, lado oscuro y aterrador que se encuentra en la parte inferior de cada uno de nosotros, nos invita a pensar en la trans-

66 Dorothea escribe sobre el título de la obra atribuida a Max durante su primera visita a su estudio: "Estaba nevando fuerte cuando llamó al timbre. Escogiendo fotos para una exposición que se llamará *Treinta Mujeres/Thirty Women* (más tarde *Treinta y Una Mujeres/ Thirty - One Women*), era un emisario dispuesto estudiar un grupo de pintoras bastante jóvenes que, además de ser bonitas, cosa que no podían evitar, también eran artistas muy serias. «Por favor, entra», sonreí, tratando de decirlo como si fuera a cualquiera. Vaciló, sacudiendo los pies en el felpudo - «Oh, no te importe lo mojado -añadí-. No hay alfombras aquí». No había mucho mobiliario tampoco, ni nada que justificara las seis habitaciones. Nos trasladábamos al estudio, un lugar más animado en cualquier caso, y allí en un caballete estaba el retrato, sin terminar. Miró mientras trataba de no hacerlo. Al fin, «¿Cómo lo llamas?», Preguntó. «Realmente no tengo un título» (realmente no lo hice). «Entonces puedes llamarlo Cumpleaños». «Así», Tanning, 1986: 14; 2001: 62- 63.

formación como proceso interior propio del ermafrodita, que se presenta en el lado inferior derecho en la obra *Vestir a la novia*, pintada en 1939 por Max Ernst como una mujer – ave evocadora de obsesiones, erotismo, pero también de significaciones alquímicas de manera similar a *La esposa* de Marcel Duchamp (Vinca Masini, 1989: 509).

Tal vez debo resignarme al fracaso - escribe en *Between lives*, sobre su concepción pictórica - Pero en la larga descripción anterior de mis estados de ser y de trabajar, siento que hay mucho que le será familiar a cualquier pintor (o poeta?), cuya visión incluye dejar la puerta abierta al subconsciente, nuestra otra vida (Tanning, 2001: 327).

Los ojos del niño

En sus obras, las puertas abiertas se convierten en pasos de un camino laberíntico y cuando habla de su elección de ser artista, siempre en *Between Lives*, escribe sobre lo siguiente:

Quiero sugerir juventud temblorosa con todo el mundo esperando por ti solo. No hay necesidad de esconderse detrás de las respuestas estratégicas. No hay necesidad de vacilar. Dios sabe que hay muchas puertas entreabiertas para todos nosotros. ¡Entrad! Entra, lo hice, la puerta del pintor. ¿Podría yo abrir la puerta del escritor también? Siempre me pareció peligroso. Todavía es peligroso. [...]. Dos canciones de sirena. Y esto es digno de mención, central como la Gran División: Por un lado vi solo la magia voluptuosa, explosión constante de posibilidad, prodigios impresionantes que se lograron en estados de desvanecimiento y euforia.

En el otro lado había un laberinto de astutas, cambiantes, seductoras, poderosas, deslumbrantes palabras, que me ocultaban y se burlaban de mí como un forastero importante, o me envolvían en *trouvailles* ajenos, como en un abrigo de visión usado de una tienda de segunda mano (Tanning, 2001: 331-332).

Los niños en su estado de inocencia, que invita a imaginar su punto de vista como mirada ingenua, pero también curiosa del mundo, en comparación con los adultos afectados que siguen las reglas, los planes, los hábitos sociales, como *habitus*, que son difíciles de evitar, en las obras de Tanning adquieren, por lo tanto, significados simbólicos y visionarios.

Están de pie delante de una puerta cerrada, casi sorprendidos e incrédulos, preguntándose sobre su metamorfismo orgánico, ya que se originan en sus cuerpos a veces ramificaciones, tales como árboles, plantas, proliferaciones de la naturaleza. *Eine Kleine Nachtmusik* (1943) sugiere la iniciación de la pubertad: una niña parece estar esperando apoyada en el marco de la puerta, probablemente en un estado de hipnosis, al lado de otra medio desnuda con el pelo casi electrizado, como si absorbieran energía, ambos símbolos de los dos caras de lo femenino, luz y sombra⁶⁷. Las ramas se generan en el cuerpo de esta última y se extienden hacia abajo hasta transformarse en una flor gigante, un girasol capaz de orientarse hacia la luz del sol, una fuente de fuerza cósmica como en las obras de Van Gogh, que ilumina el camino, con fin de reunir energías internas para sobrevivir, para resistir, para proceder en el camino de la vida, y sobre todo, en su agigantamiento, incluso fuerza agresiva, potente poder totémico de resistencia. Con su precariedad relaciona la pérdida de los pétalos a medida que aparecen fragmentos en el suelo superior de una casa, el lugar de las habitaciones, tales como espa-

⁶⁷ Escribe Dorothea sobre esta obra: "Se trata de confrontación. Todo el mundo cree que esto es su drama. Mientras que no siempre tienen girasoles gigantes (la mayoría de las flores agresivas) con que lidiar, siempre hay escaleras, pasillos, incluso los teatros muy privados donde los sofocos y los objetivos están en juego, la alfombra roja de sangre o amarillos crueles, el atacante, la víctima encantada", Tanning, Carta inédita en Tate Collection, 1999, citado en el ensayo de Carruthers, 2011: 146.

cios secretos, accesibles por una escalera cuyos escalones son las etapas de la ruta interna para la construcción de uno mismo, a través del conocimiento, a la espera de un rayo de luz que se propaga solo desde una puerta abierta. La artista mira, sin embargo, el inconsciente, pasando por los distintos niveles de conciencia, a través de un espejo en forma de girasol⁶⁸ (1950), se transforma en girasol. “Al principio pinté nuestro lado del espejo. Para mí el espejo es una puerta, pero creo que ha pasado tiempo desde que fui al otro lado”.

El espejo de los deseos

Los mismos símbolos, los mismos efectos imaginarios, son los de Leonora, Leonor y Remedios, que intentan dialogar con el ser interior y la comparación a través del espejo, con el *alter ego*, que también aparece en los *collages* de Max Ernst, realizados a lo largo de los años treinta⁶⁹, o la representación de muñecas -maniquíes de Hans Bellmer, como imágenes desconcertantes de sexo explícito y violencia, a veces, irónicas y grotescas.

Podríamos preguntarnos si las muñecas-niñas son solo herramientas, como los objetos presentes en la pintura de Leonora Carrington, o si adquieren la dignidad de personas y viven su experiencia cotidiana. Recubiertas de un significado más como composición de un mundo familiar, interior, ‘pueblo privado de objetos, como los juegos del niño’, invitan a establecer relaciones inusuales y significaciones múltiples. En verdad, como afirma Soo Y. Kang

Las niñas de Tanning [...] no son objetos fáciles de mirar por parte de los voyeurs para su deleite o uso,

⁶⁸ El girasol también aparece en *Sunflower Landscape / Paisaje del girasol* (1943), revitalizando y con formas femeninas detrás de una niña que camina en un glade de flores gigantes, o en *Rapture* (1944), donde ella se coloca en el cielo sobre un paisaje montañoso, que se extiende hasta el infinito, como energía solar capaz de alimentar el mundo. También aparece en una litografía *Sixième Péril*, escrita para un libro de gráficas *Les 7 périls spectraux* (1950) y en la obra *Mirror / El espejo*, del mismo año, en la que tres inflorescencias diferentes simbolizan las tres fases de la vida, la juventud, la madurez, la vejez. No se sabe si Dorothea vio una foto de Man Ray, *Sunflower / Girasol*, de 1936, que la retrata años más tarde.

⁶⁹ Como ejemplo de Max Ernst: *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930), que se presenta en un libro ilustrado de 1930.

sino sujetos que ignoran a su público y están totalmente metidas en sus propios asuntos. Son musas con derechos propios, concediéndose sus propios caprichos y fantasías. Su obstinado autocontentimiento de la fuerza erótica y la aparente indulgencia en las fantasías sexuales, desafían la versión pasiva y cursi de la concepción masculina.

Tanning considera que el arte femenino no es completamente distinto del masculino, ya que ambos fundamentalmente ambos tocan temas masculinos, reconocido por el habitual poder fálico. Sin embargo, es necesario no someterse a ideologías o concepciones, sino poseer y redescubrir la propia voz para poner de manifiesto lo artificial de normas e ideas. Así “practicar un arte femenino es trabajar dentro de los límites del orden establecido, resaltar su limitación, pero también señalar alternativas posibles entre las grietas del sistema” (Kang, 2002: 94 – 95).

A pesar de que las chicas de Tanning son silenciosas, quieren decir algo y lo expresan a través de su mera presencia; inactivas, pero a la espera, no son ingenuas, pero misteriosamente encerradas en sus fantasías eróticas, con los ojos medio cerrados, bocas entreabiertas, pelo largo y ondulado, mientras rasgan las paredes de papel muy similares a las paredes presentes en la obra *Iluminación* de Remedios, tratan de encontrar el más allá, ventanas-grietas más allá del sistema establecido. Se pueden ver los agujeros que se abren a la libido o al origen de la vida, como en *Children's Games* (1942)⁷⁰.

El significado, naturalmente, no se exhibe, el sentido permanece oculto, la respuesta no es única, el trabajo es siempre evocador y de significación múltiple, como cada elemento que lo constituye. Muestra un mundo imaginario, como indica Alain Bosquet⁷¹, que renuncia a confiar en nosotros, o incluso expresa

70 “Por ejemplo, algunas de mis pinturas, que yo había creído un testimonio de la premisa de que estamos librando una batalla desesperada con fuerzas desconocidas, son en realidad fantasías femeninas delicadas y llenas de símbolos sexuales”, Tanning, 2001: 336.

71 “Un mundo imaginario que se nos niega”, Bosquet, 1959: 10-11.

la angustia de la incomunicabilidad, dice Constantin Jelenski⁷², que también analiza el mundo pictórico de Leonor Fini. Es una señal oculta, añade Donald Kuspit (Kuspit, 1987: 43), que distingue en las obras de Dorothea dos imágenes de mujer, ménade y madre.

Un mundo equívoco, en todo caso onírico, de signos ilegibles, desestabilizadores, que dan lugar a dudas, confusión, como obras metafísicas que viven en lo absoluto omnipresente, por lo que cada cifra se convierte en una presencia-ausencia, interacción continua entre la revelación y el ocultamiento. Es en el punto de rotura entre significante y significado donde se sitúan estas imágenes, en el espacio circunscrito de la fractura que pone la voz femenina de Dorothea Tanning a través de su obra⁷³.

El potencial del cuerpo

El potencial femenino toma su propia voz rompiendo el sistema lingüístico, examinando significantes no relacionados entre sí y desconectados de los significados, que pertenecen a un mundo falocéntrico, investigado por Lacan, para desafiar la integridad del sentido, jugando con sus estructuras, y garantizando espacio al universo femenino móvil, dinámico.

Si es el lenguaje corporal el que puede dar voz al universo femenino con respecto a la mente, que según los cánones tradicionales se refiere al elemento masculino, en este caso, a través de la experiencia corporal como comunicación no verbal, que aparece en las pinturas de Tanning, se crea un punto de fricción con la 'Ley del Padre', en términos lacanianos, con el patriarcado dominante, con la razón y las operaciones lógicas formales en relación con el mundo simbólico propio de su etapa infantil. Las jóvenes hablan a través del cuerpo. "Las feministas lacanianas también caracterizan el lenguaje feminista como algo inacabado,

⁷² "El trabajo de los nympholeptes expresa más evidente la angustia de la incomunicabilidad", Jelenski, 1959: 92.

⁷³ Las concepciones filosóficas lacanianas en este sentido pueden convertirse en un complemento útil, una ayuda para comprender la búsqueda del artista, como hemos mencionado en el itinerario de Remedios, en relación con las teorías que aparecen en tierra francesa, según Kang, en los tiempos del feminismo, ya que pueden conducir a la adquisición de puntos de vista esenciales sobre la importancia de las cifras infantiles a pesar de las críticas siempre positivas y agradables.

abierto, fluido y contrario a la completa, cerrada, dogmática Ley del Padre” (Kang, 2002: 97).

Kang también pone de relieve en referencia a Luce Irigaray, que se centra precisamente en la fluidez para describir la esencia femenina cuando renuncia a toda definición y clasificación específica⁷⁴. En términos lacanianos, la pintura *Motherhood* (1946-1947) revela las etapas de desarrollo del niño, preedípico y edípico, el cual, contenido en el brazo de la figura materna, parece dispuesto a desprenderse, y a manifestar un sentido de independencia para comenzar su viaje vital solo. La madre expresa un estado de tristeza y aislamiento, empujada por una extraña figura maniquí-muñeca en el fondo, un conjunto que parece estar a distancia como un presagio, más allá de otra puerta abierta en un paisaje semidesértico, que se origina desde el inconsciente.

Pero la maternidad en el universo imaginario también puede tener un significado diferente si tenemos en cuenta la investigación de Donald Kuspit, en relación con algunos dibujos de la artista, desde *Early Eye* (1948) hasta *Untitled* (1950), hechos según él, desde un punto de vista masculino, con extrema precisión, como las creaciones de Ernst o Dalí, desde *High Tide* (1972) hasta *Still in Studio* (1977), que demuestra una mayor fluidez de las fronteras y una investigación del espacio dinámico. La óptica es diferente, ya que la figura femenina parece más independiente y enérgica, como si hubiera recuperado su poder generativo, al que se oponían los surrealistas que preferían no enmarcar a la mujer en el papel maternal, considerado como modelo de la sociedad burguesa, pero sobre todo, la vanguardia, en sus inicios, no reconocía el poder creativo femenino⁷⁵.

74 “La mujer no es ni abierta ni cerrada. Ella es indefinida, infinita, la forma nunca es completa en ella ... Esta incompletitud en su forma, su morfología, le permite continuamente convertirse en otra cosa, aunque esto no quiere decir que ella sea nunca unívocamente nada”, Irigaray, 1985: 227 - 240.

75 “Tanning, con setenta años, se liberó del punto de vista masculino que había interiorizado la mayor parte de su vida, y que ella pensaba que era la fuente de su creatividad. [...] Su feminidad es creativa en sí misma. Se ha liberado de sí misma, ha respirado una vida fresca en un surrealismo de cliché, rejuveneciéndolo mediante la creación de un Surrealismo femenino. Ella nos ha liberado del inconsciente estilizado de los surrealistas hombres. Su trabajo es rápido y claro, con una lógica femenina. Aquí el surrealismo no es una celebración de la victimización sexual de las mujeres por parte del hombre, sino de la capacidad real de la mujer para dar a luz, y de su capacidad surrealista de creatividad, es decir, su cercanía especial con el inconsciente - su carácter inherentemente «oculto». Los dibujos de Tanning son el signo de un gran despertar a su propio poder creador independiente”, Kuspit, 1987: 46 - 47.

A continuación, podríamos indicar que Dorothea es capaz de recuperar y volver a descubrir en las experiencias artísticas posteriores este 'poder', como energía creativa, activa, por lo que la imagen de la madre, presente en la obra de 1948, parece esperar algún cambio para recuperar su voz, su resistencia a expresarse y crear, liberándose de la dominación masculina, a través de su propio cuerpo y mente, mientras que el hijo es signo del inconsciente, de renacimiento, de vitalidad eterna⁷⁶.

Éxtasis y ansiedad

La figura del padre, en su significado fálico, evita las emociones como deseo del niño hacia la madre. Así que lo que las niñas sienten como apariciones en las obras de Dorothea, puede estar relacionado con las ideas lacanianas y feministas, como éxtasis sexual elusivo, porque se alcanzó sin la experiencia fálica⁷⁷, una alegría inmensa comparable, según Lacan, al *Éxtasis de Santa Teresa* de Gian Lorenzo Bernini⁷⁸ (ver. Cap. IV). En *Musical Chairs* (1951) sin ninguna experiencia física, retenidas desde el orden simbólico, paradójicamente parecen vivir en un éxtasis aún más puro, una alegría espiritual y no física que, de acuerdo con Kang, puede satisfacer sus deseos más íntimos. En *Palaestra* (1947) se pueden observar dos cuerpos femeninos, entrelazados como en un ensamblaje, a medida que suben respirando en el espacio como figuras obsesivas que se refieren a las fases del paso de la infancia a la adolescencia, la edad de los instintos y la manifestación de la libido, emblema cada uno de un paso para vivir

76 D. Kuspit expone sus creencias sobre las obras de Dorothea en relación con el surrealismo porque, en verdad, permanece vinculada, incluso en años posteriores, a la vanguardia: "Los surrealistas masculinos con los que se asociaba Tanning deseaban apasionadamente la capacidad de la mujer de tener hijos, por lo que deseaban a la mujer. De hecho, yo diría que gran parte del surrealismo es un intento de apropiarse del poder de la mujer para dar a luz por todos los medios traicioneros posibles. Muchas imágenes surrealistas se pueden entender como el producto de un falso embarazo - un producto extrañamente abortado desde el punto de vista femenino", Kuspit, 1987: 47- 48.

77 Explica la ansiedad masculina como un miedo a perder la posesión del pene, teniendo en cuenta que Tanning tiene un poder fálico, energía total, como integridad individual, incluso si no tiene un pene: "No hay necesidad de un verdadero pene cuando uno tiene un falo idealizado. Es el falo de la nueva Diana - de la mujer autónoma en sí misma, segura de su integridad creativa y poder, en cierto sentido, la última bruja. Recién virginal, Tanning es de hecho recién creativa", Kuspit, 1987: 47-48.

78 La ópera del siglo XVII representa la santa empujada de un estado de alegría mística, parecido al momento culminante de la pasión sexual, sutilmente sensual.

experiencias y proyectos en el más allá, de acuerdo con Lacan⁷⁹, que concibe a la mujer como ausencia, mientras que en las obras de Tanning, el juego entre presencia y ausencia siempre termina en la presencia, se confirma en presencia, aunque onírica y visionaria, capaz de expresar esperanzas, emociones y miedos del mundo privado.

Ella existe - agrega Soo Y. Kang - en este espacio femenino por el goce que le permite entrar en el orden imaginario, que no está bajo el mando ni ligado por el sistema y la ley del orden simbólico. *Jouissance* que es presencia⁸⁰.

Hablando a través del cuerpo, estas adolescentes expresan temas nuevos, no son objetos de deseo, pero en sí mismas exploran las pulsiones más profundas. En verdad, parecen vacilantes, su mirada se dirige hacia otra parte, su actitud contenida, pero representan las múltiples facetas de Dorothea, sus *alter ego*, entrando y saliendo de las puertas o esperando que se abran, desenredándose de la maraña de imágenes y pensamientos a punto de comunicarse en un tiempo suspendido o convertirse en únicos testigos de estados de ansiedad.

Al igual que en el caso de la histeria, las mujeres expresan sus necesidades y deseos a través del cuerpo, solo que mientras que el éxtasis es un estado inexplicable, inaferrable, que desafía la ley del padre, yendo más allá del universo fálico de Lacan⁸¹, la histeria, analizada por Charcot y Freud, ha sido considerada por los síntomas que remiten, en términos médicos, a enfermedades. Deseo, por lo tanto, como el potencial de cambio que supone siempre una connotación diferente en las figuras femeninas de Dorothea, como explica Cecilia Sjöholm:

79 Dorothea también nombra a Lacan y habla de Duchamp en su libro (2001: 218): "Marcel, astuto y enigmático con Lacan, ambos como jefes de estado, evitando la colisión bajo la atenta mirada de Robert Lebel, cronista de grandes pensamientos".

80 Especifica que *jouissance* es "un término indefinible que se refiere al orgasmo sexual", Kang, 2002: 98, 100.

81 Según Elizabeth Grosz, que ha publicado *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, London - New York, Routledge, 1990, Lacan pide a las mujeres que hablen, pero no deja de escucharlas. No puede o no oye la voz de la mujer que existe.

Ya sea que el deseo femenino se considere misterioso o simplemente indecente, irónico o intrínsecamente conflictivo, un continente oscuro o un síntoma de goce, los pensadores modernos han tendido a considerarlo roce de los límites de la comunidad. Referida como negatividad, falta de ser, o lo real, la feminidad se convierte en el margen en relación a las normas éticas y sociales (Sjöholm, 2004, cit., en Lundström, 2009: 125).

En *Chamber of friends* (1950-1952), dos puertas se abren para revelar una escena llena de tensión y pánico, como si se produjeran los temores de la pubertad y la adolescencia con efectos visionarios y oníricos: hojas arrugadas, un enano vestido con vaqueros y con el rostro cubierto, que se refiere al hombre encapuchado de un libro místico, *El Tarot*, emblema de la justicia o verdugo en este caso, que destruye los huevos, símbolo recurrente en las obras de las artistas examinadas, que hacen referencia a la vida, a la fertilidad, a la matriz protectora, a la vulnerabilidad de la sexualidad infantil.

Con un hacha simula la violencia física, mientras que una chica desnuda y muda asiste a la escena con respecto a la apariencia de sí misma con los ojos vendados detrás de ella, incapaz de ver, y luego asumir la conciencia; en la cama una mujer (¿la madre o la propia artista?) aparece apretando una muñeca⁸².

82 En una nota inédita, la artista escribe refiriéndose a un modelo desnudo elegido para la pintura y al catálogo relacionado con la colección de un museo visitado en el que intentaba redescubrir inútilmente las obras dedicadas al desnudo: "Aquí, increíblemente, está el gran *Bain Turque* de Ingres, escondiéndose de las niñas o, quizás, de las viejas, en todo caso, no visto en el antiséptico EE. UU. Esta visita tuvo lugar en 1948 y volvimos a Sedona. Antes de dejar el museo y sus obras maestras compré el catálogo completo de obras en la colección. Me pareció algo así como invitar a un buen amigo a venir a compartir nuestra vida. Esa vida resultó ser tan absorbente que el gran libro se quedó en su estante hasta que un día lo necesitaría para explicar: La pintura que yo estaba trabajando (se convirtió en *The Guest Room*), implicó un desnudo, y tuve que tener un modelo. En nuestra calle vivía Patsy, de diez años de edad. Patsy lo hacía, y a su madre no le importaría nada. Pero Patsy no se desnudaba. De hecho, yo estaba preparada para las bragas, pero no para un sujetador (escondiendo nada). De repente le conté a Patsy sobre Arte, sobre el gran museo, en la misma ciudad donde vive el Presidente de los Estados Unidos y donde es bien entendido (por algunos visitantes del museo) que el objeto más hermoso de la naturaleza es el cuerpo humano. «¡Te lo voy a enseñar!», Grité, corriendo a abrir el libro, arrastrando las páginas, cada vez más rápido, eso es extraño, las había visto allí, los bañistas de Gauguin, los Poussins, las alegorías italianas ... ¡Ay! no había entrado en el libro, lo cual era seguro para las colegialas. Todo esto estaba de vuelta en la oscuridad, las edades de hace medio siglo. Seguramente no podría suceder hoy, seguramente no, ¡excepto tal vez en Texas!", Tanning, *Unpublished notes*, c. 2000, en <http://www.dorotheatanning.org/life-and-work/> <http://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/71133>

Opresión y misterio entre la realidad física y la energía metafísica, enigma que se reconfirma incluso en las pinturas más recientes, más allá de los años cincuenta, en las que el juego de lo informe se compone de soluciones semi-abstractas y analógicas, como revelación siempre de numerosos estados internos de Dorothea, que a veces se expresan en la volubilidad típica de la mujer como ser cambiante.

En el fluctuar continuo entre interior y exterior, dramatización poética de yuxtaposiciones, y en la articulación dinámica de presencias con formas y amorfas, *Chiens de Cythère* (1963) se alimenta, como indica Alain Jouffroy, del espacio del vértigo y el intento de exteriorizar obsesiones que constituyen sus fantasmas: "Ha descubierto que las fantasías que se proyectan en el mundo exterior solo 'cambian la decoración', mientras que los impulsos que las dirigen, mucho más fuertes en su virulencia, invaden gradualmente todo el campo de su libertad mental". Por este motivo, la imagen pierde el gusto meticuloso del detalle, como virtuosismo de estilo femenino, para convertirse en visión imaginaria.

Profusión de textura material, exceso del signo gestual que se ale de los límites de su soporte, son las características de una elaboración pictórica casi abstracta, pero igualmente expresiva, practicada por la artista durante las últimas décadas, cuando en la multiplicación de los espacios de visión se ahogan figuras o fragmentos de figuras, proponiendo la complejidad del enigma, su indescifrabilidad, ya que es ella misma la que se pone en escena, tanto en la pintura como en la escultura.

Aceleración, concentración dinámica, ruptura con las reglas de representación, son aspectos que también aparecen en otras obras como *L'inspiration vient en peignant* (1973), en la que el lienzo parece atravesado por un espejo, para obedecer a la 'máquina deseante', que refleja el potencial del deseo.

También en el libro *Between Lives*, Dorothea se promete a sí misma "Un amalgama de los registros anteriores y junto con años la voz de la memoria que escucha en los años posteriores" (Tanning, 2001: 7). Señala que cada uno de nosotros es el producto de sonidos y miradas, dependiendo de quién nos encontremos

en el camino y de lo difícil que sea restaurar un poco de orden en el caos, en el magma de recuerdos, para tener en cuenta que no todo se desvaneció en el vacío, que hemos trabajado y pintado para cambiar el mundo, creyendo que habíamos hecho todo lo que es posible cuando no lo hicimos. De esta forma, parece que nos alejamos cada vez más, como en la división inefable de una célula, canción tras canción, partícula por partícula, hasta el último día del desvanecimiento, siendo conscientes de todo lo que hemos experimentado con nuestro sexto sentido. Por desgracia, un 'estado final' lleno de comentarios pesimistas sobre el viaje personal de la existencia.

¿Qué hay que hacer con esto. O analizadores? ¿Se necesita alguna ayuda? ¿La pintura no lo dice todo? ¿Qué estoy buscando? - Hace mucho tiempo que dije que quiero seducir por medio de pasajes imperceptibles de una realidad a otra. El espectador está atrapado en una red de la cual no hay escape, salvo pasando por todas las imágenes hasta que llega a la salida. Mi deseo: hacer una trampa (imagen) sin salida, en absoluto para usted o para mí [...]. Tal vez debo resignarme al fracaso en esto. Pero en la larga descripción de mis estados de ser y de trabajar, siento que hay mucho que le será familiar a cualquier pintor, cuya visión incluya salir por la puerta abierta al subconsciente, a nuestra otra vida (Tanning, 2001: 326-327).

Apenas sobre el inconsciente como un abismo profundo, Tanning hace una pausa cuando dice:

Uno debe estar dispuesto a viajar o involucrarse en el laberinto del otro o en el de otros lugares. El verdadero mareo es un estado de espíritu tan profundo que el abismo que entonces se abre a nuestros ojos es tan rico de tesoros que

uno solo querrá agarrarlos locamente. Pero al llegar a la superficie después de entrar en ese barranco, nos damos cuenta con terrible desesperación de que hemos dejado las joyas más bellas allá abajo y que nunca podremos volver a encontrarlas (Tanning, en Jouffroy, 1974, en Lombard, 1981: 51).

Describe también el análisis de su psique como proceso de regresión y trata el cuerpo como símbolo de placer y de retorno al origen. En uno de los últimos capítulos de *Between Lives* escribe:

gritos altos y sedosos en mis oídos, haciéndome culpable, quiera o no, voyeurismo [...]. Mi demonio, o demonios eran gemelos: aunque me fui para convertirme en artista, el acto de irme de allí hizo que mi voluntad doblara, la necesidad de distancia física (ah, ¡ese punto lejano en mi lección de perspectiva!) siendo una manera de ver, eso debería ser mío. Ve, dije, adelante. Encuentra el mundo redondo (Tanning, 2001: 340-341).

La vulva: la fertilidad y el eros

La vulva que aparece en sus esculturas realizadas durante años invita a alimentar fantasías sobre el simbolismo sexual femenino. Se trata de la ranura abierta, tal como está escrita por Leonor Fini en *Mourmur*, símbolo de fertilidad y procreación. La madre - tierra - sexo - mujer, gran madre, protectora y conservadora, también es representada por Remedios, que pinta en algunas obras una rendija vaginal, como un labio para generar los frutos de la naturaleza y la vida. La fascinación inmediata por esta forma que se identifica con el surco en la tierra surge a través de la amplitud de proporciones en el trabajo escultórico

de Dorothea, colocada en el centro de sus instintos, intentando expandirse en su inconsciente hasta que se sumerge. Podría convertirse en 'vagina dentada', otro símbolo típico en términos eróticos, que succiona, absorbe⁸³, que puede correlacionarse con el pene.

Algunas de mis pinturas que yo había creído resultado de la premisa de que estamos librando una batalla desesperada con fuerzas desconocidas son, en realidad, delicadas fantasías femeninas cargadas de símbolos sexuales. En otra parte, dos hileras de dientes terribles en una de mis esculturas, bajo esos ojos de perlas, increíblemente se convierten en una vulva.

Una estatua que yo pensaba que era un momento de gracia es el miembro masculino - escribe la artista - esto sin duda porque está de pie en lugar de recostado (Tanning, 2001: 336).

En verdad permanece como símbolo por excelencia de la fertilidad, como el dios Pan, dios de todo, cuyo signo es un palo que los romanos clavaban en la tierra, augurio de fertilidad pero, al mismo tiempo, motivo de temor.

Las grandes esculturas, parecidas a las superposiciones en las pinturas, derivan del estudio del espacio como ambiente, y también son expresión de las obsesiones de la imaginación personal que se convierte en colectiva, dado que los símbolos fálicos son arquetipos relacionados con el origen del mundo, con eros que vence la muerte y la degradación. Signos de energía vital antitética, que participan en el proceso natural de genera-

⁸³ "La escultura de tela es una de las varias en que Tanning utiliza materiales frecuentemente ligados a la artesanía femenina con referencias sexuales explícitas. [...] Las exposiciones surrealistas internacionales de 1930 y 1940 fueron escenarios que situaron al espectador, no solo como un sujeto que ve, sino como ser sensual encarnado enteramente en el espacio. Esta dimensión sensual también se encuentra en las esculturas e instalaciones de Tanning y es, en última instancia, lo que sirve para vincularlas con la experimentación llevada a cabo por los surrealistas con medios de exposición", Lundström, 2009: 121, 123.

ción y destrucción que unen a todos los seres vivos. El tamaño produce un efecto de desorientación, pero también confirma su connotación totémica en el paisaje inconsciente que se evapora en efluvios de la conciencia.

Más allá de la provocación, expresan el deseo libidinal de necesidad de libertad, energía de la vida que estalla en parálisis, en contra de sí misma y se rompe para asegurar una salida. Esculturas tántricas, como las presenta René de Solier, que utilizan las imágenes de la *vagin denté*, del *gland pavot*, sexo femenino y masculino, considerados fuentes de energía para la resolución cósmica de la integridad del ego, que despiertan la atención de la mirada y expresan la fuerza del deseo: “esculturas, para la mirada del hombre, su deleite, su fiesta, materiales inesperados e inventados mezclas de bronce y formas duras”⁸⁴.

La objetivación y la identificación del deseo aparece en las pinturas a través de la curiosidad del adolescente y la inocencia infantil que parece explotar ante las puertas cerradas para encontrar un espacio de libertad⁸⁵.

Permiten liberarse del pensamiento racional y centrarse en las ondas largas con el fin de vivir en armonía el amor como unidad psicofísica y psíquico sensorial, como metáfora de la trascendencia en el acto de alcanzar una dimensión superior. Incluso en las esculturas aparecen referencias a las puertas, como en *Open Sesame* (1970), una puerta de madera y dos figuras formadas de tela. La puerta, como escribe Lundström,

como el guardián de la frontera ha sido emparejada con lo familiar, informe cuerpo de Tanning. La puerta ya no funciona como medio de paso a un mundo oculto y misterioso - es real y, como espectadores, podemos caminar a su alrededor y descubrir su secreto. Tal vez fue esta monstruosa

84 “Las esculturas de Dorothea son tántricas. El personaje más sabio y tranquilo podrá adherirse al Verbo floreciente, este lado carnoso, agresivo, pulposo y flexible, de los materiales inventados”, De Solier, 1970: 84.

85 La sexualidad como tema clave del surrealismo también es subrayada por A. Lundström, no solo como “enlace con el inconsciente”, sino también porque “la provocación sexual estaba estrechamente relacionada con el radicalismo político. La revolución pasó a través de la vida sexual, y un estilo de vida excéntrico se consideró casi como un acto de resistencia en sí mismo”, Lundström, 2009: 123.

fisicidad, que todavía parece eludir las formas convencionales de las mujeres y su sexualidad, la que se esconde detrás de las muchas fronteras en sus pinturas (Lundström, 2009: 126).

En comparación con la escultura en la que las formas de los cuerpos aparecen distorsionados y deformados, incluso en las pinturas los cuerpos son más dinámicos, parecen más libres, como en *Status quo* (1965), *Maternity* (1966) y *Tango lives* (1977)⁸⁶, a veces completamente fusionados en la potencia erótica. El poder de Eros como manifestación del deseo, vía para el conocimiento a través de la unión de opuestos, energía de la vida que se alimenta de fuerzas cósmicas y ocupa el lugar de la *vanitas*, y la sensación de pérdida, se confirman en la obra de Dorothea Tanning.

El deseo de construcción de Kay Sage

Si el itinerario creativo de Dorothea Tanning se convierte en manifestación de una mirada con un punto de vista masculino y en expresión típica como elemento activo y dinámico, poder fálico, que en las mujeres se considera pasivo y estático, los resultados de la trayectoria artística de Kay Sage son a veces interpretados de manera similar a los logros masculinos. El mismo André Breton, cuando vio algunas de sus obras en la exposición anual del Salón de los Surindépendants, en 1938, pensaba que eran producto de un hombre. La energía constructiva es la base de su propuesta artística orientada hacia lo maravilloso, evitando o superando todas las contradicciones entre el sueño y la realidad, entre lo consciente y lo inconsciente.

Kay procede de acuerdo con el deseo de construcción, que refleja una voluntad de avanzar en el conocimiento de sí misma y del mundo, para formar una gran experiencia, para explorar y experimentar, para adquirir conocimiento, para elevar su alma

⁸⁶ Responde a una entrevista con Alain Jouffroy, en París en 1974, en la exposición en el Centre National D'Art Contemporain: "En los primeros años, yo estaba pintando nuestro lado del espejo - el espejo para mí es una puerta - pero creo que he pasado a un lugar donde uno ya no se enfrenta a las identidades en absoluto. Uno las mira de manera oblicua, astuta. Captar el momento, aceptarlo con todas sus identidades complejas", Tanning, cit. en Jouffroy, 1974, cit. en Lundström, 2009: 127.

en una corriente continua orientada a mejorar. Se define escritora más bien que pintora, dedicándose principalmente a la narración autobiográfica y la composición poética, que refleja su estado de ánimo, como una manifestación de su vida interior, sus creencias, sus ansiedades (ver. Cap. I). "Cuando me cierro en mi misma / escribo./ Para pintar / Debo estar sobria./ Puede haber algo en esto / que debo pensar más⁸⁷".

La construcción de sí misma

La pintura visionaria de Kay, como señala Stephen Roberson Miller en una encuesta crítica sobre su trayectoria creativa, permite establecer paralelismos con la investigación creativa de otras artistas mujeres con quienes se relaciona, y con el método de la paranoia crítica, diseñado por Salvador Dalí, sujeto a obsesiones del inconsciente, como una interpretación crítica de los estados psíquicos delirantes en la visión del mundo. De hecho, sus sueños son obsesiones y experimenta como una vidente o figura mística a la espera de la visión, como cuando una noche se despierta por el crepitar del fuego y asiste a un incendio que se desvanece en el aire de repente⁸⁸.

Sin duda, el encuentro a mediados de los años treinta en Rapallo con Ezra Pound, miembro del Vorticismo en Inglaterra y amiga íntima de su líder, Wyndham Lewis, determina su progreso hacia la pintura semi-abstracta, sin embargo mantiene su enfoque constructivo estático en comparación con el dinamismo de vórtice, que inspira una de sus pinturas en su estudio.

Al llevar a cabo sus experimentos, entre 1934 y 1937, se compromete a seguir el camino de la abstracción alternativa con respecto al carácter figurativo del trabajo anterior, mientras que su sensibilidad especial hacia la geometría y los componentes estructurales orientan Kay a pensar en términos de composición, de acuerdo con los métodos de construcción que reflejan un

⁸⁷ Sage, cit., en Miller, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 141.

⁸⁸ "Sage aprendió de un sacerdote que su experiencia coincidía exactamente con la de un abate francés del siglo XVI, que había descrito tal ocurrencia en sus memorias. Sage estaba convencida de que había encontrado las mismas fuerzas sobrenaturales que el abate", Miller, 1990: 131.

deseo de convertirse en testigo presente, como persona y como artista.

Cuando llega a París, en la primavera de 1937, después a la separación legal del príncipe Ranieri de San Faustino, sus obras ya se caracterizan por la construcción de formas geométricas que se alternan en una atmósfera atemporal.

Combinaciones de puras geometrías y objetos, que parecen incongruentes a primera vista, se extienden, de hecho, en la inmovilidad del tiempo y del espacio, causan desorientación, despiertan una sensación de inquietud en el observador, que permanece perplejo en un estado de espera⁸⁹.

La inmovilidad temporal, el vacío espacial que sugiere ausencia en creaciones posteriores, parece derivar de la visión y el conocimiento del desierto durante un viaje a Egipto en el curso de su infancia. Los andamios metálicos y de madera se erigen como tótems tan suaves en la superficie que no parecen ni tierra ni arena, como si fuesen artificiales, de modo que da la impresión de ver un ambiente similar al que se da después de una tormenta, seguramente reminiscencias del terremoto de San Francisco del que Kay fue testigo en su niñez.

Perdiendo toda referencia realista, el espacio se convierte en visionario, fantasmagórico, lugar de la imaginación en el que el deseo de construir en cualquier caso se explica a través de la asociación o la combinación pura de andamios, siguiendo un procedimiento que implica la introspección psicológica como para empezar a hablar a sí mismos y para conocerse entre sí, para avanzar paso a paso en la construcción del edificio de sí. *Interim* (1949) es un ejemplo⁹⁰, una de las elaboraciones más emblemáticas, de la segunda mitad de los años cuarenta, más de quince años después de sus visiones psíquicas y a distancia de más de diez años desde su llegada al surrealismo.

El encuentro con Naum Gabo, escultor del constructivismo ruso, en 1947, sin duda, puede haber alimentado el interés cons-

⁸⁹ La misma actitud mostró el fundador del movimiento surrealista frente a las obras de Kay con retratos con pocas líneas y un objeto característico, significativo o de significaciones, y al mismo tiempo capaz distorsionar la percepción, centrada en un detalle.

⁹⁰ "Su identificación con la imagen de andamio que informa a *Interim*, por lo tanto, explica su obsesión con ella", Miller, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 139.

tractivo en su itinerario de investigación, así como la neoplásica de Mondrian podría haberla influido, después de haber comprado una de sus obras que incluía ortogonales, pero su vocación constructiva se transformó con un entorno metafísico y surrealista. Así *Small Portrait* (1950), aunque el título podría sugerir un rostro humano, muestra la cabeza de un maniquí constituido por un entrelazamiento de elementos estructurales de madera y metálicos, como una combinación que revela sugerencias constructivas y metafísicas en relación a los supuestos surrealistas.

De hecho, *The Unicorn Came Down to the sea* (1948), podría ser comparada con una obra de Alberto Savinio, el hermano de Giorgio De Chirico, que ella conoció en París por la atmósfera surrealista de un espacio no delimitado y no identificable, en el que se ubican una multiplicidad de elementos no completamente organizados, yuxtapuestos entre sí, pañería, partes de lienzos o cortinas, un suelo de madera que se adentra en el espacio en estrecho escorzo, como un escenario de teatro, presente en las obras de De Chirico, mientras que barras metálicas delgadas juntas con las respectivas sombras simulan una jaula que crea una sensación de oclusión e impedimento.

En *This is another day*, que finalizó en 1949, las barras de madera parecen intervenir en un conjunto más estructurado, como si fuera una instalación más compacta que se apoya sobre un plan básico similar a un mar - magma, capaz de recoger los sólidos geométricos, cuadraturas junto a puertas o ventanas, tela o gasa envuelta. Como en otras obras, se convierten en signos visibles del objeto ausente, huellas humanas, incluso si no aparece una figura identificable, ya que parecen ocultar o velar emociones en sus enredos, como remolinos interiores.

Eligiendo París como lugar de trabajo para dedicarse a su investigación, el día después de su exposición en Milán, animada también por el encuentro con Kurt Seligmann durante un viaje en la capital francesa⁹¹, había aceptado las sugerencias de la

91 "En su último viaje a París unos seis meses antes, en 1937, un año después de la Primera Exposición Surrealista Internacional, el período en el que la vanguardia está presente en el Moma de Nueva York en 1937 - había conocido por casualidad al pintor surrealista Kurt Seligmann y a su esposa, que se alojaban en el mismo hotel. La habitación de los Seligmann estaba junto a la de Sage, y cuando la puerta estaba abierta, ella había pasado por delante y había visto sus cuadros en la habitación. Ella se presentó para una mirada

metafísica de De Chirico. Al mismo tiempo también estaba fascinada por Dalí, Delvaux, Ernst, Leonor Fini, Leonora Carrington, René Magritte e Yves Tanguy⁹², su compañero desde finales de los años treinta, no solo sobre ideas pictóricas, sino también como referencia.

En verdad, en el trabajo de Kay el tiempo inmóvil, el espacio dilatado y casi vacío, el típico silencio de ausencia, son pruebas presentadas, y se actualizan en comparación con los resultados metafísicos, junto con la petrificación próxima a las soluciones de Magritte.

El tablaje de madera, la perspectiva inclinada o exagerada, las figuras envueltas y los huevos, aparecen en estas primeras pinturas surrealistas como citas directas del metafísico De Chirico [...]. El tema de los arcos, las paredes y hasta las plazas no era el monopolio de De Chirico, pues la propia Sage había recurrido con frecuencia a temas arquitectónicos desde sus primeras obras de adolescente, y siempre se había sentido atraída por los muros, arcos, como sus pinturas hechas en la Campagna romana demuestran⁹³.

más cercana y terminó hablando extensamente con él sobre los cuadros y la pintura en general. Este fue su primer contacto personal con un pintor surrealista y probablemente influyó en su decisión de seguir pintando en París tan pronto como su exposición de Milán acabó", Paraf Seligmann, 1976, cit., en Miller, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 132.

92 "El surrealismo está en su mejor momento en la pintura de Max Ernst y Kay Sage con Dalí, como de costumbre comenzó la evaluación de Josephine Gibbs del Annual Whitney 1946. De hecho, la percepción de un «surrealismo ortodoxo» estaba suficientemente establecida para que un aviso de la exposición de Levy de 1947 describiera su obra como «ni ortodoxia ni surrealismo ni abstracción pura». [...]. No hay una relación casual, por supuesto, entre la asimilación del surrealismo en la cultura artística de posguerra en los Estados Unidos y el progreso de Sage hacia su propio idioma. Muy al contrario, la coincidencia del surrealismo como *ho-hum* y el período de las pinturas más visualmente articuladas de Sage, es una ironía más de su asociación con el movimiento. La ofuscación deliberada del 'surrealismo ortodoxo' tiene poco en común con la obra de Sage desde mediados de los años cuarenta hasta mediados de los cincuenta. A diferencia de los así llamados seguidores ortodoxos de la estética del movimiento - Matta, Delvaux, Ernst, Masson - trabajó en refinar sus imágenes en lugar de buscar continuamente nuevas y sorprendentes", Suther, *The Productive Years 1946-1954*, en Suther y Manuel (eds.), 1997: 123-124.

93 "En su caso, sin embargo, la influencia de De Chirico sería durante un periodo: su iconografía de cuadrados silenciosos, poblada de maniqués y figuras de luto a la luz del atardecer, envuelta en sombras, delimitada por horizontes lejanos, puertas de cortina y arquitectura antigua, encontraría un eco velado en muchos de sus cuadros durante los próximos años", Miller, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 133.

El camino de Kay, sin embargo, es singular, y sus “estructuras” en construcción, aisladas en la inmensidad del espacio y sin terminar, se convierten en totémicas porque en ellas se proyecta su deseo de construir paso a paso su propio ser, por lo que vierte sobre ellas la necesidad de resistir, de ascender, reforzarse como *alter ego*, cuando esta posibilidad parece difícil realizarse.

El mismo hecho de que aparezcan sin terminar podría referirse a la dificultad de llevar a cabo un verdadero camino de liberación y autodesarrollo, rompiendo con las circunstancias cotidianas o revelar una fragilidad intrínseca. A pesar de parecer metálicas e incorruptibles, por lo que canalizando el deseo en ellas y entregándose al camino de la divergencia, a veces encuentra peligros y prohibiciones que impiden avanzar con el riesgo de abandonarse a sí misma.

No es ampliamente reconocida como artista, parece haber vivido en la sombra. Las personas que iban a la casa de los dos artistas, rodeada de hectáreas de tierra, *Town Farm*, en Woodbury, Connecticut, a donde se mudan a principios de 1946, querían conocer a Yves y no a ella, que para muchos era un mujer fría y, para otros, solo la esposa de un artista⁹⁴.

Cuando ganó un premio en una exposición, al comienzo de los años cincuenta, apareció la noticia en los periódicos locales, que incluso la definieron *ama de casa*⁹⁵. Fue, de hecho, capaz de seguir de manera independiente en el trabajo artístico, generosa y servicial, incluso con Yves, siempre dispuesta a ayudarlo. Tanto es así que, sola, después de su muerte, no puede resistir, como si viera una posibilidad de vida solo en su presencia. Por lo tanto, recuerda después el vínculo con el surrealismo como única opción que valía la pena. La relación con la vanguardia es

94 “Las personas que conocían a Sage socialmente expresan una visión menos ingenua de la distancia que guardaba, pero llaman la atención sobre ella, no obstante”. Para algunos era ‘una persona remota y privada’, para otros ‘generosa’, ‘una señora de Nueva Inglaterra’ (a New England lady). Singular es el testimonio de un amigo de Yves, Enrico Donati: “Tanguy era el pintor. Quiero decir, éramos los amigos de Tanguy porque él era el pintor, el maestro. Ella era su esposa, pero estábamos allí, a Woodbury para ver a Tanguy”, Suther, 1997, en Suther y Manuel (eds.), 1997: 126.

95 “En 1951 Sage ganó el primer premio en la exposición oriental de Connecticut Contemporary Art, un concurso que Tanguy también entró. [...] En un artículo sobre el Premio de los Estados Orientales en *The Hartford Times* [...] un titular anuncia: Esposa de casa gana una Exposición de Arte”, Suther, 1997, en Suther y Manuel (eds.), 1997: 132. La primera importante retrospectiva se organizó en junio de 2011, *Double Solitaire: The Surreal Worlds of Kay and Yves Tanguy*, Stephen Robeson Miller, Jonathan Stuhlman y Nancy Wallach (eds.) en Katonah Museum of Art en Katonah, a New York, luego transferida a Charlotte en el Mint Museum nel 2012.

en realidad experimentada por ella como un vínculo emocional, el mismo que se había establecido con Yves, él orgánico, ella, metálica, pero menos fuerte que él, tanto que se pierde al final por completo, quitándose la vida.

Los obeliscos del inconsciente

En los paisajes que Kay procesa como *Danger, Construction Ahead*, de 1940, aparecen puntas afiladas formadas por rollos de pisos que se parecen de material plástico, artificial, como obeliscos proyectados hacia el cielo, uno de los cuales, afilado y puntiagudo como un objeto contundente, cuchillo o gancho, suscita un estado de alarma y se proyecta en la inmensidad del espacio, hacia las fachadas rocosas en la distancia, que parecen los barrancos del Gran Cañón.

Sus extensiones encuentran posibles correlaciones con las obras de Wolfgang Paalen, pintor austríaco que Kay conoce en Nueva York y al que admira, por lo que le compra una obra con motivo de su exposición en la Galería Julien Levy de 1940, *Study for a totem landscape of my childhood* (1937).

Formas totémicas, entonces, al igual que las que se levantan en el vacío desde una grieta rocosa en *Fairy Alaska* (1938), que Sage había visto en la exposición internacional surrealista de París en 1938, que se elevan hacia el cielo, universo y que terminan en la parte superior con extrañas formas arquetípicas, de nuevo obeliscos del inconsciente colectivo e individual.

En cualquier caso, espacios solitarios y áridos, sombras ilusorias de profundidad perspectiva, títulos que, como en las obras de Magritte son incongruentes, ya que no están en relación con las imágenes presentes en las obras, producen un efecto desorientador y se convierten en elementos de la composición de un repertorio típicamente surrealista, que es propio no solo de Tanguy, sino también de otros artistas como Ernst, del que Kay adquiere la técnica de la calcamonía, Masson, Dalí, Matta, Toyen.

El escenario de las tierras baldías y sombras también contribuye a la sensación de desprendimiento, aislamiento, melancolía, soledad e inquietud en sus pinturas como en las de sus colegas. Por último, el uso de títulos que parecen no estar relacionados con las imágenes retratadas, y por lo tanto aportar otra dimensión de poesía y misterio, era típicamente surrealista (Miller, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 138)⁹⁶.

Un intercambio de experiencias que la atraen. Un ámbito en el que prefiere vivir para trabajar, que también explica su deseo de rodearse de obras de artistas, como los mismos Ernst, Masson, Matta, pero también Delvaux, Cornell, Gorky, Jean, Breton, Miró, que crean su propia colección. Cuando se casa con Tanguy, en 1940, en Reno, Nevada, se traslada a Town Farm, la casa de campo que logran comprar, se transforma en un 'museo surrealista' que acoge a amigos, artistas y escritores. Kay se había ocupado también de ayudar a los surrealistas 'en exilio', cuando estalla la Segunda Guerra Mundial, y estaba en contacto con Peter Blume, Alexander y Louisa Calder, Hugh J. Chisholm Jr., Malcolm Cowley, Arshile Gorky, David Hare, Matthew Josephson, André Masson, Hans Richte y Muriel Streeter. La casa se convierte así en un lugar productivo para ambos después de mediados de los años cuarenta, momento en que muchos artistas volvieron a Europa al final de la guerra.

La Torre de los Deseos

El interés de Kay por la construcción continuamente reimaginada y variada perdura convirtiéndose, en el signo, vestigio reconocible de la artista, como si cada vez se enfrentara a una manera de construirse, cambiarse, mejorarse. En *Bounded on the West by the Land Under Water*, de 1946, aparece la construcción de una torre, similar a la torre de marfil que menciona en sus ver-

⁹⁶ Por ejemplo, *Page 49* (1950) se hace referencia a un artículo dedicado a ella con el título *Seren Surrealist* publicado en la revista *Time*, march, 13, p. 49.

sos⁹⁷, en su mayor parte escritos después de la muerte de Yves Tanguy, en 1955, de la que no se puede recuperar, y la pérdida gradual de la visión, por lo que ya no es capaz de dedicarse por entero a la labor creativa. “He construido una torre en la desesperación / no se oye nada en ella, no hay nada que ver; / No hay respuesta cuando, negro sobre negro, / Yo grito, grito, en mi torre de marfil”⁹⁸.

El grito parece sofocado en este poema sobre la soledad, en el cierre, sin intentos de contacto cuando la construcción en sí se hace difícil y tiene que utilizar energías para resistir, convirtiéndose para la artista en el único propósito del que no puede alejarse, como las figuras que cosen en la torre de Remedios Varo. En el proceso de construcción, el *ego* trata de elevarse de la vida terrenal, aspira, siguiendo el proceso alquímico, a lo absoluto, a la integridad que debe permitir, más allá de toda resistencia, alcanzar la plena conciencia de sí misma y de lo que subyace en el universo.

Pero la necesidad de construir en las obras de Sage se vuelve casi obsesiva, va más allá de lo ordinario, como si todos los días estuviera impulsada a construir sola en la competición de la vida, que implica la resistencia, hasta que siente que las fuerzas la abandonan y prefiere anularse. Torre, por lo tanto, entendida como prisión, por lo que todo aspecto de la existencia es malo y sugiere aspectos negativos que en la vida de Kay se alternan en su tránsito entre América y Europa, después de su separación y divorcio, las vicisitudes de la infancia, viviendo en un estado de agitación dictada por problemas familiares, como el conflicto entre sus padres, la muerte de su hermana de tuberculosis, eventos que se suman a la pérdida de su compañero de vida y que

97 Ha escrito poesías ocasionales desde su tiempo en la escuela en Virginia, y en Milán en 1937 publica un pequeño libro de poesía para niños en italiano como se indica en Cap. I, *Piove in giardino* (1937). A finales de la década de 1950, publica tres libros de poesía, *Demain, Monsieur Silber*, (1957) como *The More I Wonder*, (1957) y *Faut dire c'qui est*, (1959). Jean Dubuffet que ha contribuido en particular a ilustrar el libro de los últimos versos, *Mordicus*, (1962), escribe en una carta a la autora el 29 de diciembre de 1974: “Estos poemas me impresionaron profundamente con su sorprendente brevedad elíptica, su violencia tácita y, sobre todo, su posición radicalmente anti - intelectual, anti - inteligente. Parecían muy excepcionales para mí, a diferencia de cualquier otro poema que yo conocía, y curiosamente de acuerdo con mi propio humor y posiciones. Mi apego a estos poemas nunca disminuyó y lo siento hoy tan fuertemente como cuando los leí por primera vez”, Dubuffet, cit., en Miller, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 141.

98 Sage, *The Tower*, en Miller, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 141.

devastan su interioridad como los efectos de las dos dramáticas guerras mundiales.

Cuando se ve como una estructura frágil, pero inflexible, protectora y vulnerable, el andamio puede verse como lo que debe haber significado para ella: una metáfora para las propias y las dolorosas experiencias que había conocido y fue capaz de superar (Miller, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991; 139).

Aspectos que expresan la radicalidad de los estados interiores, en el proceso de identificación, que se manifiestan como obsesiones, que se vuelven a confirmar varias veces. Su oscuro ver, no tanto por problemas de visión, sino por su estado emocional especialmente pesimista, no ha ayudado a mejorar la construcción de sí misma para hacerse fuerte, de hecho da lugar, con el paso del tiempo, a una 'pintura oscura', en penumbra, desierta, que refleja su división interna. En la autobiografía de *China Eggs*⁹⁹, sin embargo, intencionadamente deja de narrar las experiencias de vida junto a Yves, como si aún estuviera ausente, por la abrumadora experiencia que vivió después de su desaparición¹⁰⁰.

Se ocupa personalmente del catálogo de obras del artista, reconstruyendo con dedicación su itinerario creativo y se dedica a la experimentación de una variedad de materiales: mármol,

99 "Probablemente escrito en 1955, la fecha en la que Sage puso el manuscrito, *China Eggs/ China Huevos*, es al mismo tiempo una disculpa a la manera de la autobiografía y una negación de estilo sabio de la posibilidad de conocer. Sage no tenía ilusiones de que estaba grabando algunas verdades incontrovertibles. Era dolorosamente consciente de la perspectiva distorsionadora del tiempo, la distancia, la edad, el dolor, la pérdida y el lenguaje mismo. [...]. Además de la técnica mordaz del diálogo, Sage emplea una segunda estrategia de esconder y buscar en *China Eggs*. En el manuscrito completo de aproximadamente 150 páginas, da sólo una fecha y ningún nombre de cualquier miembro de su familia inmediata", Suther, *The Answer is No*, 1955-1963, en Suther y Manuel (eds.), 1997: 174-175.

100 "Los huevos del título pueden ser una referencia privada a una colección de huevos de aves que el padre de Sage guardó en un cajón de Hillside, la casa de la familia en Menands, Nueva York. [...] Los huevos también recuerdan a los de las pinturas de Sage de finales de los años treinta así como a un grupo de dibujos de carbón iniciados en 1937 y terminados en 1943. Llamados *The Minutes/ Los Minutos*, o *The Rolling Egg Series: a Story in 18 Drawings/ or La Serie Huevo Rodando: una historia en 18 dibujos*. [...] En la última página, que se dirige con la única palabra *End*, Sage planta lo que se puede ver como un juego de palabras visual ingenioso refiriéndose a la vida en la que el *yo de China Eggs* estaba a punto de embarcarse", Suther, 1997: 174-175. [...]. "Entonces, ya ves, puse todos mis huevos en una canasta - y perdí" / "No hubiera pensado que tuvieras huevos restantes" / "Oh sí, los tuve todos - intactos" / "Pero tú estabas para siempre poniendo huevos en cestas" / "lo sé, pero esos eran sólo huevos de porcelana", Sage, cit., en Suther y Manuel (eds.), 1997: 175.

vidrio, arcilla, alambre, piedras pequeñas, para elaborar *collages* que asumen el significado de un mundo primordial.

En *Contraband* (1962) muestra el principio de la construcción adoptada en otros cuadros, a través del simple apoyo de materiales, economía de significados y formas minerales: piedras pequeñas insertadas en cajas construidas con listones de madera, expuestos como *collages* en relieve en la última exposición, en la Galería Catherine Viviano, en 1961. En *The World of Why* (1958), incluso inserta fragmentos de tela, que están cayendo desde arriba, destacando la sombra en las piedras acumuladas, que parecen referirse a un arquetipo caído, como piedras de río lavadas en comparación con otras que constituyen un auténtico monolito, similar a dólmenes y menhires, pero más simplificados, ayudando a proponer un contraste entre ligereza y gravedad, entre fugacidad y permanencia.

Sin embargo piensa a menudo en el suicidio, como Kay indica en un diario íntimo en el que manifiesta con evidente amargura, temores e insolvencias, hasta que se suicida con una pistola.

Conflictos internos y deconstrucción

Testimonios de conflictos interiores aparecen a menudo en sus escritos. En verdad, cada fragmento de recuerdos reconstruidos después de la muerte de Tanguy puede ser concebido como una faceta relativa a su necesidad de decir, filtrada a través de metáforas del verso poético. Ella continúa escribiendo y se vuelve al término del invierno de 1956 a Marcel Duhamel, surrealista que era éditeur de la *Série noire* y traductor de Gallimard, al que envía su manuscrito, donde indicaba que había sido recomendado por Pierre Matisse: "Si los encuentras mal y sin valor, dime francamente - no me voy a enfadar o decepcionar".

Al mismo tiempo, admite en un posdata, tal como Judith D. Suther (Suther, Manuel (eds.), 1997) indica en su libro, que sus llamados poemas no están escritos en francés académico. "Espero que usted no se sorprenda por mi lenguaje! ... Es el francés que he escuchado y hablado durante los últimos 17 años con Yves, y

el único francés que realmente sé - no sé hablar correctamente" (Sage, [1 de marzo de 1956], en Suther y Manuel (eds.), 1997: 174).

Piensa también pedirle a Jean Dubuffet, uno de los artistas más populares en el ámbito de la materia informal, que le diseñe una portada para su libro. Quince meses después se imprimen y se publican. "Esta [publicación de los poemas en forma de libro] parecía posible, podría quizás conseguir que Jean Dubuffet hiciera una portada"¹⁰¹.

El lenguaje coloquial, casi idiomático, de sus poemas es el mismo que ella utiliza para dirigirse a Tanguy y que se conecta con el entorno artístico parisino, por lo que cuando escribe parece como si estuviera hablando con su compañero en la vida y el trabajo. Se puede distinguir claramente una voz dialógica, como si se produjera una división o duplicación, así en la poesía ella fija sus pensamientos como proyecciones referentes a Yves, con el que teje un dialogismo interno, según la expresión acuñada por Michail Bajtin, con el fin de expresar la voluntad de duelo, sin ánimo de exponer directamente su dolor en cincuenta y cuatro poemas escritos tras la muerte del artista.

Pero, ¿qué importancia, adquieren para Kay estos poemas? Seguramente ella sabe que no se trata de una auténtica obra literaria pero, en verdad, se caracteriza como escritura personal, auténtica reflexión crítica irónica sobre su propia experiencia y método para mantener su diálogo con Yves, como si todavía estuviera en frente de ella, para exteriorizar emociones, recuerdos, estados internos. "Me siento como si estuviera mirando a una mujer muy hermosa con nada en su cabeza y me parece que mis pobres poemas no merecían una presentación tan hermosa" (Sage, [11 de julio de 1957], en Suther, Manuel (eds.), 1997: 182).

Sus momentos de alegría teñida de tristeza, su desaprobación de la imagen femenina habitual, el escepticismo, la condi-

101 "Si hay algo en el mundo que pueda hacerme feliz ahora, son las noticias de tu carta, que obtuve ayer adjuntando el folleto [una muestra de los libros de poesía publicados por Pierre Seghers en París]. Difícilmente puedo creer que sea cierto que mis poemas vayan a ser impresos y no puedo expresar mi gratitud por haber encontrado un editor. Es más de lo que pudiera haber soñado. Le escribo a Dubuffet para preguntarle si me va a hacer un frontispicio ... ¿Cuál es la tira de esta edición?", Sage, 1956, [abril] en Suther, (1997), en Suther y Manuel (eds.), 1997: 178 - 179. Dubuffet creó una portada con un diseño de 1949 y no con un nuevo trabajo, pero fue bien recibido por Kay.

ción en la que vive, se manifiestan sin pretensión de convertirse en auténtica literatura, como subraya en *Literally*:

Lo que escribo / no es literatura. / Mis amigos me lo han dicho así / y lo sé de todos modos, no hay duda; / Estoy de acuerdo, / Yo soy de la misma opinión. / Pero / cuando tienes cosas que decir, / ¿qué se supone que debes hacer? / ¿Va contra la ley decir-las? / ¿Se supone que debes callar? (Sage, *Literally*, en Suther y Manuel (eds.), 1997: 183)¹⁰²

Su 'lengua diferente', con la que comunica 'a través de Tanguy', se asocia a la propia reacción de los surrealistas hacia el lenguaje racional y asume valor artístico. Aunque sus obras eran aún poco conocidas y difundidas en Francia cuando, durante los años cincuenta, sin embargo, había una jerarquía masculina, por lo que el acceso y el reconocimiento fueron bastante limitados¹⁰³. Atmosferas silenciosas, espacios indefinidos, tiempo eterno como en sus pinturas, iteración al infinito, azar y símbolos que aparecen en las cartas de tarot y constituyen el escenario de espera de su muerte, surgen en sus entradas de diario realizadas en forma de breves observaciones en el mismo período en que comienza a escribir *China Eggs*:

Entre la palabra y el silencio / los dos de espadas
/ Un segundo, eterno / Yo espero / El mismo día,
repetido indefinidamente / Eternamente nada /
Estrellas oscuras / No hay sombras en una calle
oscura. / No es un sonido / Solo se puede decir lo
que sabes / El silencio de la tierra / El silencio y la

102 *Au pied de la lettre* fue insertada en *Faut dire c'qui est*, después del título de la colección en el segundo volumen para enfatizar la afirmación de desafío a ser escuchada. En primer lugar, como comenta Judith D. Suther (Suther y Manuel (eds.), 1997: 161), "Ella cuenta así cómo es" y luego lo expresa 'al pie de la literatura', desde abajo, sin la intervención de la literatura, que es la cultura alta, el lenguaje correcto.

103 "Las realidades de sus redes de revisión, caracterizadas como vagas, explican parcialmente el silencio crítico que se produjo en estos libros. [...] Aunque su escritura se asocia con la ira, la mordaz ironía y el odio inconsciente que ahora se puede entender como los corolarios de la experiencia de las mujeres con estructuras de poder misóginas, Sage no dio señales de que reconociera el círculo vicioso en el que estaba atrapada", Suther, 1997, en Suther y Manuel (eds.), 1997: 183.

caída interminable de la nieve / No creo que pueda
sentarme y esperar a morir¹⁰⁴.

En verdad, los conflictos internos que la conducen al suicidio se definen por la misma artista como un estado físico y emocional de 'desorden', por objetivos perdidos y proyectos incompletos, que se trasluce en su pintura que se transforma casi al final de los cincuenta. "Todo lo que piensas que está hecho es reemplazado / por otras cosas que has comenzado ... / Nada ha terminado nunca" (Sage, *Terminus*, en Suther y Manuel (eds.), 1997: 203).

Escribe en el poema *Terminus*, de la colección *Faut dire c'qui est*, en el mismo período en el que la crítica periodística confirma sus éxitos que dan testimonio de la aceptación plena del surrealismo internacional, meditado en una pintura que se distingue por un poder particularmente evocador.

El 'desorden', que también menciona varias veces en su diario en julio de 1956, parece contradecir el deseo de construcción que aparece constantemente en sus obras. Haciendo una pausa para considerar las barras de materiales no identificables (¿metal o madera?) pintadas en los espacios infinitos de sus cuadros o las articulaciones y acumulaciones, que reflejan la contribución de la geometría, podemos ver, en verdad, cada todas las veces la 'construcción' no ha terminado, sino que es susceptible de variación, es más, es siempre imperfecta, permanece a veces como un ensamblaje, como si fuese abandonada después de un naufragio.

¿Para una hipótesis femenina?

Sus escritos, que contienen rabia, odio a sí misma en el inconsciente, ironía punzante, como escribe Judith D. Suther, pueden ser concebidos como corolarios de la experiencia de las mujeres respecto a las estructuras del poder misógino, más allá de la experiencia personal que la vuelve de tal manera que no pa-

104 Las *journal entries* son escritas durante un año desde el junio de 1955 hasta el junio de 1956.

rece percibir o reconocer el círculo vicioso que se cierra gradualmente. La devaluación de la figura femenina, sin embargo, para Kay, junto con una depreciación implícita, invita a una profunda reflexión sobre el orden social convencional que ella desprecia y niega. Tanto es así, que en su poema *Sauve qui peut*, como traducción sexista de la expresión *every man for himself* (*cada hombre por sí mismo*), por el contrario, asume la voz de una persona que se burla de la idea de salvar a mujeres y niños en caso de desastre, como si nose les atribuyera ningún valor en la comunidad social, incluso emocional:

¿Salvar a mujeres y niños? / ¿Qué es esta falsa galantería? / Tenemos mujeres saliendo de nuestros oídos, son los hombres los que nos interesan (Sage, *Sauve - qui - peut/ Every man for himself*, en Suther, Manuel (eds.), 1997: 184).

La imagen que surge podría adaptarse a un escritor con el vicio y la ironía de “desenganchar bombas”, llegando a la paradoja, pero Kay, en este caso, parece una intrusa sin derechos, una extranjera, una extraña, un nombre desconocido, una mujer, en definitiva, añade Judith D. Suther¹⁰⁵. Su ironía, que roza lo grotesco, y a veces parece teñida de cinismo, no ha sido bien entendida.

Incluso *Rubrique* es un poema que se articula como un autorretrato fragmentado, en el que la artista muestra en todas las direcciones, con una mirada irónica y sarcasmo amargo, lo que le gusta a través de una lista de temas. Desde los físicos, a los artísticos, desde los estoicos a los modestos, desde los paralíticos a los críticos, a los místicos, a la cultura física, a los tics, a la política, y se pregunta en el final: “¿Si la pregunta incluso surge?

105 “De alguna manera, era cierto que un escritor masculino sancionado lanzara tales bombas, en serio o en broma - tal como Raymond Queneau había lanzado recientemente una, con *On est toujours trop bien avec les femmes* (1947, *We Always Treat Women Too Well*, 1981), aunque bajo el seudónimo femenino de Sally Mara - pero Sage era en todos los sentidos una intrusa sin derechos. Ella era una extranjera, una forastera con respecto a los canales establecidos de procedimiento e influencia, un nombre desconocido, y una mujer”, Suther, 1997, en Suther y Manuel (eds.), 1997: 184.

/ Realmente no hay mucho que me guste" (Sage, *Rubrique*, en Suther y Manuel (eds.), 1997: 186 - 187)¹⁰⁶.

También parece ser escéptica como Remedios Varo, que en sus obras destaca una posición crítica irónica hacia las certezas científicas y las normas dictadas por argumentos que parecen irrefutables, cuando, en realidad, todas las leyes se pueden entrar en crisis o caer en frente del relativismo. "Dos y dos / no necesariamente hacen cuatro ... / Si hay científico en mi puerta. / por favor, dígame que se vaya" (Sage, cit., en Miller, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 143)¹⁰⁷.

Considera, según una metáfora de la vida, que "Estos son juegos sin emitir / algunos se han jugado / y por lo tanto son estáticos. / Otros lo serán / y todavía se pueden jugar".

Sin embargo, la propia naturaleza de los poemas da la impresión de que no están especialmente orientados a difundirse entre los lectores. De hecho parecen estar situados a distancia, como expresión privada que se dirige a un interlocutor, un tú conocido, porque Kay se expresa en sí misma, sin ponerse en contacto con desconocidos, centrándose en la experiencia de su dolor personal.

En *La Pluie*, una lluvia torrencial interrumpe a la pastora y sus ovejas, le quita todo su mundo; es una figurallímite que puede estar relacionada, aunque no directamente con la artista, cerrada en la soledad bucólica de la granja en Connecticut, que para ella es 'su pequeña patria'¹⁰⁸, celebrada en los días lluviosos. Entre las paredes de las habitaciones que parecen hacerse eco de las voces de una guardería, remitiendo a la infancia, que de acuerdo con Judith D. Suther, fue vivida como experiencia nómada, entre ayas e institutrices, siguiendo a la madre atormentada,

106 "El 'yo' de *Rubrique* [*Rubric*] juega al bufón, pero su lista de canciones es muy selectiva. Se basa en el amplio acervo de bêtes noires del poeta, que puede ser ampliamente inventariado en el poema de la siguiente manera: policías (figuras de autoridad arbitrarias), sabios, mosquitos - picnics - parques públicos (es decir, naturaleza en bruto y buena la música clásica, las prudencias, la política, los cuantificadores y los medidores, todos los oprimidos y los discapacitados (es decir, cualquier persona que pueda provocar la temida piedad), los críticos, los místicos y el ejercicio físico. Para el personaje payaso con tantas aversiones, hay, como ella dice en la última vez, no mucho a la izquierda", Suther, 1997, en Suther y Manuel (eds.), 1997: 187.

107 El poema es escrito por Kay Sage para el catálogo con motivo de su última exposición en la Galería Catherine Viviano en 1961.

108 "Connecticut - nos encanta. Ella es mi pequeña patria", Tanguy, *Interview*, en Minard, 1954, cit. en Suther y Manuel (eds.), 1997: 154.

siempre dispuesta a cambiar de lugar. En el poema mencionado, *La Tour*, adopta la parodia, por lo que el lenguaje en sí se convierte en dispositivo alienante, cada verso termina con la misma apertura vocal, en tonos lastimeros, un verdadero grito de desesperación: “no hay nada que ver, / no hay respuesta cuando, negro sobre negro, / grito, grito, en mi torre de marfil” (Sage, *La Tour/ The Tower*, en Suther y Manuel (eds.), 1997: 188-189).

En *Pas volé*, la articulación dialógica autoreferencial procede más allá para explicar su deseo de muerte:

Vamos, ladrones,/ la puerta está abierta / no me asustáis. / Como ves, no estoy armado / ¡por favor, entrad, entrad! / Todo lo que tengo / está en mi corazón / y para mi corazón, no hay llave./ Si alguien lo quiere, tendrán que matarme / y un buen tiro será bienvenido (Sage, *Pas volé/ Not Stolen*, en Suther y Manuel (eds.), 1997: 189)¹⁰⁹.

Incluso aguarda e invita a la muerte, constantemente deseada. La ‘deconstrucción’ convive, por lo tanto, en relación con la construcción en los escritos como en las pinturas, en las cuales estructuras y siluetas de maniqués aparecen como formas visionarias en una atmósfera diafánica o presencias fantasmales tras cuyos velos o cortinas se perciben formas humanas, desde el mencionado *Small Portrait* (1950) a *Margin of Silence* (1942) en el que se compenetran una variedad de elementos estructurales que producen un efecto de remolino en su naturaleza metálica constructivista, testimoniando la ausencia.

Al mismo tiempo, el aferramiento en espiral de los fragmentos de tela o gasa, o cortinas recurrentes en las obras, como emblemas de una subjetividad en fragmentos, paradójicamente, da testimonio de una presencia, ya que toman las formas de una cara, un cuerpo, o parecen haberlo protegido y recubierto, mien-

¹⁰⁹ Los poemas de Kay Sage, *An Observation, The Window, Chinoiserie, Fragrance* se insertan en Rosemont (eds.), 1998: 275, mientras otros mencionados aparecen en Miller, 1990: 141-143 y en Suther y Manuel (eds.), 1997: 161 y sigg.

tras que, al mismo tiempo se desvanecen, ya que escando dentro no puede encontrar sustancia, solo apariencia.

En *I Saw Three Cities* (1944), las vendas se convierten en una bandera, como desenrollar una momia, para dar vida a una presencia, y lo que parece ser recuperable desaparece para dejar espacio al vacío absoluto, a la dilatación infinita de un ambiente geométrico completamente desierto. El juego entre presencia y ausencia impregna todas sus obras.

En *Unusual Thursday* (1951), en contraste con la acumulación de materiales en el primer plano, marcos de madera, lienzos similares a las velas envueltas de un barco, como en las obras de Alberto Savinio, acumuladas y abandonadas, se adentra en el espacio infinito, más allá del horizonte, una especie de muelle de madera, mientras que en un lado hay barras articuladas de un camino sin fin, casi suspendido en superficie sobre el agua, que se ha vuelto en la extensión árida sin huella humana, restos de un edificio que ha sido destruido o arquitecturas incoherentes, como en *Interim* (1949), una de las 'obras más estructurales' de Kay, bloqueadas en la inquietante tranquilidad de manera similar a las creaciones de Tanguy como *Day of Inertia* (1937), *The Furniture of Time* (1939), o también *The Palace of Windowed Rocks* (1942).

Cuando Kay se ocupa del catálogo de las obras de Tanguy pone especial atención a los aspectos de un viaje creativo que parece común en ambos, revisados en la exposición reciente *Double Solitaire The Surreal Worlds of Kay Sage and Yves Tanguy*, de los autores Stephen Robeson Miller, Jonathan Stuhlman y Nancy Wallach, interesados en establecer conexiones entre los dos artistas. Identifican, de hecho, las posibles influencias de la menos conocida Kay sobre Yves, puesto que se producen interferencias en sus trabajos que exploran la relación entre el espacio físico y psíquico, entre el consciente y el inconsciente, que asume un carácter oscuro, casi nocturno, amenazante en las pinturas de Sage y obsesivo, intenso, luminoso, en las obras de Tanguy.

Se corrobora así de nuevo su estrecha relación con este último, que, como Max Ernst para las dos Leonor y Dorothea, es capaz de garantizar una lección de vida como arte, y por lo tanto,

de mediar en su relación con el surrealismo, a la que otras artistas, en cambio renuncian, mostrándole lealtad a la vanguardia¹¹⁰.

Ciertamente, como otras las personalidades que de diferentes modos se han acercado al movimiento para alejarse de él, de modo que para Leonor, Remedios y Dorothea ha actuado al mismo tiempo como fuerza centrífuga atrayente y centrífuga distante. La estrecha relación entre arte y vida también ha permitido a Kay la creación del trabajo creativo en el sentido de que las experiencias de la vida han influido directamente en su experimentación artística.

La una se convierte en verificación de otra, sobre la base de una hipótesis, podríamos decir, en femenino, que se confirma al revelarse de una energía que suele atribuirse al *ser hombre*, mientras que, en verdad, es propia también de toda mujer como Kay, que en los escritos privados como en la construcción de estructuras de las obras, revela un potencial dinámico en la combinación entre la mente y el cuerpo, entre racionalidad y fisicalidad, que asume significado avalorando el hecho de que todo puede resolverse en la identidad entre mundo cotidiano y práctica pictórica.

110 El período a considerar más era para ella aquello en el que se adhirió al surrealismo. "Los cuarenta años en los que trabaja en *China Eggs*, fueron para ella los años menos importantes, los que ella acaba de arrojar a los cuervos [...]. Por su propia cuenta, el tiempo que importaba comenzó con la alianza surrealista, a través de Tanguy", Suther, 1997, en Suther y Manuel (eds.), 1997: 177.

CONCLUSIONES

La verdadera misión del artista - pintor o poeta - siempre ha consistido en encontrar en sí mismo los arquetipos que subrayan el pensamiento poético, cargarlos de un nuevo afecto, de modo que circule entre él y sus amigos una corriente energética más intensa, ya que estos arquetipos actualizados aparecerán como la expresión más obvia y nueva del entorno que influyó al artista (Péret, 1955: 59, cit., en Binni, 2003: 91).

A sí escribe Benjamin Péret sobre Wilfredo Lam, pero esta reflexión resulta extremadamente apropiada para las artistas que aparecen en este presente estudio, claramente, modificando una vez más la perspectiva del pensamiento dominante masculino y patriarcal, para convertir en femeninos los términos pintor y poeta, aunque todo lo que se ha indicado tiene una connotación universal que se refiere a la humanidad. De hecho, tanto Leonor, Leonora, Kay, Dorothea y Remedios expresan en sus creaciones pictóricas y literarias un universo totémico lleno de presencias simbólicas, proyecciones de un mundo interior que se refleja en la escena diaria, que van más allá de los caminos desconocidos, pero viables, de lo maravilloso, alimentados por la omnipotencia del deseo.

Tótems individuales que corresponden a sus obsesiones y tensiones, ansiedades y pasiones, que asumen a veces un valor protector y liberador, incluso agresivo por su poder energético, con dorma de animal o chamánica, tótems de la comunidad o del grupo, que reflejan creencias, costumbres y valores de una comunidad y de una civilización, configurándose en deidades míticas u objetos rituales. Se destacan como apariciones en la imaginería arquetípica y refluyen el flujo del magma de los terri-

torios interiores que resurgen cada vez que el individuo vive o revive una situación.

La presencia incluso de un solo elemento implica el despertar de lo removido, que sale a la superficie, superando el estado umbral, en el cual los pensamientos, los deseos y los fragmentos mnemotécnicos reaparecen como emblemas en el fluido paisaje de lo maravilloso, en el pasaje continuo entre sueño y vigilia, realidad e imaginación. “Lo maravilloso siempre es bello, todo lo maravilloso es bello, de hecho, no hay nada más bello que lo maravilloso - recita el manifiesto fundacional del surrealismo”¹ y, de hecho, siguiendo la estela de lo maravilloso se puede colocar investigación de nuestras artistas, a pesar de que cada una tenga su propia especificidad que se sale del ‘fondo común’, a pesar de derivar de un retazo de conocimiento y de una experiencia vinculada con un ambiente, un *entourage*, un contexto capaz de alimentar un bagaje personal que se caracteriza por inflexiones y declinaciones singulares.

Reconsideramos su itinerario para centrar la atención en ciertos aspectos que permiten condensar algunas facetas de su personalidad y para entender las constantes que, de hecho, aparecen en su camino ‘fluido’, aunque esta terminología no es la más adecuada para ellas, que prefieren el dinamismo y el cambio. Probablemente sea mejor pensar en una serie de enlaces de interrelaciones de recursos comunes, abiertos a su deseo de ruptura, a su carácter revolucionario, a su deseo de avanzar más allá de los parámetros establecidos, para eliminarlos y crear en una visión del mundo y de la vida diferentes, con respecto a lo heredado y, por lo tanto, alternativa a la ‘repetición’, que generalmente no permite espacio a la variación, aunque en el arte todo es posible².

1 “Lo maravilloso también está en el espíritu de Bretón, la base del culto de la metáfora, la nueva luz de la belleza. La metáfora, de la cual toda la poesía surrealista (en el sentido estricto del término) es la celebración múltiple, acumula la chispa, destruye el lenguaje rejuvenecido, lo que provoca el juego de uniones contrastadas y la chispa, creadora del nuevo lenguaje, que rompe el impacto de los símbolos subjetivos. Los dos movimientos no forman que uno”, Binni, 2003: 91- 92.

2 En los experimentos artísticos del siglo xx hasta nuestros días, la variación se considera una posibilidad de cambio en las investigaciones abstractas que, más allá de las constantes, como escribió Carlo Belli en 1935 en *Ki*, enfatizando que el ‘arte es’ sin agregar más, y así negando la humanidad, la vida, el eterno femenino, proporcionan en vez modulación en comparación con el modelado.

En el trabajo de cada una de ellas surgen notas que se destacan por la variedad y la entonación de ser capaces de dialogar con el ser espiritual, alma individual en conjunción armónica con el alma cósmica, por lo que ‘analogías’ o ‘correspondencias’ podrían ser las expresiones más adecuadas para establecer relaciones inevitables que pasan por su investigación en relación con las actuaciones de la vanguardia, ya que invitan a aprovechar las sensaciones y la transmisión de energías.

Acerca de Leonora Carrington, la única contribución al surrealismo, como escribe Janice Helland³ “puede juzgarse en primer lugar sobre la base de tres trabajos iniciales: dos cuentos de su antología de 1939, *The Oval Lady/La Dama Óval*, *The Debutante/La Debutante* y un *Self-Portrait/ Autorretrato*, pintado en 1937” (Helland, 1989: 54)⁴.

Confirma que “una conexión entre mujer y bestias domina las tres obras, símbolos de la rebelión de Carrington contra la sociedad” en la dimensión privada, que puede coincidir con la necesidad o urgencia, podríamos decir, surrealista, de una completa alteración de normas y tabúes del sistema, como una revolución interior del espíritu, dando como resultado la liberación del individuo, la renovación del mundo, incluso utópico, y la posibilidad de cambiar de vida.

La hiena - continua - en el cuento de Carrington – *La Debutante*⁵ - expresa una actitud despectiva

3 “Al igual que muchas otras surrealistas -agrega Tiziana Agnati, [1997], 2003: 16-17 - Leonora Carrington llegó al movimiento siguiendo la relación con uno de los miembros del grupo, pero antes de conocer a Ernst había demostrado su talento y manifestado sus aspiraciones artísticas. No es sorprendente que el autor haya declarado en varias entrevistas que estaba fascinada por Max Ernst mucho antes de conocerlo personalmente, a través de sus trabajos, que ‘la tocaron tanto como para estar impactada’”.

4 En la obra *Autorretrato*, subtitulada *The Inn of the Dawn Horse / La posada del caballo de amanecer*, realizada entre 1937 y 1938, probablemente, al mismo tiempo de escribir la historia *La debutante*, Leonora ha pintado la deformación geométrica del suelo similar a la de una sala de un palacio renacentista y una ventana falsa y sin alféizar. Hay una ventana más allá en la cual aparece un caballo blanco corriendo en un bosque, se ve en perspectiva y se corresponde con el caballito de madera blanca colgado en la habitación, detrás de su retrato de cuerpo entero y andrógino. A su derecha hay una hiena, emblema de la animalidad de los animales salvajes, y no solo de las fuerzas de la naturaleza, con los pechos hinchados como una madre inquietante y provocativa, que parece un diálogo de composición con el caballo, a menudo presente en la imaginación de Leonora como elemento totémico de un bestiario doméstico, en el que se condensa su deseo de escapar.

Reconociendo el valor simbólico especial de la bestia añade: “Soy como una hiena que entra en los cubos de basura. Tengo una curiosidad insaciable que se refleja en el animal, como *alter ego* o parte oculta de mí misma, que transmite tensiones y estados internos”.

5 *La Debutante* se inserta como un solo texto propuesto por una artista-escritora en *Anthologie de l'humour*

hacia un rito de paso, la fiesta de las debutantes. La conspiración entre mujer y bestia en la historia es una rebelión contra las tradiciones establecidas y, como tal, encaja bien en el modo de rebelión surrealista que fue tan vehementemente dirigida contra la sociedad y sus costumbres.

Así Tártaro, el caballo favorito de Leonora, y en el que ella misma quiere transformarse, además de símbolo de la infancia y de su indolencia rebelde, encarna el valor de la libertad reprimida por su padre que en *La Dama Óval*⁶ quiere quemarlo.

La narradora de *La Dama Óval* nos cuenta: - escribe más Helland - Si no supiera que fue Lucrecia, podría haber jurado que estaba tratando con un caballo real. Era tan hermosa, su blancura era cegadora, con cuatro extremidades finas como agujas y una melena que le caía alrededor de la cara como si fuera agua. [...]. El *Autorretrato* presenta un caballo que se parece a Lucrecia transformada según lo descrito

noir, de André Breton, terminada en 1939. Se convirtió en uno de los cuentos de *La Dama Óval*, con siete grabados de Max Ernst. Se dice que durante la visita al zoológico local en Blackpool, donde estuvo acompañada con motivo de la primera comunión por su madre, conoce a un animal que habla, una hiena, y se acuerdan, prometiéndole comida para comer, para actuar en su lugar en una fiesta en su honor - una reminiscencia del baile de las debutantes en el Hotel Ritz de Londres, en 1934 que Leonora había sido invitada - porque no quiere participar. La óptica ambigua de disfraz y sustitución surge cuando la hiena acepta solamente que va a comer, por lo que cuando llegan a la sala del protagonista, que coincide con Leonora, se preocupa de vestirse para que ella se mire a sí misma, para no reconocerla e intercambiar a la persona y la bestia. Pero el disfraz no funciona, está incompleto porque la nariz siempre aparece como la de una bestia. Luego la hiena pregunta si tiene una *bonne*. Se come a Marie, la doncella, y va a bailar con la cara usada como máscara, mientras Leonora se queda en la habitación leyendo *Los viajes de Gulliver* de Swift, uno de sus autores favoritos. En la parte final de la historia, la madre se vuelve al juego porque ella percibe el olor. A continuación, la hiena se revela y salta por la ventana, como el caballo que aparece en el *Autorretrato*.

⁶ En *La Dama Óval*, inaugurando la colección homónima publicada en 1939, la autora es atraída por Lucrecia, una mujer pálida, triste y silenciosa situada frente a una ventana, que no bebe y no come para protestar contra su padre. En su habitación llena de juguetes para niños se acerca al caballo e invita al invitado a jugar, transformándose en un caballo blanco, pero será bloqueado por la criada y su padre 'cruel y bastardo' castigará su actitud rebelde, destruyendo a su compañero de juegos, Tártaro, el emblema de sus deseos, sus emociones, su *alter ego*, que también aparece en la pintura de autorretrato, venciendo su sueño de libertad y escape. La historia es claramente autobiográfica y se refiere a la reticencia y rebelión de Leonora contra la represión familiar. El caballo y la hiena son agentes de transformación que emergen en el realismo mágico como un rasgo característico de la obra pictórica de Leonora Carrington, que no afecta al freudismo, pero concibe su universo como un espacio ilimitado en el umbral de la conciencia e inconsciente, en el que los arquetipos emergen cerca de los modelos jungianos.

por la narradora en la historia. (Carrington, cit., en Helland, 1989: 54).

Incluso durante el internamiento en el hospicio en Santander en España⁷, creía que se había convertido en un caballo manifestando su instintiva beligerancia. Remitiéndose al inconsciente, este animal puede simbolizar el deseo sexual, la *libido*, considerando que, sobre todo en el período en que vive con Max Ernst, a quien le dedica un retrato probablemente en 1940, se acerca probablemente, a través de sus intenciones al pensamiento freudiano.

La explosión de los impulsos que desmontan los tabúes de la sociedad burguesa refleja, en cualquier caso, la exigencia de desviarse del ambiente familiar en el que Leonora vive su infancia y adolescencia y, por lo tanto, puede convertirse en un vínculo para establecer relaciones con la vanguardia surrealista. que exalta el *amour fou*, para liberar a la persona de limitaciones y críticas del sistema.

El *Retrato de Ernst* de Carrington (1940) lo muestra resplandeciente en las plumas de su *alter ego* e incluye un semental blanco. Este semental se vincula a su asociado en la rebelión de la vida real con el catalizador de la rebelión en sus historias e imágenes visuales (Helland, 1989: 55)⁸.

Deseo de transformación, disposición al cambio e instinto de rebelión, son los componentes de su personalidad y se com-

7 Leonora Carrington, tras el encarcelamiento de Max Ernst, después de su estancia en Saint Martin d'Ardèche, cae en la psicosis y se hospitaliza en Santander, en España, donde más tarde sale con Renato Leduc, diplomático y poeta mexicano conocido por Picasso: ambos se embarcarán para vivir en un país extranjero, el México. Cfr. nota n. 104.

8 "El retrato de Max Ernst está situado al otro lado de la ventana. Max, con una expresión obstinada, aparece como una criatura híbrida: su propia cabeza humana, manos y pies (el calcetín rayado amarillo y negro que evoca a un insecto punzante) emergen de una prenda de piel roja agresivamente masculina en forma de caballito de mar. Está de pie en un desolado paisaje ártico azul y blanco, con un caballo simétrico hecho de nieve y con carámbanos detrás de él (probablemente Carrington, la compañera abandonada o próxima a ser abandonada). Lleva despreocupadamente una lámpara ovalada verde, un huevo alquímico con cara de luna, que también representa un caballo encabritado (Chadwick, 1985: 80-81)", Colville, 1990, en Caws, Kuenzli, Raaberg, 1991: 165.

plementan entre sí en el cambio del modo de visión, que se expresa a través de la figura del colgado o ahorcado, pintado en algunas obras, para incitar a un cambio total de la forma de concebir la vida y el mundo.

Alimentar la potencialidad de la mirada significa asumir la capacidad de ver más allá, de renovar e innovar como Rimbaud, al que se refiere Breton, haciendo hincapié en el impulso creativa una expresión que se convierte en un principio, como se ha indicado, 'cambiar la vida' de acuerdo con el poeta simbolista, y "renovar el mundo", según Marx, pero también para saber elegir con juicio crítico que puede alentar el cambio.

Al margen de la vida política, pero participando en los núcleos de emancipación femenina, Leonora es una mujer comprometida con corroborar las facultades visuales, no tanto para detenerse en el acto perceptivo, sino como para avanzar en el plano de una energía intrínseca que le permite ver a distancia, reflexionar y elegir otra ruta, asumir, por lo tanto, una actitud irónica que revela, a través de lo grotesco, la doble máscara de lo cómico y lo trágico en el mundo cotidiano. La amargura se pierde en la sonrisa y en la sorpresa por la crueldad que toca la paradoja, como si el destino llegara a su fin en el hombre con la turbulencia típica del *enfant terrible*, despertando reacciones que provocan y juegan con la incongruencia y la desconcertante contradicción.

Es este poder energético que reconfigura a la mujer, como detentora de una fuerza sin precedentes, capaz de cambiar el sistema establecido, como mundo de la experiencia y de comenzar un proceso de renacimiento a través de la transmutación.

Su interés por la alquimia, que se confirma como en Remedios durante su amistad en los años cuarenta, prevé un intercambio de conocimientos sobre las artes mágicas experimentadas como juego y curiosidad en la cocina-laboratorio, donde además del caldero del caldo alquímico aparece el huevo, otro objeto totémico, como en las pinturas *Té Verde* (1942) o *AB EO QUOD* (1956), en las que se recoge la energía de la vida, emblema del nacimiento y el renacimiento, del poder energético de la creación y reproducción interminable, que expresa la mujer ovalada,

un arquetipo que, no solo para Leonora, sino también para las demás artistas que lo representan, asume la misma importancia que la Gran Madre y el Poder Cósmico.

El rito de iniciación para realizar un iter alquímica, por lo tanto, espera a la dama ovalada, que en la obra pintada del mismo nombre, asume una forma alargada y rígida, como un palo-tótem, junto con el huevo caldero, mítico arquetipo de personaje que vuelve a confirmar el poder femenino. La pintura de *The Oval Lady/ La Dama Óval* sugiere un poder y una fuerza absolutos que existen dentro de una mujer independiente.

El interés por el mito ciertamente se deriva de la lectura de *The White Goddess / La diosa blanca* de Robert Graves, que se orientaba hacia modelos universales junguianos capaces de fascinar a Leonora incluso antes⁹. En cualquier caso, personajes míticos, deidades, animales, híbridos entre ser humano y bestia, mujeres huevo o mujeres guardianas¹⁰, como en la pintura de Leonor Fini, la hija de Minotaur o Epona, Boadicea, la Gran Madre, las divinidades celtas entre religión, historia y leyenda se combinan en la obra de Leonora, ya que Ella realizó una exploración de un reino esotérico que incluía magia y misticismo en conjunción con una figura femenina suprema o deificada.

Volviendo a su producción escultórica de los años noventa, se confirman las mismas presencias totémicas, desde *La Sphynge* (1994), *Nigrum* (1994), *Ing* (1994), *Cornunos* (1995), o *Luna León* (1995), a *Godiva de la Selva* (1995), procesadas de acuerdo con un gusto primitivista que emerge precisamente en las vanguardias históricas, expresionismo cubismo y surrealismo, situándose como ídolos, en su sintetismo que remite a una naturaleza elemental de los significantes, 'fuera de la historia', para remontarse

⁹ "Las pinturas y escritos de Carrington mostraban un carácter junguiano incluso antes de que ella comenzara a estudiar los escritos de Jung con fervor hacia 1960. De hecho, esta exploración del arquetipo femenino que se expandiría y desarrollaría en su trabajo posterior tenía sus raíces en su juventud", Helland, 1989: 55-56. Ya a los quince años pintó una figura femenina en *Erebus* en compañía de una bestia, según una representación típica de mitos o cuentos de hadas. Penélope es una obra teatral producida en México a comienzos de la década de 1960, mientras se dedicaba a explorar la naturaleza intuitiva de los seres humanos; puede acercarse a *The Oval Lady/ La Dama Óval*, ya que la protagonista es muy similar a Lucrecia, aunque el caballo es reemplazado por una vaca con el disco solar entre los cuernos, como el dios egipcio Hathor, que aparece en *Professional Ethics/ Ética profesional* (1955), asumiendo un valor sagrado y ritual.

¹⁰ *The Guardian of the Egg/ La Guardiána del huevo*, pintada por Leonora Carrington en 1948, se puede proponer como ejemplo, semejante a la *Gardienne à l'oeuf rouge/ La Guardiána del huevo rojo* de 1955 de Leonor Fini.

a la prehistoria, a la autenticidad de la vida y de la creación que surgen en sus formas arcaicas.

Se caracterizan como arquetipos míticos y no sujetos históricos, testimonios sacros de una existencia originaria en un paisaje imaginario/imaginable respecto a la deshumanización imperante¹¹, no solo por el carácter estilístico formal, sino en el nivel emocional del contenido y evocador. Al explorar las dimensiones ‘espirituales’ del feminismo, como Carol Christ señala, “Carrington enfatiza un reino espiritual o místico como parte del mundo inconsciente o de ensueño con imágenes que a veces critican el mundo de la realidad y sugieren un mundo mejor” (Christ, 1978, en Christ, Plaskow, [1978], 1991: 30).

De hecho, en su pintura, que no es ilustrativa, ni literaria, como en los relatos autobiográficos, su universo simbólico imaginario surge como una manifestación obsesiva del vértigo interior y de la omnipotencia del deseo. “Las suyas no son pinturas literarias, sino que son imágenes destiladas en las cuevas subterráneas de la *libido*, vertiginosamente sublimadas. Sobre todo pertenecen al subconsciente Universal”¹².

En el umbral entre el consciente y el inconsciente, en el *limen*, como frontera abierta para el cruce entre real e imaginario y viceversa, desestabilizando con ello al observador, podemos situar su experimentación creativa, como la de Leonor Fini,

11 “En el sentido más inmediato, dada la proximidad a la elección primitivista en sí misma, que pretende simplificar el lenguaje en detrimento de sus valores ilusionistas, la fascinación ejercida por el tipo de la estatua parece volver a conectar con su forma, mostrando un discurso que presupone una irreductibilidad ahora evidente del hecho artístico en la lógica del progreso. En un sentido amplio, su aparición en el cuadro parece ser coherente con el procedimiento de deshumanización del arte iniciado en el postimpresionismo - y luego identificado como tal por Ortega y Gasset - y que gira en torno a que una pintura ya no es funcional para reforzar la expresión del objeto percibido, pero constituido por ideas, ahora realizado en su abstracción. [...] La estatua, el género principal de la práctica escultórica, se plantea como un hecho del pasado, y, recíprocamente, como una figura del invariante o del absoluto noumenico, la revelación de que se ha perdido a los modernos. En su ausencia, la estatua muestra una suspensión temporal, que, por el hecho mismo de ser expresada por una metáfora, se experimenta como una dimensión ausente. [...] Se confirma el enlace, identificable en otras fases históricas, entre la recuperación voluntaria de un tiempo invertido, respaldado en el umbral de la prehistoria y la frustración de la decadencia. [...] Cuanto más inmediato es el cambio, más radical se vuelve, los patrones a los que se refieren se desprenden con el tiempo, arquetipos míticos en lugar de sujetos históricos reales [...]. El eclipse del sujeto, como la hipótesis de su exorcismo, parecen ser la cara oculta de la cita primitivista y retornan en paralelo en el mito de los orígenes que, desde esta perspectiva, es el resultado del reflujo en una colectividad solidaria e indistinta, objetivación en un arquetipo” Messina, 1993: 6 - 8.

12 Leonora Carrington, 1975/ 1976: 14, cit., en Aberth, [2004], 2010: 79.

no solo para los monstruos vestidos, enmascarados, vestidos o despojados - que describen- por sí mismos el escarnio de la vida cotidiana, [...] las mujeres con cabezas de huevo observadoras silenciosas, [...] brujas obesas o esqueléticas (Godard, [1998], 1999: 96 – 98)

siempre presente en la obra de esta última como los fantasmas, las divinidades ctonicas protectoras o esfinges de fuerza invencible en un escenario que expresan entreparodia y farsa, la sátira de la vida cotidiana, pero esencialmente por la capacidad de jugar consigo misma y de ponerse en juego, a través de la metamorfosis.

Cambiando de máscara, capa o sombrero, Leonor Fini provoca sorpresa, porque encarna el significado de lo maravilloso y convirtiéndose, al mismo tiempo, en su efecto.

No solo el metamorfismo orgánico, cmodo de búsqueda surrealista, se convierte para ella en el lado favorecido, sino la disponibilidad para cambiar contantemente, con la curiosidad y el deseo de tomar caminos alternativos, convirtiéndose en una señal, sin duda la más simbólica, para evitar lo ordinario, no tanto socavando desde abajo las costumbres, corroyendo fragmento por fragmento las convenciones, sino a través de la provocación más inmediata y directa, lo que determina un efecto de choque, aunque involuntario. De hecho la extrañeza, la bizarría que en la sociedad común son casos raros y desconcertantes, para ella se convierten en actitudes normales, naturales, sin pose, que derivan de su predilección por la diversidad como divergencia.

Leonor era un ser extravagantemente extravagante.
- subraya André de Pieyre Mandiargues - A menudo se viste de verde esmeralda, y lleva en la cara una máscara de gata o leona, con la añadidura de una peluca plumas y orejas puntiagudas (Pieyre de Mandiargues, cit., en Godard, 1999: 47).

Mujer pájaro, como las figuras de Ernst, mujer-esfinge, símbolo del cambio, que probablemente la puede representar la mejor que nada, o mujer - gato, animal totémico, su favorito, manifiesta un gusto por el disfraz y la máscara, sinónimo de una necesidad interior. "Sus disfraces son soles que se mezclan, raíces en gestación - escribe Jocelyne Godard - liberación. Sus máscaras viven, existen, se mueven. "¡Dejad de jugar a las apariencias -escribió un día Jean Genet - apareced!" (Godard, [1998], 1999: 97).

Pero Leonor continúa jugando a lo largo de su vida, porque el disfraz y la máscara son elementos intrínsecos de su personalidad, siempre dispuesta a cambiar.

Las máscaras de Leonor no hacen desaparecer nada: el miedo, la duda, la alegría y la ironía están siempre presentes. Solo la identidad se eclipsa. Sus máscaras se multiplican hasta el infinito. Leonor Fini las muestra, como un telescopio mágico nos enseña las múltiples facetas geométricas de su diseño. Máscaras que duelen, lastiman, transgreden, revelan. [...]. Efecto de cambio, símbolo de inocencia y venalidad, la máscara despierta otros hábitos, otros recuerdos en el límite de lo invisible. Mirada poderosa que miente, pero nunca traiciona¹³. [...] Para Leonor la máscara también significa duplicación, un tema que la artista - como hemos dicho - ha desarrollado en varias ocasiones. Las máscaras de Leonor nos desestabilizan por su ironía ambigua. Su naturaleza equívoca nos suspenden entre dos sentimientos, dos ideas, dos lógicas. El cambio de aspecto significa confundirse y confundir a otros,

¹³"Las antinomías electivas que pintaron en 1957, tienen una cara desenfocada, y los *Transformantes* de 1958 se parecen a los ectoplasmas del cofre. Sucede lo mismo en *La víctima es reina/ La vittima è regina*, donde es imposible discernir una cara. Quimera se esconde detrás de un velo ensangrentado y *ex-vote*, de factura más reciente, nace del suelo de rostros lunares que no podemos identificar. [...]. Los pequeños gigantes, donde el personaje enmascarado de blanco es despedido del pie del andrógino, que se balancea, o incluso *Casta Diva*, que bajo la máscara reclama una identidad gloriosa y triunfante, representan esta realidad alternativa en la que Leonor Fini adora empujar. En cuanto a la máscara de *Amigo de la familia*, que nos muestra la gran lengua roja, ¿tal vez está preocupada por el sexo que la guía?", Godard, [1998], 1999: 97- 98.

significa rechazar la propia identidad, querer desempeñar un papel en el que se pierde la propia apariencia. El juego de la ilusión comienza donde se pierde la apariencia. Las esfinges, los esqueletos y las máscaras de Leonor Fini reclaman el derecho a la diferencia.

Son también expresiones de la belleza convulsiva propuesta en *Nadja* y en *L'amour fou*, en estrecha relación con el esteticismo negado por André Breton, pero que se convierte en una actitud de vida para la artista, llena de contradicciones y de contrastes a veces queridos o dictados por el inconsciente, que la vuelven original.

Me gustaría compararla con un sol negro - dice Xavière Gauthier, que en 1979 publica un libro dedicado a ella en la colección de museos de bolsillo - si se puede concebir una estrella negra que difunde la luz y la felicidad. Pero ella me hace pensar con más gusto en la luna que indudablemente la ha marcado con su temible influencia; no la luna blanca de los idilios, que se asemeja a una novia fría, sino la luna izquierda y ebria, suspendida en el fondo de una noche tormentosa e impulsada por nubes que corren (Gauthier, cit., en Godard, [1998], 1999: 96).

En el *Livre* que ella misma realiza junto con José Álvarez, como un álbum de recortes, entre comentarios y fragmentos de historias en forma autobiográfica, escribe:

A lo largo de estas imágenes, estas breves notas, estos fragmentos casi desentrañaron una autobiografía. En mis pinturas nunca digo nada, y es inútil creer que se puede encontrar en una pintura o un poema un esbozo de una fase de vida, un perfil, un recuerdo preciso: la complejidad de la realidad, el

artista la traslada inconscientemente. Sin embargo, aquellos que son creativos en la naturaleza son por destino exhibicionistas. No podrán encerrarse en un cuarto oscuro, enmascarado o velado, cubierto de plumas o basura, con su propio alboroto y trabajo embalado debajo de un diván. Desconfían de la apariencia de los demás, pero la necesitan. Saben que una vez conocida o celebrada su situación será pesada y tediosa, apenas soportable si no tienen un fuerte don de ausencia o duplicación. Por la visión prismática que proyectarán, aquellos que se paren a verla elegirán la faceta que para ellos brille más y les parecerá más o menos afín a ellos mismos. Si todo el mundo es múltiple, pocas personas lo saben. Conocido, por lo tanto, uno se vuelve más desconocido que nunca y, por supuesto, incomprendido. Pero el deseo de expresarse, de reinventar la vida, regresa, se renueva, y se mostrará de nuevo - un círculo vicioso que comienza nuevamente - hasta el día en que se cierre (Fini, 1975: 217).

Algunos puntos en este ensayo son particularmente interesantes cuando se refieren a su personalidad, al ser creativo que se expresa fatalmente en el exhibicionismo como forma de divergencia, experimentando la condición de ausencia o desdoblamiento que no se rinde a la evidencia, a veces grave e insoportable. La fragmentación prismática y el poder de la mirada como características de su índole, le permiten salirse de las pistas habituales y apreciar un significado diferente de las cosas, de verse vivir a sí misma, saber y elegir lo que mejor se adapta a ella, pero también dejar espacio completo al deseo de expresarse, reinventar la existencia en relación con la *vanitas*. A quienes le preguntan si “Deberías haber sido actriz - responde: - No, a mí solo me interesa la inevitable teatralidad de la vida” (Fini, *D’un jour a l’autre*, en Fini, 1975: 44).

Su mirada de mujer-gato parece penetrar en todas partes, fascinante y sensual, magnética, como un poder panerótico y voyeurista gobernada por un deseo abrumador de romper los *clichés* preestablecidos, por amor de la libertad, tanto que se mostraba desnuda a los invitados que asistían a su hogar, como despojada de todos los adornos. En esto podemos reconocer el diálogo con los surrealistas que sobreviven a las jaulas del sistema a través de la inflación de la mirada, incluso si, como en realidad las otras figuras en los márgenes, ella ha demostrado, más allá de la vanguardia, una fuerte personalidad y ha establecido una personal investigación.

En el *Livre*, cuando menciona los ‘niños sustituidos’, de *Proserpina* a *Casta Diva*, que aparecen en sus obras, agrega:

Estas palabras: ‘niños sustituidos’ deben venir de esta sensación, y también de un eco de la infancia, de toda la infancia en la que los niños se imaginan a sí mismos como nacidos en otro lugar, no mediante la afabilidad y el juego, sino por el deseo de una mayor libertad o la ilusión de la libertad, a través del deseo de una mayor independencia, a través de la esperanza de eliminar de nosotros mismos lo que determina.

‘Casta Diva’ es el famoso aire de Norma dirigido a la luna, la luna que aparece aquí como una ‘prima donna’, con todo lo que implica una actitud enmascarada. Es la figura de la derecha, es a ella a la que se dirige el título; los demás, es ella quien los ha provocado y que la obligan a ser ella (Fini, 1975: 218).

La imaginamos guardiana, protectora, vidente, como las artistas amigas que frecuenta, en acto de asumir las mil caras en su metamorfismo, que la acercan al surrealismo, en los múlti-

ples mundos que la menciona, disfrazada siempre incorporando los atributos de los arquetipos totémicos que pertenecen a su universo, también para exorcizar tensiones y obsesiones. Lleva puesto con extravagancia el sombrero circular del que salen dos cuernos, para cubrir el emblema sagrado del disco solar del dios de los egipcios, Horus, porque los atributos de la apariencia humana son demasiado limitados para ella.

Siempre pensé que los atributos de los humanos son bien reducidos, muy limitados. Siempre he envidiado a las bestias, sus garras duras y adecuadas, sus resonantes cascos, sus escamas fosforescentes y brillantes, sus abrigos profundos, especialmente sus cuernos ... Los cuernos que permiten movimientos tan bonitos de la cabeza, dan una apariencia extraña, dignidad, exaltación, agresividad si es necesario. Hoy en día, los cuernos demasiado invasores y gigantescos - madera de alce, cornamenta de reno - serían engorrosos. El tiempo ya no sirve para exaltar y para agrandar la cabeza. Que los cuernos en espiral de oveja, a los cuernos ramificados y masivos de los ciervos, prefiero los cuernos perfectamente anillados de la gamuza, un poco menos rectos quizás, como los que siguen dibujo, en espirales automáticas y diversas. Me gusta que estos, en oro, sufran transformaciones: en su amuleto base, encanto, fetiche, talismán. En un abrir y cerrar de ojos, el cuello de dura ternura. En otra pulsera de cuernos protectores o pectorales de un orden por definir. Pero sobre todo, en la cabeza: las mujeres con cuernos solo pueden moverse con soberanía y, a veces, con la más elegante modestia. Me agrada que la bruja, la de Michelet, por supuesto, la bella, la rebelde, la erudita, se sacrifique al viejo dios con cuernos (Fini, 1975: 215)¹⁴.

¹⁴ Jules Michelet, como se menciona en la nota 85, escribe el libro *Le Sorcière* en 1862, del cual Leonor hace

Prefiere la fuerza bestial, como la de los animales con cuernos, como el Minotauro, que entre los surrealistas se convierte en el emblema del instinto irracional, tanto que le dedica, como se ha indicado, una revista homónima.

Los cruces y las relaciones con el surrealismo son múltiples, pero cada una mantiene su independencia. Entonces otro enlace concierne la transformación de sí mismas, que lleva a Leonor, Leonora y Remedios a contemplar la posibilidad de profundizar los aspectos de un camino de conocimiento que coincide con el proceso alquímico.

Tal vez más manifiestamente en su trabajo a través de la contaminación simbólica, tal vez más latente o velada en el camino de Dorothea y Kay, igualmente están buscándose a sí mismas, buscando una vía de salida del conformismo, una dimensión interior que prevé la edificación, el cambio. Asumir referencias a la vanguardia surrealista, de la que extraer sugerencias precisas no estaría mal, también teniendo en cuenta que los intereses por el arte mágico surgen, como hemos señalado, dentro de su movimiento, con la publicación del segundo manifiesto, en 1930.

En realidad, la revolución interior como parte de un camino de liberación no subversivo, pero necesario para vivir, es propia de todo ser humano interesado en elevarse a una dimensión superior. Se basa en el conocimiento de sí mismas y de una mirada profunda, seguramente percibido por nuestras artistas como un camino ritual al que dedicar tiempo, vivirlo en toda su duración, que confluye en la elección de su propia existencia, para hacer propios aspectos que en otras formas y circunstancias solo podrían ser interpretados como un fenómeno de moda.

La investigación artística de Remedios que coincide con la experiencia diaria, es reveladora. Si abordáramos su pintura surrealista de vanguardia, deberíamos incluirla, sin clasificaciones restrictivas, en el lado figurativo y narrativo, como explica Fernando Martín Martín, aunque experimenta el juego del cadáver exquisito como una forma de automatización psíquica junto con Leonora. Si el universo pictórico y literario de esta última está

sugerencias para las figuras femeninas de sus obras.

connotado por la ferocidad, la ansiedad y la agresión, en contraste, el escenario que alberga las historias prodigiosas de Remedios se caracteriza por la armonía, desde la visión tranquila en la que se canalizan las situaciones, casi configurando el entorno para el evento revelador. “Una armoniosidad que abarca incluso lo cromático, no existiendo estridencias ni bruscos contrastes en el color. Diríase que la atmósfera de quietud y sosiego es la condición propicia para la aparición del sueño o la revelación” (Martín Martín, 1988: 233).

Indudablemente la composición de arreglos musicales en la escena refleja su aspiración de alcanzar, en el camino de la vida como conocimiento, la conjunción armónica entre el yo y el cosmos, tanto es así que en las obras a menudo surge como una marca peculiar de la unión de los opuestos, no solo por efecto, como en las creaciones de las demás artistas-escritoras, del metamorfismo orgánico, sobre la base de la combinación fortuita y del onirismo, sino también en el deseo de lograr la integridad que permite la fusión entre cuerpo y mente, entre hembra y macho, entre orgánicos e inorgánicos, entre naturaleza y construcción humana, entre el cuerpo y la máquina, la totalidad a la que cada una de ellas tiende. La *Armonía*, título de una obra de 1956, también viene de la capacidad de calibrar las cosas y discernir la visión. por lo que el ojo para el detalle minucioso y casi miniaturista más gráfico que pictórico, es otro elemento importante de su investigación que se distingue por la capacidad de ver, como exploración y visión, y por una articulación compositiva que involucra una organización mental. Se podrían suscitar preguntas acerca de una posible intervención del pensamiento lógico en una propuesta puramente imaginativa, mientras que las dudas se resuelven pronto encontrando respuesta en los múltiples ejemplos del arte surrealista que no pueden ser reconocidos como productos solo de automatismo y de fortuito, desde Dalí y Magritte al propio Ernst.

Este trabajo, por lo tanto, se presta a referencias literarias y notaciones descriptivas, que expresan la naturaleza maravillosa, de modo que los espacios evocadores, exteriores, urbanos y

arquitectónicos, lagos o bosques de sugerencia dechirichiana¹⁵ y daliniana¹⁶ o interiores domésticos, se convierten en escenarios para su mundo mágico, por la visión iluminadora, que invita a la investigación científica y esotérica, a través del poder de una mirada capaz de empujar más allá de lo visible.

En la figura del alquimista-astrónomo, mago-científico, búho andrógino, viajero y explorador, como en la obra *Creación de las aves*¹⁷, podemos identificar el tótem más emblemático de su búsqueda, siempre dispuesto a andar por caminos desconocidos en el continuo viaje existencial en espera de la revelación.

Paradigmático es su comentario, como se menciona en una obra, *Hallazgo* de 1956, que, en verdad, expresa el propósito de la existencia para Remedios: la búsqueda dentro de sí misma para elevarse a un nivel superior al de la dimensión cotidiana. La intuición, la iniciación, la autorrealización como el logro de la perfección caracterizan su odisea espiritual como una metáfora de la vida, por lo que Ulises y el Minotauro, la razón y el instinto, declinados por Varo en femenino, son universalmente valiosos. El oro, la piedra filosofal son emblemas de luz, de plenitud, que también se expresan en virtuosismo técnico¹⁸.

15 "Los 'viejos maestros' mostraron a Remedios que en todas las épocas los sueños y las fantasías habían sido reflejados por el arte [...] tanto El Bosco como Goya fueron ricas fuentes de inspiración para la artista. En cuanto a De Chirico [...] coincidencias entre sus vidas les van a hacer a ambos valorar el tema del viaje; [...] debe señalarse la influencia de esas arquitecturas silenciosas, de esos personajes tan alarmantemente solos, de esas plazas que nos muestran un pedazo de memoria que fue olvidada por el acelerado hombre moderno, en definitiva [...] de aquello que más habían admirado los surrealistas en las obras de De Chirico: su despiadada forma de mostrarnos lo que no recordamos que fuimos antes de ser, aquel silencio que era el mundo antes de la existencia del hombre. Si en De Chirico es la angustia del vacío tras el silencio, en Varo serán las angostas habitaciones que encierran a los personajes de sus cuadros las que nos trasmitan cierta angustia. Ambos habían realizado escenografías teatrales. [...] Mientras que en De Chirico los espacios tienden al vacío y por tanto a la amplitud, en Remedios aparecerán esas arquitecturas 'acrisaladas', ese espacio minuciosamente habitado por seres oníricos, a veces híbridos, que nos intentan convencer de que lo que vemos es real", Rosa, 1999: 272.

16 El metamorfismo orgánico a veces con implicaciones sexuales, aunque muy pequeñas, el esoterismo se mezcla con el misticismo, entre la alquimia y la religión, el efecto de la desorientación por las uniones incongruentes derivadas del sueño, las miradas hipnóticas del dictado psíquico obsesivo que a veces emerge en la atmósfera visionaria, permiten captar las relaciones con la investigación pictórica daliniana.

17 En *Creación de las aves* (1958), la figura de la artista-alquimista, pintora y música de múltiples energías, intenta dibujar con un lápiz, que proviene de una cuerda de un instrumento musical, que cuelga de su cuello, asume connotaciones de lechuza, ser andrógino con plumas y cabeza de ave nocturna, metáfora visual de la creación artística como espejo de la creación del universo (Tajonar, 2014: 77).

18 "La búsqueda de esta mujer – escribe Janet. A. Kaplan ([1988], 1998: 169) sobre la figura femenina en el trabajo *Exploración de las fuentes del río Orinoco* – puede interpretarse a nivel espiritual, siendo el oro el de los filósofos, el líquido alquímico de la transformación. Y como la alquimia es tanto un estudio científico como una búsqueda mística, Varo utiliza la exploración de las fuentes del río como metáfora de la búsqueda espiritual".

Surrealismo y alquimia – escribe Fernando Martín Martín – descansan sobre un mismo principio, esto es, son fundamentalmente un medio que tiene como objeto la transformación y el cambio; primero, siguiendo los ambiciosos consejos de Rimbaud y Marx referidos a la vida y al mundo, segundo, teniendo la materia como metáfora práctica en busca de la perfección. Este doble planteamiento aparece en la obra de Remedios, pudiendo apreciarse una evidente afinidad entre uno y otro (Martín Martín, 1988: 237-238).

Son afinidades que se relacionan con el deseo de conocimiento y exploración para deshacerse del sistema de convenciones, el pensamiento convergente que solo permite la igualación, para prever una trayectoria divergente de creación y edición a través de la iluminación intuitiva y la investigación crítica a través de la intervención de la mente para meditar, reflexionar, caminar y ver a la distancia correcta, calibrada cada vez de una manera diferente, para morir por sí mismas y renacer, con el fin de tomar una mirada sutilmente irónica sobre la vida y el mundo como un efecto de la experiencia, de verdadero conocimiento.

En su camino de transformación, como hemos visto, prefiere acercarse a las enseñanzas de Gurdjieff y Ouspensky en lugar de seguir las de los surrealistas, Freud o modelos arquetípicos de Jung, sobre los que expresa su escepticismo, pero siempre con una sonrisa, precisamente porque ha tomado conciencia de sí misma, tal como aparece en la obra *Mujer, saliendo del psicoanalista*.

De todos modos a través de la pintura trata la fusión entre la química y las ciencias. Desde la química, a la biología, desde la astronomía, a la física y a la botánica, entre mística y psique, entre racionalismo y empirismo, para lo cual la hibridación, la mezcla de elementos, como en el itinerario de Leonora y Leonor se convierten en características de un trabajo concentrado en sí mismo para volver a confirmar la integridad del ego en relación

al universo, como participante del misterio cósmico y una posible *resurrectio*, la conciliación de la vida y la muerte, como se manifiesta en *Naturaleza muerta resucitando*, el último trabajo de la artista, en el cual una mesa circular en movimiento explica la energía vital.

Kay Sage se implica en un proceso de construcción que la lleva a desaparecer en sus trabajos pictóricos como autoconstrucción. La inmensidad de los espacios desiertos, las torres, los obeliscos totémicos, que parecen estar compuestos por frágiles elementos estructurales, se elevan hacia arriba, mientras que los objetos presentes del sujeto ausente se convierten en testimonios de alguien, ella misma, que viene a la vida en el afán de ser artista, en correspondencia con la dimensión interior, que funda toda su investigación.

Entonces, en sus poemas se expresa una necesidad de afirmación que parece luchar con la deconstrucción que se percibe en la desertificación del paisaje, una contradicción que Kay intenta exorcizar lo que acaba de ser construido con andamios, en un trabajo en progreso, que coincide con la experiencia cotidiana del arte y la vida.

La debilidad, que se experimenta con la fuerza de la ironía como una visión crítica de la existencia, sobre todo en sus obras literarias, se manifiesta y se confirma tras la pérdida de su compañero, Yves Tanguy, quien compromete su destino, junto con la disminución de la vista que se convierte para ella en un obstáculo, una limitación con respecto a la libertad de las posibilidades de la mirada, Incapaz de superar estos obstáculos, abandona su carrera hasta perderse y optar por poner fin a su propia existencia.

El camino más traumático y doloroso, entre las cinco artistas-escritoras examinadas, es precisamente el de Kay que, a diferencia de Leonora, entra en el infierno, pero no consigue salir del remolino.

En el itinerario de Dorothea Tanning los tótems coinciden con las figuras del deseo, las *femme-enfants*, adolescentes, cada una de las cuales es una proyección de sí misma, una de sus muchas facetas, *alter ego*, emblemas de vidas múltiples en espera

en espacios domésticos, auténtico laberinto de puertas semicerradas, donde se cruzan miradas voyeuristas, que aspiran a lo espiritual, no a la satisfacción sexual, como si sus problemas se resolvieran con el placer del conocimiento.

Se vuelven obsesivos e hipnóticos, como las presencias energéticas de los girasoles porque se repiten en el espacio de trabajo del sueño, signos de inquietud hasta que su deseo o necesidad no se satisface, por lo tanto permanecen en tensión al punto de tener que expresar su capacidad de actuar. Están cerca de cruzar, asistiendo y participando al mismo tiempo, el tránsito entre el sueño y la vigilia. Se convierten en fantasmas en los espacios de ensueño, sobre todo cuando su pintura pierde toda referencia realista, favoreciendo lo informe, como Leonor Fini que, durante los últimos años cincuenta, llega al mundo orgánico pintando un caos magmático, que caracteriza su período mineral. De hecho, si en las primeras pinturas, elaboradas a partir de los años cuarenta y cincuenta, Dorothea invita al espectador a profundizar la mirada en los espacios en perspectiva y las composiciones diagonales que ofrecen la expansión espacial, en la siguiente década, el espacio pictórico aparece fragmentado así como parte de la creación artística que se convierte en semiextraviada, a pesar de la experimentación informal derivada de surrealistas anteriores. “Los detalles hiperrealistas flotan en una espacialidad que parece operar fuera de nuestra orientación habitual en términos de arriba y abajo, delante y detrás, profundidad y superficie” (Lundström, 2009: 122).

Claramente, parece estar lejos del movimiento surrealista, a menudo asociado a figuras como Leonora Carrington, Leonor Fini y Frida Kahlo, exponentes femeninos de la vanguardia, aunque ella misma nunca se ha identificado con él, asumiendo, en verdad, una posición ambivalente, ya que mantuvo una relación con uno de los artistas más representativos, Max Ernst, hasta su desaparición, en comparación con el muy breve período de su intensa relación con Leonora.

Nunca se vio a sí misma como por completo miembro del movimiento surrealista - escribe Anna Lundström - y del gru-

po de artistas que se reunieron alrededor de André Breton, ella nunca participó en sus fotografías de grupo.

Este aspecto, que es típico de las artistas para acentuar su independencia, con el fin de ser reconocidas por su individualidad, en lugar de aparecer como adherentes a un grupo, adquiere significado ya que, como hemos mencionado, la mujer como persona recupera la palabra, la propia voz, y la obra de arte se convierte en expresión de escritura literaria¹⁹. Puede ser en este sentido explicativo como Lundström agrega en su comentario crítico:

El surrealismo se ha visto posteriormente como un movimiento de arte dominado por los hombres, aunque en realidad no fue así. Para llegar a una imagen más equilibrada, los historiadores del arte interesados en las feministas han considerado necesario cuestionar la propia definición del surrealismo. En la introducción a *Women Artists* y el movimiento surrealista, Whitney Chadwick afirma que su objetivo es escribir un libro sobre un grupo de artistas que “están asociadas con el surrealismo”, mientras que Annette Shandler Lewitt en *The Genres and Genders of Surrealism* altera tanto la fecha de inicio y como la figura central, también el género principal para incluir a las mujeres artistas (Lundström, 2009: 121-122).

De hecho, en 1938, la *Exposición Internacional del Surrealismo*, se distinguió por una orientación machista hacia las mujeres, lo que fue particularmente evidente al comienzo del movimiento.

¹⁹ “El interés por el autoanálisis se cumple a través del trabajo de estas artistas, que exploran su propia psique en una serie de narrativas fantásticas y oníricas, tanto figurativas como literarias, hasta el límite de lo comprensible. Para muchas de ellas, escribir cuentos, temas teatrales, poemas, diarios, recuerdos autobiográficos era una ayuda indispensable en la elaboración de sus ideas pictóricas. El factor interesante es que la mayoría de las artistas surrealistas desarrollaron sus intereses y preocupaciones comunes solo después de haber eliminado definitivamente su membresía, cuando ninguna de ellas tenía contacto con ningún miembro del grupo parisino”, Sileo, 2007: 167.

La sexualidad era un tema clave en el surrealismo, no solo porque se veía como un vínculo con el inconsciente sino, sobre todo, porque la provocación sexual estaba estrechamente relacionada con el radicalismo político. La revolución pasó por la vida sexual, y un estilo de vida excéntrico fue considerado casi un acto de resistencia por sí mismo. [...]. La libertad que intentaron tener en retrospectiva, es la libertad política y sexual, y esta se definió desde una perspectiva masculina. El cuerpo femenino era la materia prima con la cual se erradicaban los tabúes y se exploraban los aspectos oscuros del deseo masculino. [...]. Con todo, los surrealistas pronto elaboraron un cliché y una visión unilateral del placer sexual masculino. Como resultado de esta muy sólida objetivación de sus cuerpos en el trabajo de sus colegas masculinos, las mujeres surrealistas han sido vistas con frecuencia de forma paradójica (Lundström, 2009: 123 - 124).

Un ejemplo significativo es Dorothea Tanning, que se disocia del Surrealismo para reflejar precisamente sus afinidades con él, pero también la capacidad de independencia de cada una de las artistas que como ella han sido capaces de salir de silencio y cuya palabra vuelve, a través de sus obras, como testimonio y afirmación de sí mismas.

Su búsqueda se dirige, de hecho, a otro desarrollo pictórico, diverso del itinerario previo, por lo que su vida parece seguir dos caminos diferentes que al mismo tiempo pueden producir un efecto desorientador, ya que no parecen estar relacionados entre los ellos.

Uno está orientado al detalle de los elementos, que cuentan una historia privada, como en sus escritos, y el otro, desde mediados de los años cincuenta, cuando la masa toma el relevo, que revela un personaje en particular, como escribe Martin Sundberg, está dirigido a elegir una modalidad pictórica menos

definida, que vibra con energía en la textura cromática, capaz de dinamizar la composición, en el que cada pista representativa se detiene para convertirse en huella, seguimiento, apariencia cercana a lo informal, metamorfismo, manteniendo un misterio en la atmósfera onírica de cada trabajo.

Cada uno de mis cuadros - dice ella misma - son pasos marcados en el mismo camino. No veo ningún corte, ninguna desviación. Las mismas preocupaciones se manifiestan desde el principio. Las obsesiones salen a la superficie como marcas que no se pueden borrar. Mis pinturas y, por último, mis esculturas, son parte de la misma investigación, de los mismos descubrimientos, las mismas tormentas, la misma risa loca, el mismo sufrimiento y renacimiento (Tanning, cit., en Jouffroy, 1974, en Lumbard, 2009: 52).

En *Between Lives* menciona algunas pinturas que se incluyen (ver Capítulo VI). *Insomnias*, realizada durante el período de transición en la década de 1950 y la mitad de la década siguiente, mientras vivía en Sedona con Max Ernst: “el trabajo que, literalmente, se separó de esas primeras pinturas - escribe -fue el primero de una serie de experimentos puros en los que la pintura y la percepción se perdieron el uno en el otro” (Tanning, 2001: 327).

La luz deslumbrante, el movimiento de las pinceladas, dan la imprecisión del detalle, ya que es difícil encontrar referencias a las formas de un niño, un perro²⁰, una figura femenina que parece recordar el placer erótico manifestado en las obras de Eugène Delacroix, como *La muerte de Sardanapalo* (1827), mientras que la composición se articula en cuadrados basados en una estructura de colores cruzados que divide el espacio en cuatro campos diferentes con un engrosamiento hacia el centro y un enredo en varios niveles, entre la abstracción y la realidad.

²⁰ “El perro también está parado sobre sus patas traseras y se encuentra en un contexto espacial; el animal está representado tridimensionalmente, contorsionándose en el espacio pictórico. [...] La conexión con el surrealismo se arraigaba en los hechos biográficos también”, Sundberg, 2010: 20 - 21.

El cambio de rumbo en su pintura, en verdad, ha suscitado dudas en los críticos que apuntan a una serie de hipótesis para determinar hasta qué punto su vivencia biográfica puede haber influido en el proceso creativo. Esto llevó a cuestionar si el camino que recorrió con Max Ernst podría haberla influenciado, desde el momento en el que estaba experimentando con una amplia variedad de técnicas, considerando el proceso pictórico, más que un tema, una estructura interrumpida, para determinar qué rol jugaron los eventos en la historia de su vida y la autoconciencia de la condición de artista como parte de su viaje creativo.

Era una vez más cuestión de ver la capacidad de independencia de una mujer artista, o simplemente, como le gustaba definirse a sí misma, 'persona', más allá de las diferencias de género, a merced de posibles influencias.

La respuesta de Alain Bosquet, en este sentido, es enfatizar especialmente los años del primer surrealismo, que enmarcan claramente la evolución creativa de Tanning en el contexto histórico, cultural y político con respecto a obras como *Insomnias/Insomnio*, elaboradas en un período posterior, en la época de la Guerra Fría y la vida de la artista en Arizona. Lo que el crítico señala como paroxismo, "es un estallido repentino visualizado en todos los fragmentos" (Bosquet, 1966: 83) en relación con las actividades del expresionismo abstracto, de la pintura de acción, aunque sus obras mantienen relaciones estrechas con detalles realistas sin llegar a un carácter puramente gestual, como una transición de la figuración surrealista al interés por la pintura como medio. Es como si más allá de la influencia de Ernst hubiera cambiado voluntariamente su estilo personal. También es cierto que una obra como *Insomnias/Insomnio*(1957) puede establecer relaciones con el inconsciente freudiano, con estado de vigilia y sueño, con el mundo sumergido de lo imaginario. "Tanning destaca el insomnio como una instancia de claridad similar al sueño" (Sundberg, 2010: 25), con la aparición de alucinaciones, de un inconsciente que parece casi descontrolado: uno o más eventos prismáticos o consecutivos - subraya Lasse Söderberg (1993: 25) - consecutivos ya que parecen ocurrir en el momento en que uno los ve.

Por lo tanto, cada elemento inconcluso se asimila a la inconsistencia de los sueños que vuelven cuando parece imposible dormir, por lo que la conexión con el surrealismo es indiscutible, aunque no se puede suponer que se haya abandonado al automatismo total. De hecho, el detalle que a veces aparecen *sui generis*, invita a pensar en una necesidad de control, en una intención definida en la base de la pintura²¹.

En términos críticos, sin embargo, la perplejidad aparece en quienes no conciben la trayectoria pictórica de Dorothea como unitaria, sino que se centran más en los primeros tiempos de su primera fase surrealista, sin mostrar interés en su periodo posterior y subsiguientes aspectos, o que tienden a situarla en el contexto de las mujeres artistas surrealistas, a pesar de que nunca ha mostrado una predilección por la historia del arte femenino en la que participar, a pesar de interesarse por la posición de la mujer en la sociedad como potencial del cuerpo y la mirada.

De hecho, esta obra puede ejemplificar el curso de un recorrido personal, la capacidad de dirigir su investigación hacia futuros metas completamente independiente, y de ahí la voluntad de no solo anclarse en un legado histórico, aunque sea fundamental y reconocido como la vanguardia surrealista²².

En la utopía de llegar al escenario dorado de la edad de oro, sin destruir su propia imagen, que de hecho se refleja en el trabajo de 'fetiches a través del verismo y la perfección', los

21 La obra pictórica se está acercando a la concepción de una composición prismática, fragmentaria, que Donald Kuspit (1987: 43 - 48) redescubre en otras obras de la artista, ya que el detalle prevalece como un fragmento, partes de un cuerpo no reconocible, casi cancelado por el esmaltes pictóricos, desde el color que revela la variabilidad y la fugacidad de la luz que bordea de acuerdo con múltiples facetas en otros múltiples puntos de aplicaciones y de vista, como las de un prisma. El erudito habla sobre el viaje de la artista como surrealismo barroco, que implica la transformación según la intensidad de una energía dionisiaca, e incluso propone una asociación entre Venus y Cupido, como posibles referencias en el trabajo del mito de Apolo y Dafne. En cualquier caso, es más apropiado hablar de la metamorfosis en relación con las transformaciones narradas por Ovidio, más allá de las referencias probables al mito presente en la escultura de Bernini, centrándose sólo en el momento en que Dafne se transforma en laurel, concebido como fuga y liberación de la mirada masculina.

22 Bruy, (2006), en Krieger, 2006: 103-121) encuentra inusual que una mujer se refiera a su *alter ego*, que a menudo se identifica con el de su compañero, y que en el trabajo de Tanning coincide con su propio perro, por un posible diálogo entre ellos, más allá de la figura masculina, y piensa que es más apropiado referirse a su propia idea inconsciente e irracional, más que al legado del surrealismo, que, por lo que se refiere al grupo francés, ya había alcanzado su apogeo antes de que la artista se convirtiera en miembro en la década de 1940. Al mismo tiempo, reconociendo el proceso de transformación que resulta ser característico de la trayectoria de Tanning desde obras como *Birthday/ Cumpleaño*, siempre sobre *Insomnias/ Insomnio* precisa ya que tanto la transformación, como la metamorfosis, se proponen de una manera más clara y como procesos no concluidos.

arquetipos opuestos, hombre / mujer, naturaleza / cultura, racional / irracional, cuerpo / mente, se unen como en un proceso metamórfico con el fin de averiguar su autenticidad, a través de una mirada atenta y móvil, como una fuente de energía que reúne los fragmentos en los cuales la pintura misma parece desintegrarse.

Dorothea asume, por lo tanto, un aspecto típicamente masculino, como Kay, a su vez, por sus construcciones, con respecto a la pasividad que se refleja más en trabajos iniciales como *Birthday/ Cumpleaño* de 1942, proporcionando en todo caso espacio a la exploración de sí misma²³. Concluyendo, en *Insomnias/ Insomnio* como en otras obras del mismo período, Tanning se apropia de una mirada que es autoconciencia y liberación de la dominación y metamorfosis masculinas, proceso de cambio y crecimiento que conduce a la madurez de su investigación y su experimentación creativa.

De hecho, su itinerario pictórico no se recoge y se pierde en símbolos inagotables, sino que, como el de las otras artistas examinadas, se carga de significados abiertos y múltiples que fluyen o incluso se extienden más allá de analogías probables para provocar, de hecho, el efecto de la disipación y 'desconexión', algo cercano al choque provocador.

En los espacios de lo maravilloso, el deseo no es un puente, precisamente por su persistencia, y su perpetuación puede permitir la apertura de una brecha en la costumbre del universo cotidiano, puede implicar el escalón, estando dispuestos a ir más allá del espacio concluido, a salir del laberinto como Teseo, encontrando el hilo en el camino de la existencia. Es el poder y el potencial del deseo como enlace, siempre viable y presente en el proceso creativo de Leonora, Leonor, Kay, Dorothea y Remedios, que permite vivir y avanzar en una búsqueda ilimitada y garan-

²³ "La mirada del espectador a *Insomnias/Insomnio* se puede describir como activa en contraste con la pasividad que Eiblmayr descubre en *Birthday/ Cumpleaño*. [...] En *Insomnias/ Insomnio* [...] el espectador debe permanecer constantemente activo para no perder el control sobre todos los fragmentos. [...] Los surrealistas a menudo fragmentaban la imagen de la mujer. El hecho de que Tanning y otras mujeres artistas no sigan esta línea y ataquen su propia imagen, en la interpretación de Bruy es porque no pueden permitirse un hacerlo sobre ellas mismos ya que el espacio pictórico sigue siendo esencial como escenario para explorar la posición de la mujer. La fragmentación de la imagen de la mujer ya no es un problema en *Insomnias/ Insomnio* y, por el contrario, se ha convertido en su opuesto, presuponiendo la mirada activa que ahora se ha apropiado", Sundberg, 2010: 27.

tizar esa libertad interior exaltada por la empatía revolucionaria surrealista.

Para cambiar la vida y renovar el mundo, es necesario recuperar los espacios de deseo más allá de cualquier malentendido y perplejidad. La ansiedad continua es un síntoma de la necesidad de cambio. El deseo de cambiar y transformarse es un signo inconfundible del ser creativo siempre impulsado a buscar, procesar, producir de manera diferente el *homo oeconomicus* o el *consumer*. Sea hombre o mujer, el ser en su integridad se siente impulsado a buscar la esencia de la existencia, por ello es importante en el itinerario de la vida como una experimentación creativa, la unidad de los opuestos, para conferir valor al ser en sí mismo como persona y a su energía interior. Como escribió Salomon Grimberg sobre la escultura de Leonora: "Su memoria inconsciente de la naturaleza expresa una "única energía." (Grimberg, 1998: 314).

Cada una de las artistas - escritoras examinadas en este estudio intenta este propósito común, y a través de su propio trabajo testimonian y dan voz a intenciones iguales o similares, de modo que la marginalidad se convierte en un signo de resistencia para alimentar la capacidad de ver²⁴ en el territorio de frontera y divergencia como exigencia y voluntad de perseverar a lo largo y a través de las *límites*, como el cuerpo sin órganos deleuzianos. Campo de fuerzas fluidas, dinámico, que coincide con el deseo, reserva de productividad y dispuesto a nuevas conexiones, desterritorializado²⁵, por alejamiento, suspensión, metamorfismo,

24 "Escribir 'resistencia' - enfatiza Bell Hooks (1998: 28) - En particular, la resistencia a la guerra de Vietnam - pensamiento innecesario y altamente criticado después de sus resultados paradójicos - el monje budista vietnamita Thich Nhat Hahn dice que la resistencia radical debe significar algo más que una simple resistencia a la guerra. Es resistencia a algo parecido a la guerra. Entonces, quizás, la resistencia significa oposición: no te dejes invadir, ocupar, atacar y destruir por el sistema. El propósito de la resistencia, en este caso, es tratar de curarse a uno mismo, también de aprender a ver claramente ... Creo que las comunidades de resistencia deberían ser lugares para regresar más fácilmente a sí mismos, lugares que permiten a cada uno sanar y recuperar su integridad".

25 Gilles Deleuze y Felix Guattari han abordado los aspectos del cuerpo sin órganos y desterritorialización en el *AntiEdipo - Capitalismo y esquizofrenia*, publicado en 1980. "La tierra sigue aplicando un movimiento de desterritorialización en el lugar por el que supera cualquier territorio: ella es desterritorializante y desterritorializada. Se combina con el movimiento de los que salen de su territorio en masa, langostas empiezan a caminar en una línea en el fondo del agua, peregrinos o caballeros que se superponen una línea de escape celestial. La tierra no es un factor entre otros, que reúne todos los elementos en un solo abrazo, pero utiliza uno o el otro para desterritorializar el territorio. Los movimientos de desterritorialización son inseparables de territorios que se abren a un lado, y los ensayos de reterritorialización no son separables de la tierra que devuelve los territorios. Estos dos componentes, el territorio y la tierra, con dos áreas de indiscernibilidad, la

vive una experiencia nómada en los no lugares como espacios de exilio, pero de libertad²⁶, de eliminación y desaparición de límites para alimentar su propia creatividad y autenticidad.

desterritorialización. No podemos decir cuál es el primero”, Deleuze, Guattari, [1991], 2005: 82. “La desterritorialización corresponde a una crisis, es decir a la desaparición de los límites. Toda crisis se traduce en una supresión de los límites de los ritmos, ciclos, fracturas, intervalos. La tercera etapa del proceso indica una reterritorialización, es decir, que el estado interviene para dar validez al territorio perdido”, Raffestin, (1984), en Turco (ed.), 1984, [http:// www. scienceshumaines.com / qu-est-ce-que-la-philosophie_fr_14356.html](http://www.scienceshumaines.com/qu-est-ce-que-la-philosophie_fr_14356.html).

26 “Nunca como hoy centro y margen se contrastan, se mezclan y, a veces, se intercambian piezas en el juego para conquistar, extender y defender las libertades concretas del individuo. La marginación, la marginalidad, sin duda, pueden implicar menos oportunidades para desarrollar la propia personalidad y, por lo tanto, menos libertad. Pero con razón, David Riesman, sociólogo estadounidense, ve en la marginalidad, en el ser marginales, una garantía de individualismo e inconformidad”, Magris, 2015: 54.

Bibliografía

- Aberth, Susan L., [2004], (2010), *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy And Art*, Farnham Surrey, Burlington, USA: Lund Humphries.
- Agnati, Tiziana, [1997], (2003), *Leonora Carrington: Il surrealismo al femminile*, Milano: Selene Edizioni.
- Agnati, Tiziana, (2001), Leonor Fini: Un realismo soprannaturale, en *Art & Dossier*, Firenze: Giunti, 16, 164, p. 8.
- Alquié, Ferdinand, (1948), *Humanisme surréaliste et existentialiste*, en *L'homme, le monde, l'histoire*, Le Cahiers du Collège Philosophique, 4, Paris: Arthaud.
- Bailly, Jean Christophe, Russell, John, Morgan, Robert C., (1995), *Dorothea Tanning*, (trans. Howard, Richard), New York: George Braziller.
- Bataille, Georges, [1957], (1967), *L'erotismo*, Milano: Sugar.
- Bataille, Georges, [1957], (1969), *L'azzurro del cielo*, Torino: Einaudi.
- Bataille, Georges, (1976), *Histoire de l'érotisme*, en *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard.
- Bedouin, Jean Louis, (1961), *Storia del surrealismo dal 1945 ai nostri giorni*, II, Milano: Schwarz Editore.
- Belton, Robert J., (1989), Birthday by Dorothea Tanning, (Reviews), *Woman's art journal*, Knoxville, Tennessee: Woman's Art Inc., 10, 1, pp. 40-41.
- Belton, Robert J., (1990/ 1991), Unexpected Journey: The Art and Life of Remedios Varo, Abbeville, 1988, Review, *Woman's Art Journal*, Knoxville, Tennessee: Woman's Art Inc., 11, 2, fall - winter, pp. 35 - 36.
- Benco, Silvio, (1929), *Leonora Fini, Arturo Nathan, Carlo Sbisà*, Milano: Galleria Milano, Alfieri Lacroix.
- Binni, Lanfranco, (2003), *Il surrealismo*, Roma: Newton & Compton.
- Bosquet, Alain, (1959), Dorothea Tanning: de l'obsession au ravissement, *XXe Siècle*, XII, pp. 10-11.
- Bosquet, Alain (1966), *La peinture de Dorothea Tanning*, Paris:

Jean-Jacques Pauvert.

- Breton, André, [1925], Lettre aux voyantes, *La Révolution surréaliste*, 5, 15 octobre, pp. 20-22, en Breton, A., (1962), *Les manifestes du surréalisme*, Parigi: Pauvert; Lettera alle veggenti, [1925], en Breton, A., (1966), (2003), *Manifesti del Surrealismo*, Torino: Einaudi.
- Breton, André, [1928], (1972), *Nadja*, Torino: Einaudi, 1972.
- Breton, André, [1935], Situation surréaliste de l'objet, en A. Breton, (1962); (1966), 2003, p. 328.
- Breton, André, [1937], (1974), *L'amour fou*, Torino: Einaudi.
- Breton, André, [1937], (1974), La bellezza sarà convulsa o non sarà, en Breton, A., [1937], (1974), en Nadeau, M., [1964], 1972, pp. 407 - 408.
- Breton, André, [1947], *Arcane 17: Enté d'ajours*, Paris: Sagittaire; (1985), (trad. it. Xella, L.), Napoli: Guida.
- Breton, André, [1953], Du Surréalisme en ses oeuvres vives, en Breton, A., (1962); (1966), (2003).
- Breton, André, (1961), *Storia del surrealismo 1919-1945, I*, Milano: Schwarz Editore.
- Brosse, Jacques, (1968), Nota critica, en *Leonor Fini*, (1983), p. 253.
- Bruy, Ursel, (2006), Die alchemistische Emanzipation: Transformationsstrategien bei Leonora Carrington, Leonor Fini und Dorothea Tanning, en Krieger, V., (2006), pp 103-121.
- Caroli, Flavio (ed.), (1998), *L'anima e il volto*, Milano, Palazzo Reale, Milano: Electa.
- Carrington, Leonora, (1938), *La maison de la peur*, (préface et illustrations de Ernst, Max) Paris: Henri Parisot, Collection Un Divertissement, 4; (1988), *The House of Fear: Notes from Down Below*, (introduction by Warner, Marina) New York: E. P. Dutton; (1992), *La casa del miedo: Memorias de abajo*, (trad. Torres Olivier, Francisco), México D. F.: Siglo XXI.
- Carrington, Leonora, (1939), *La Dame Ovale*, Paris: Éditions GLM.
- Carrington, Leonora, (1939), La débutante, en Carrington, L., (1939).
- Carrington, Leonora, (1939), L'oncle Sam Carrington, en Carrington, L., (1939).
- Carrington, Leonora, (1939), L'amoureux, en Carrington, L.,

- (1939).
- Carrington, Leonora, (1939), *L'ordre royal*, en Carrington, L., (1939).
- Carrington, Leonora, (1941/1942), *White Rabbits*, *View*, 1, december - january, p. 7, en VanderMeer, A. y J., (2011), p. 277.
- Carrington, Leonora, (1942), *The Bird Superior: Max Ernst*, *View*, 2, 1, (special issue *Max Ernst*), april, p.13.
- Carrington, Leonora, (1943), *The Seventh Horse*, *VVV*, 2 - 3, march, pp. 128 - 130; (1977), *Le Septième Cheval*, (trad. Brousté, Madeleine), Montpellier: Coprah; (1988), *The Seventh Horse and Other Tales*, New York: E. P. Dutton; (1992), *El séptimo caballo y otros cuentos*, (trad. de Torres Oliver, Francisco), México, D. F.: Siglo XXI; Madrid: Siruela.
- Carrington, Leonora, (1943), *Answer*, en *Surrealist Inquiry on Mythological Creatures: Concerning the Present Day Relative Attractions of Various Creatures in Mythology & Legend*, *VVV*, 2-3, en Rosemont, P., (ed.), (1998), pp. 166 - 167.
- Carrington, Leonora, [1944], *Down Below*, (trans. Llona, Victor), en *VVV*, 4, february, pp. 70 - 86; (1945), *En Bas*, Paris: Éditions de La Revue Fontaine, Collection L'Âge d'or, 18; (1972), *Surrealist Research and Development Monograph Series*, *Radical America*, 5; (1972), Chicago: Black Swan Press; (1973), Paris: Le Terrain Vague, Éric Losfeld; (1979), (1988) *Giù in fondo*, (trad. Bompiani, G.), Milano: Adelphi Edizioni; (1988), New York: E. P. Dutton; (1991), *Memorias de abajo*, (trad. Torres Oliver, Francisco), (prólogo Savater, Fernando), Madrid: Siruela Bolsillo.
- Carrington, Leonora, (1946), *Pénélope*, *Les quatre vents*, 1; (1970), Paris: Gallimard; (1969), Paris: Cahiers Renaud - Barrault, 70, april - june; (1969), Paris: Gallimard.
- Carrington, Leonora, *Réponse à l'enquête*, en Breton, A., [1957], 1991, p. 281.
- Carrington, Leonora, Varo, Remedios, (s. f.), [El cuerpo grasoso], manuscrito, [antes de octubre 1963], en Mendoza Bolio, E., (2010).
- Carrington, Leonora, (1966), *On Magic Art: A conversation*, en Rosemont, P., (ed.), (1998), pp. 272 - 273.
- Carrington, Leonora, (1966a), *Leonora Carrington*, *El Periodico*,

I, 1.

Carrington, Leonora, [1970], (1981), What is a woman?, *Cultural Correspondence*, 12-14, en Rosemont, P.(ed.), (1998), pp. 372-375.

Carrington, Leonora, (1974), Interview to Manuel Ávila Camacho López, Max Ernst me enseñó nueva forma de vivir, *Excelsior*, Ciudad de México, 10 de Febrero, enAberth, S. L., [2004], 2010, p. 12; en Sileo, D. (2007), p. 214.

Carrington, Leonora, (1974a), *Le cornet acoustique*, (trans. Parisot, Henri, prologue par Pieyre de Mandiargues, André), Paris: Flammarion, Collection L'Âge d'or; (1976), *The Hearing Trumpet*, London, New York: St Martin's Press, St. James; (1984), *Il cornetto acustico* (trad. di Bompiani, G.), Milano: Adelphi Ediciones; (1991), *La trompeta acústica*, (trans. Berdagué, Roser, introducción de Ibarz, Mercé), Barcelona: Edicions de l'Eixample, Espai de dones; (1995), *La corneta acústica*, (trad. Torres Oliver, Francisco), Barcelona: Alba Editorial.

Carrington, Leonora, (1976), *La Porte de pierre*, Paris: Flammarion, Collection L'Âge d'or; (1977), *The Stone Door*, New York: St Martin's Press; (1978), London: Routledge.

Carrington, Leonora, (1978), *La débutante, contes et pièces*, (avant-propos de Chénieux-Gendron, Jacqueline), Paris: Flammarion, Collection L'Âge d'or.

Carrington, Leonora, (1986), *Pigeon vole: contes retrouvés*, Cognac: Le Temps qu'il fait.

Carrington, Leonora, (1991), Interview to Paul De Angelis, en *Leonora Carrington: the Mexican Years 1943 - 1985*, San Francisco, The Mexican Museum, Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, pp. 33 - 34, en Aberth, S. L., [2004], 2010, p. 19 y sigg.

Carrington, Leonora, (1992), *Leonora Carrington and the House of Fear*, producido y dirigido porEvans, K., Omnibus, BBC.

Carrington, Leonora, (1996), *On Magic Art: A Conversation*, en Rosemont, P. (ed.), (1998), pp. 272 - 273.

Carrington, Leonora, (1999), Interview, Colonia Roma, Mexico City, february, en Aberth, S. L., [2004], 2010, p. 32.

Carrington, Leonora, (2004), Entrevista, 26 luglio, en Sileo, D.,

- (2007), pp. 209 – 220.
- Carrington, Leonora, (2006), Entrevista con l'artista (Entrevista con la artista), Ciudad de México, en Ingarao, G., (2014), p. 136.
- Carrington, Leonora, Entrevista, en De Angelis, P., (1997), pp. 10 – 19.
- Carrington, Leonora, (2006), Entrevista, Città del Messico, en Ingarao, G., (2014), p. 136.
- Carrington, Leonora, (2008), *The House of Fear/ Das Haus der Angst*, (trans. Becker, Heribert) Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Carrington, Leonora, (2013), *Leche del sueño*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Carrington, Leonora, (2013), Interview with Hans-Ulrich Obrist, An Approach to a Reality That We Do Not Yet Understand, en Kissane, S., Ades, D., (eds.), (2013/2014), p. 165.
- Carrington, Leonora, (s. d.) *La invención del mole*, Fondos Especiales, México D. F.: Centro Nacional de las Artes.
- Carruthers, Victoria, (2011), Dorothea Tanning and Her Gothic Imagination, *Journal of Surrealism and the Americas*, 5, 1, pp. 134 – 158
- Castells, Isabel, [1997], (2009), *Remedios Varo: Cartas, sueños y otro textos*, (Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994), México: Ediciones Era.
- Caws, Mary Ann, Kuenzli, Rudolf E., Raaberg, Gwen, (1991), *Surrealism and Women*, Association for the Study of Dada and Surrealism, Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press.
- Celati, Gianni,(1977), Postfazione, en Gabellone, Lino, *L'oggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino: Einaudi, p. n. n.
- Chadwick, Whitney, [1985], (1991), *Women Artists and the Surrealist Movement*, Boston: Little Brown and Company; New York: Thames and Hudson.
- Chadwick, Whitney (1986), Leonora Carrington, Evolution of a Feminist Consciousness, *Woman's Journal*, Knoxville, Tennessee: Woman's Art Inc., 7, spring/ summer, pp. 37 – 42.
- Chadwick, Whitney, (1988), *Leonora Carrington: Recent Works*, New York: Brewster Gallery, p. 2, en Aberth, S. L., [2004], 2010,

p. 33.

Chénieux-Gendron, Jacqueline, (1976), Introduction, (Avant-propos) en Carrington, Leonora, (1976), *La débutante: contes et pièces*, Collection L'Âge d'or, Paris: Flammarion, p. 11.

Christ, Carol P., [1978], (1991), Why Women Need the Goddess: Phenomenological, Psychological and Political Reflections, en Christ, C., Plaskow, J., [1978], (1991), p. 30.

Christ, Carol, Plaskow, Judith, , [1978], 1991, *Woman Spirit Rising: A Feminist Reader in Religion*, New York: Library of Congress, Cataloging in Publication Data.

Ciprelli, Rita, (1984), *L'eroticismo nell'arte surrealista*, Pescara: Terenzio.

Clerici, Fabrizio, [1945], Nota critica, en *Leonor Fini*, (1983), p. 246.

Cocteau, Jean, (1951), Nota critica, en *Leonor Fini*, (1983), p. 247.

Colombo, Nicoletta, (2009), *Achille Funi e Leonor Fini: un sodalizio nel solco della liaison Trieste - Milano*, en Masau Dan, M., (ed.), (2009), pp. 64 - 71

Colville, Georgiana M. M., (1990), Beauty and/ Is the Beast: Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini, *Dada/ Surrealism*, 18, 1990, en Caws M. A., Kuenzli, R. E., Raaberg, G., (1991), pp. 159 – 181

Colville, Georgiana, M. M., Conley, Katharine, (1998), *La Femme s'entête: La part du féminin dans le surréalisme*, Paris: Lachenal & Ritter, pp. 307 – 315.

Comisarenco Mirkin, Dina, (2009), Remedios Varo, the Artist of a Thousand Faces, *Aurora*, Journal of the History of Art, Woodcliff Lake, NJ: WAPACC Organization, 10, 2009, pp. 77-114

Contini, Maria G., Ulivieri, Simonetta, (2010), *Donne, famiglia, famiglie*, Milano: Guerini Scientifica.

Cremonini, Leonardo, (2009), L'amore del fare: Leonardo Cremonini e Leonor Fini, en Masau Dan, M. (ed.), (2009), pp. 269 – 270.

Crusvar, Luisa, (2009), Leonor Fini: simboli, rituali e metamorfosi per una mitologia dell'ambiguità, en Masau Dan, M., (ed.), 2009, pp. 39 - 54.

De Angelis, Paul, Carrington, Leonora, Chadwick,

- Whitney,(1991), *Leonora Carrington: the Mexican Years 1943-1985*, San Francisco, The Mexican Museum, Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1991.
- De Angelis, Paul, (1997), Entrevista con Leonora Carrington, *El Paseante*, Madrid, 17, pp. 10 – 19.
- De Paz, Alfredo, (1979), *Dada, Surrealismo e dintorni*, Bologna: CLUEB.
- Decina Lombardi, Paola, [2002], *Surrealismo 1919-1969: Ribellione e immaginazione*, Roma:Editori Riuniti; (2007), Milano: Oscar Mondadori.
- Decina Lombardi, Paola, [2002], 2007, Il Surrealismo in America: Kay, Leonora, Dorothea e le altre: le artiste e il surrealismo, en Decina Lombardi, P., [2002], 2007, pp. 387 - 395.
- Decina Lombardi, Paola, (ed.), (2008), *La donna, la libertà, l'amore: un'antologia del surrealismo*, Milano: Mondadori.
- Dedieu, Jean Claude, (1983), Nota crítica, en *Leonor Fini*, (1983), p. 13.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, (2005), *Qu'est-ce que la philosophie?*, [1991] Paris: Les Éditions de Minuit. Recuperado de http://www.scienceshumaines.com/qu-est-ce-que-la-philosophie_fr_14356.html.
- Di Poce, Donato, (ed.), (2009), *Incontro con Arturo Schwarz: La luce dell'amore e dell'arte, anche*, Pasian di Prato: Campanotto.
- Dubuffet, Jean, (1974), Letter, december, 29, en Miller, S. R., (1990).
- Escoubas, Élian, (1978), Fleur de peau (*Le livre de Léonor Fini*, (avec la collaboration de José Alvarez), Éditions Clairefontaine, 1975, *Revue d'esthétique*, Place, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 3/ 4, pp. 381 – 393.
- Fé, Franco, (1980), *Il surrealismo e la critica*, Venezia: Marsilio.
- Fini, Leonor, (1945), Critica ai critici, *Domenica*, 1 luglio.
- Fini, Leonor, (1951), Lettere al direttore, *Il Tempo*, 27 ottobre.
- Fini, Leonor, (1954), Chiarimento di Leonor Fini, *Il Mondo*, VI, 33, 17 agosto 1954, p. 4.
- Fini, Leonor, (1973), *Histoire de Vibrissa*, Paris: Éditions Claude Tehou.
- Fini, Leonor, (1975) *Le Livre de Leonor Fini: Peintures, dessins*,

- écrits, notes de Leonor Fini*, (avec la collaboration de Alvarez, José), Lausanne - Paris, Éditions La Guilde du Livre, Éd. Clairefontaine - Vilo; (1979), Lausanne - Paris: Éditions Mermoud - Clairefontaine – Vilo.
- Fini, Leonor, (1975), *D'un jour a l'autre*, en Fini, L., (1975), p. 44.
- Fini, Leonor, (1975a), *Das große Bilderbuch*, München: Desch.
- Fini, Leonor, (1975b), *Le Temps de la Mue*, Paris: Galerie Bosquet.
- Fini, Leonor, (1976), *Mourmour: conte pour enfants velus*, Paris: Éditions de la Différence; (2010), Paris: La Tour Verte; [1976], *Murmur: Fiaba per bambini pelosi*, en Premuda, C., (ed.), 2014.
- Fini, Leonor, (1977), *Le Miroir des Chats*, Lausanne: La Guilde du Livre; (1977), Paris: Éditions de la Différence.
- Fini, Leonor, (1978), *L'Onéiopompe*, Paris: Éditions de la Différence, Collection La Feilure; (1992), (trad. Mercé Marçal, Maria), Barcelone: Éditions de l'Eixample; (1993), (trad. Kitajima, Hirotoishi), Tokyo, Kousakusha Workshop.
- Fini, Leonor, (1979), *Rogomelec*, Paris: Éditions Stock.
- Fini, Leonor, (1983), *Testimonianza*, en *Leonor Fini*, (1983), p. 25.
- Fini, Leonor, (1983), *Trois portraits de l'artiste*, *Corps écrits*, Revue trimestrielle, 5. *L'Autoportrait*, pp. 27 - 33.
- Fini, Leonor, (1984), *Mes Théâtres*, *Corps écrits*, Revue trimestrielle, 10. *Théâtres*, pp. 31 - 33.
- Fini, Leonor, (1985), *Les Chats de Madame Helvetius*, Paris; Enrico Navarra Éditeur.
- Fini, Leonor, (1994), *Entre le Oui et le Non*, Paris: Éditions Galerie Dionne.
- Fini, Leonor, (1994), *Chats d'atelier*, (photographies de Tana Kaleya), Paris: Éditions Michèle Trinckvel; (1994), Knokke-le-Zoute: Éditions Guy-Pieters.
- Fini, Leonor, [1977], (2008), *Miroir des Chats*, Genève: Éditions Slatkine.
- Fini, Leonor, Pieyre de Mandiargues, André, (2010), *L'ombre portée: Correspondance 1932-1945*, Paris: Le Promeneur – Gallimard.
- Fortini, Franco, Binni, Lanfranco, (1977), *Il movimento surrealista*, Milano: Garzanti.
- Foucault, Michel (1977), *Nietzsche: Genealogía, Historia*,

- Lenguaje, Contra-Memoria, Práctica, Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Gaggi, Silvio, (1979), Leonor Fini: A mythology of the Feminine, *Art International*, 23, september, pp. 34-49.
- Galanti, Maria Antonella, (2010), La medicalizzazione del corpo femminile e la metafora dell'isteria, en Contini, M. G., Ulivieri, S., (2010), p. 152.
- Gauthier, Xavière, (1971), *Surréalisme et sexualité*, Paris: Gallimard; (1973), *Surrealismo e sessualità*, (trad. di Traversi, Alda), Milano: Sugar.
- Gavioli, Laura (2009), *A Leonor, i suoi amici*, en Masau Dan, M. (ed.), (2009), p. 265.
- Genet, Jean, (1950), *Nota critica*, en *Leonor Fini*, (1983), p. 246.
- Genet, Jean, (1950), *Lettre à Léonor Fini*, Paris: Loyau; (1955), *Mademoiselle: A Letter to Léonor Fini*, (trad. B. Frechtman), *Nimbus*, 3, pp. 35-37.
- Genoves, Santiago, (1970), *Is peace inevitable?*, London: Compton Printing.
- Gholson, Christien, *The World of Leonora Carrington*, Part I – *The Early Years*. Recuperado de https://www.goodreads.com/author_blog_posts/2790621-the-world-of-leonora-carrington-part-i-the-early-years
- Giallongo, Angela, (2010), *Oltre lo sguardo: Il controllo delle condotte femminili nel medioevo*, en Contini, M. G., Ulivieri, S., (2010), p. 82 y sigg.
- Giedion, Sigfried, [1941], (1953), *Spazio Tempo e Architettura: Lo sviluppo di una nuova tradizione*, (trad. Labò E. y M.), Milano: U. Hoepli; [1948], (1967), *L'era della meccanizzazione*, (trad. Labò. M.), Milano: Feltrinelli.
- Godard, Jocelyne, [1998], 1999, *Leonor Fini: Le realtà possibili*, Milano: Selene Edizioni.
- Graves, Robert, [1948], *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, London, UK: Faber & Faber, [1948]; (1997), Manchester, UK: Carcanet Press, [1966], (1986), (1997), 2013, New York, US: Farrar, Straus and Giroux.
- Grimberg, Salomon, (1998), *Les Origynes: La sculpture récente de Leonora Carrington*, en Colvile, G. M. M., Conley, K., (1998),

- pp. 307 – 315.
- Grosz, Elizabeth, (1990), *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, London - New York: Routledge.
- Harding, Esther M., (1971), *Women's Mysteries: Ancient and Modern*, New York: Harper and Row.
- Helland, Janice, (1989), *Surrealism and Esoteric Feminism in the Paintings of Leonora Carrington*, *Racar*, Société pour Promouvoir la Publication en Histoire de l'Art au Canada, Département d'Histoire, Université Laval, Québec, 16, 1, pp. 53 - 61.
- Hillman, James, (1997), *Il codice dell'anima: Carattere, vocazione, destino*, Milano: Adelphi.
- Hooks, Bell (Watkins, Gloria Jean), (1998), *Elogio del margine*, Milano: Feltrinelli.
- Ingarao, Giulia, (2014), *Leonora Carrington: Un viaggio nel novecento: Dal sogno surrealista alla magia del Messico*, Milano - Udine: Mimesis, Arte e Critica, 9.
- Irigaray, Luce, (1985), *Volume - Fluidity, Speculum of the Other Woman*, (trad. Gill, G.), Ithaca, New York: Cornell University Press, pp. 227-240.
- Jelenski, Constantin, (1959), *Dorothea Tanning*, *Preuves*, june, p. 92.
- Jelenski, Constantin, (1963), *Leonor Fini*, Milano, Galería EPI, Collection de monographies d'art italien dirigée par Orio Vergani.
- Jouffroy, Alain, Abadie, Daniel, Menasseyre, Nathalie et al., (1974), *Dorothea Tanning: Oeuvre*, (trans. Angelo, Nancy), *Rétrospective*, Paris: Centre National D'Art Contemporain, 28 mai - 8 juillet.
- Jouffroy, Alain, (1974), *Questions pour Dorothea Tanning: Entretien avec Alain Jouffroy*, mars, en Jouffroy, Alain, Abadie, Daniel, Menasseyre, Nathalie et al. (1974).
- Kang, Soo Yun, (2002), *Tanning's Pictograph: Repossessing Woman's Fantasy*, *Aurora*, The Journal of the History of Art, WAPACC Organization, New York, Woodcliff Lake: WAPACC, 3, pp. 89 – 104.
- Kaplan, Janet A., (1988), *Unexpected journeys: The Art and Life*

- of Remedios Varo, London, Virago Press; New York: Abbeville Press.
- Kaplan, Janet A., [1988], 1998, *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*, (trad. di Martin Gamero, Amalia) México, Ediciones Era.
- Kay Sage, Archives of American Art. Recuperado de http://www.aaa.si.edu/collections/kay-sage-documentos-9050/#ssection_2
- Kay Sage (1898-1963), Hollis Taggart Galleries. Recuperado de <http://www.hollistaggart.com/publications/kay-sage-1898-1963>
- Keyser, Eugène de, (2004), Leonor Fini: éloge, *Bulletin de la Classe des Beaux Arts*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Classe de Beaux Arts, Hayez: Bruxelles, 6 Sér., 15, 1/ 6, pp. 29 – 35
- Kissane, Seán, Ades, Dawn (eds.), (2013/2014), *Leonora Carrington: The Celtic Surrealist*, Dublin, Garden Galleries, Irish Museum of Modern Art, september 18, 2013 - january 26, 2014, Dublin, IMMA and New York, D.A.P.: Art Publishers, Inc.
- Krieger, Verena, (2006), *Metamorphosen der Liebe: Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, Hamburg: Lit, V.
- Kuenzli, Rudolf. E., (1991), *Surrealism and Misogyny*, en Caws, M. A.; Kuenzli, R. E., Raaberg, G., (1991), en Agnati, T., (2003), pp. 15-18.
- Kuspit, Donald, (1987), Dorothea Tanning's Occult Drawings, *Art criticism*, New York: Department of State University of New York at Stony Brook, 3, 2, pp. 43 - 48.
- Lauter, Estella, (1980/1981), Leonor Fini: Preparing to Meet the Strangers of the New World, *Woman's Art Journal*, Knoxville, Tennessee: Woman's Art, Inc., 1, 1, p. 45.
- Leonora Fini, (1983), Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Galleria Civica d'Arte Moderna, 2 luglio - 30 settembre, Casalecchio di Reno: Grafis.
- Leonora Carrington: A Retrospective Exhibition, (1975/1976), New York, Center for Inter-American Relations, New York, University Art Museum, Austin, University of Texas, november

1975 - february 1976, p. 14, cit., en Aberth, S. L., [2004], (2010), p. 79.

Leonora Carrington and the House of Fear, (1992), (Leonora Carrington y la casa del miedo), producido y dirigido por K. Evans, Omnibus, BBC, cit., en Aberth, S. L., [2004], (2010), p. 15. Levi, Eliphas, [1855], (1960), *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, Paris: Editions Niclus, p. 85, cit., en Schwarz, A., (1986), p. 46. Levitt, Annette S., (1999), *The Genres and Genders of Surrealism*, New York, St. Martin's Press, 1999; (2002), *Comparative Literature*, University of Oregon, Duke University Press, 54, 1, winter, pp. 94 – 96.

Lumbard, Paula, (1981), Dorothea Tanning: On the Threshold to a Darker Place, *Woman's Art Journal*, Knoxville, Tennessee: Woman's Art Inc., 2, 1, spring – summer, pp. 49-52.

Lundström, Anna, (2009), Bodies and spaces: On Dorothea Tanning's sculptures, en *Konsthistorisk tidskrift*, Journal of Art History, Stockholm: Konsthistoriska Sällskapet, 78, november 23, pp. 121-130. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00233600903165948?journalCode=skon20>

Maffei, Giorgio, (2003), La femme 100 têtes di Max Ernst, *Wuz*, 3, abril. Recuperado de <http://blog.maremagnum.com/la-femme-100-tetes-di-max-ernst/>

Magris, Francesco, (2015), *Al margine*, Milano: Bompiani.

Maier, Michael, [1618], (1969), *Atalanta fugiens*, Oppenheim: J. Théodore de Bry; (reimpresión, trad. francés Perrot, É.), Paris: Librairie de Médicis, p. 282, en Schwarz, A., (1986), p. 34.

Martín Martín, Fernando, (1988), Notas a una exposición obligada: Remedios Varo o el prodigio revelado, *Laboratorio de arte*, Sevilla, Departamento de Historia del Arte, 1, pp. 231 – 246. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1261810.pdf> p. 233 - 238.

Masau Dan, Maria, (ed.), (2009), *Leonor Fini: L'italienne de Paris*, Trieste: Museo Civico Revoltella, Municipalidad de Trieste.

Masau Dan, Maria, (2009), L'esordio di Leonor Fini nella Trieste degli anni Venti, en Masau Dan, M., (ed.), (2009), pp. 55- 63.

Masau Dan, Maria, Gregorat, Susanna, Moscolin, Federica,

- (2009), I dipinti in mostra: Materiali per il catalogo, en Masau Dan, M. (ed.), 2009, pp. 92 - 97; 98 - 231.
- Masson, André, (1961), *Propos sur le surréalisme, Méditationes*, 3, automne, p. 35 y siguientes.
- Mendoza Bolio, Edith, (2010), *'A veces escribo como si trazase un boceto': Los escritos de Remedios Varo*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, México: Bonilla Artigas Editores.
- Messina Maria Grazia, (1993), *Le muse d'oltremare: Esotismo e primitivismo nell'arte contemporanea*, Torino: Einaudi. Recuperado de http://www.academia.edu/4150429/Le_muse_doltremare._Esotismo_e_primitivismo_dellaarte_contemporanea
- Mezzena Lona, Alessandro, (1991), Leonor Fini: La Musa inquieta, *Il Piccolo*, Trieste, 22 de mayo, en Masau Dan, M. (ed.), (2009), p. 69.
- Michelet, Jules,[1862], (2005), *Le Sorcière* (La strega. La rivolta delle donne nel romanzo verità dell'Inquisizione, Roma: Nuovi Equilibri.
- Miller, Stephen Robeson, (1990), In the Interim: The Constructivist Surrealism of Kay Sage, *Dada / Surrealism*, 18, en Caws, M. A., Kuenzli, R. E., Raaberg, G., (1991), pp. 129 - 131.
- Miller, Stephen Robeson, Stuhlman, Jonathan y Wallach, Nancy, (eds.) (2012), *Double Solitaire: The Surreal Worlds of Kay and Yves Tanguy*, New York: Katonah Museum of Art; Charlotte: Mint Museum.
- Morales, Luis, (1993), La enfermedad de Leonora. Tribuna. La intensa vida de la última surrealista, *El País*, Madrid, 18 de abril, p. 31. Recuperado de http://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084002_850215.html
- Moréas, Jean, (1886), *Manifiesto de simbolismo* (El Symbolisme), *Figaro littéraire*, 18 de septiembre
- Nadeau, Maurice, (1945), *Histoire du Surréalisme*, Paris: Seuil; [1964], (1972), *Storia e antologia del surrealismo*,(trad. Militello, Marcello), Milano: Mondadori.
- Nin, Anaïs, (1936), *House of Incest*, Paris: Siana Editions; (1947),

US: Gemor Press.

Nin, Anaïs, (1969), *The Diary of Anaïs Nin 1939-1944*, New York: Harcourt: Brace.

Nonaka, Masayo, (1971), *Obra de Remedios Varo*, México: D. F., Museo de Arte Moderno.

Nonaka, Masayo, (2012), *Remedios Varo: The Mexican Years*, Mexico City: Editorial RM.

Orenstein, Gloria, (1973), Women of Surrealism, *Feminist Art Journal*, 1, spring, pp. 15-21.

Orgambides, Fernando, (1993), Leonora Carrington: No me arrepiento de mi vida, *El País*, La Cultura, Madrid, 18 de abril, p. 30, en Aberth, S. L. [2004] 2010, p. 38. Recuperado de https://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084001_850215.html

Ortega y Gasset, José, (2015), *La disumanizzazione dell'arte*, (trad. Battaglia, S.), Bologna: Luca Sossella Editore.

Ovalle, Ricardo et al., [1994], (2008), *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, México: Ediciones Era.

Paraf Seligmann, Arlett, (1976), In conversation with the author, New York, march 20, 1976, cit., en Miller, S. R., (1990), en Caws, M. A., Kuenzli, R. E., Raaberg, G., (1991), p. 132.

Passeron, René, (2002), *Surrealismo: Il sogno e l'incoscienze nell'arte*, Santarcangelo di Romagna: Keybook, pp. 41-42.

Perlez, Jane, (1975), Woman in the News: Leonora Carrington, Surrealism Lives, *New York Post*, Weekend Magazine, Section 3, december 6, p. 1, (trad.), en Aberth, S. L., [2004], (2010), p. 38.

Péret, Benjamin, (1955), Lam, *Medium*, 4, January, p. 59, cit., en Binni, L. (2003), p. 91.

Pellegrini, Ernestina, (2009), In maschera ovvero il festival dell'io di Leonor Fini, en Masau Dan, M. (ed.), (2009), pp. 16- 24.

Péret, Benjamin, [1956], (1988), *Anthologie de l'amour sublime*, Paris: Albin Michel.

Praz, Mario, (1979), *La casa della vita*, Milano: Adelphi.

Premuda, Corrado, (2015), *Un pittore di nome Leonor. Da Trieste a Parigi: la scatenata gioventù di Leonor Fini*, Firenze: Editoriale Scienza, Giunti.

Pieyre de Mandiargues, André, en Fini, L., Pyeire de

- Mandiargues, A., (2010); cit., en Godard, J., [1988], (1999), p. 47.
- Queneau, Raymond, (1947), *On est toujours trop bien avec les femmes*, Paris: Gallimard; (2003), *We Always Treat Women Too Well*, New York: Review Books Classics.
- Raffestin, Claude, (1984), *Territorializzazione, deterritorializzazione, riterritorializzazione e informazione* en Turco, A. (ed.), (1984).
- Richter, Jean P., [1826 – 1838], *Sämtliche Werke*, Berlin: G.
- Reimer, [1840/42], en Caroli, Flavio, (1998), p. 27.
- Rosa, María, Laura, (1999), Remedios Varo: Tejedoras del Universo, *Goya*, Madrid, Fundación Lazaro Galdiano, 271/ 272, julio - octubre, pp. 271 - 278
- Rosemont, Penelope, (ed.) (1998), *Surrealist women: An International Anthology*, Austin: University of Texas Press.
- Sage, Kay, (1924), Letter to Flora Whitney Tower, 5 de mayo, (cortesía de Sra. G. Macculloch Miller) cit., en Miller, S. R., (1990), en Caws, M. A, Kuenzli, R. E., Raaberg, G., (1991), p. 129.
- Sage, Kay, (1937), *Piove in giardino*, Milano: Il Milione.
- Sage, Kay, [1955], (1996), *China Eggs*, (Suther, J. D. (ed.), Manuel, E. (trad.), New York: Starbooks Edition; (1996), *Les Oeufs de Porcelaine*, (édition en français Manuel, E.,) Charlotte: L'Etoile.
- Sage, Kay, (1956), Letters to Marcel Duhamel, march; AAA 2887; (1956), april 19; (1957), july 11, en Suther J. D., Manuel, E. (eds.), (1997), pp. 174, 178 - 179, 182.
- Sage, Kay, (1957), Painter and Writer, en *The More I Wonder*, New York: Bookman Associates, en Rosemont, P., (ed.), (1998), p. 275.
- Sage, Kay, (1957), *Demain, Monsieur Silber*, Paris: Seghers.
- Sage, Kay, (1957), *The More I Wonder*, New York: Bookman Associates.
- Sage, Kay, (1959), *Faut dire c' qui est*, Paris: Éd. Debresse.
- Sage, Kay, (1962), *Mordicus*, (dessins de Dubuffet, Jean), Alès: P. A. Benoit.
- Sage, Kay, (ed.), An Observation; Chinoiserie; Fragrance; The Window, en Rosemont, P. (ed.), 1998, p. 275.
- Sage, Kay, Unpublished poems (mss., tss) and other materials relating to Kay Sage, Waterbury CT., Mattatuck Historical Society, n. d. inserire il punto a tss.
- Sage, Kay, (ed.), Literally , Mon ami/ My friend, La Tour/ The

- Tower, Terminus, en Suther, J. D., Manuel, E. (eds.), 1997, pp.183, 188, 189, 192, 203.
- Sage, Kay, (ed.), *Mon oiseau et moi/ My bird and I; Save-qui-peut/ Every man for himself; Pas volé/ Not Stolen; Rubrique*, en Suther, J. D., Manuel, E. (eds), (1997), pp. 184, 186, 187, 189, 221, 222.
- Sage, Kay, cit. en *The Answer is no: 1955-1963*, en Suther, J. D., Manuel, E. (eds.), 1997, p. 161 – 224
- Sage, Kay, (ed.), *The Tower*, en Miller, S. R., (1990), en Caws, M. A., Kuenzli, R. E., Raaberg, G., (1991), p. 141.
- Sage, Kay, cit., en *Art News*, 27, en Miller, S. R., (1990), Caws, M. A., Kuenzli, R. E., Raaberg, G., (1991), p.129.
- Sage, Kay, Unpublished letters (mss., tss.) from Kay Sage and letters to her from museum officials, Museum of Modern Art, New York City
- Sage, Kay, Unpublished notebook (ms.) and other materials relating to Kay Sage, Waterbury, CT., Mattatuck Museum, n. d.
- Sage, Kay, Unpublished poems (tss.), letters (mss., tss.), interviews (tss.), household accounts (mss.), and other records, microfilms 2013, 2886, 2887, Smithsonian Institution, Washington D. C., Archives of American Art, n. d.
- Sage, Kay, Unpublished poems (mss., tss) and other materials relating to Kay Sage, Waterbury CT., Mattatuck Historical Society, n. d.
- Scappini, Alessandra, (2016), *Una bozza per un'opera teatrale di Leonora Carrington e Remedios Varo*, Congreso Mujeres desde la tramoya: Artes escénicas y genero, 27 - 29 de abril 2016, Universidad de Sevilla, *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Recuperado de <http://www.escriptorasyescrituras.com/revista-grupo/revista-19/>
- Schaffner, Ingrid, Jacobs, Lisa (eds.), (1998), *Julien Levy: Portrait of*

- an Art Gallery*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Schwarz, Arturo, [1969], (1974), *La sposa messa a nudo* in Marcel Duchamp, anche, Torino: Einaudi.
- Schwarz, Arturo, (ed.) (1986), *Arte e Scienza. Arte e Alchimia*, Venezia, XLII Esposizione Internazionale d'arte La Biennale di Venezia, Venezia: Edizioni La Biennale.
- Schwarz, Arturo, (1986), *La via: la conoscenza è libertà*, en Schwarz, A., (ed.) (1986), p. 41.
- Schwarz, Arturo, (1986), *Il mezzo: l'amore è conoscenza*, en Schwarz, A., (ed.) (1986), pp. 43 - 48.
- Schwarz, Arturo, (ed.), Schwarz, Arturo, (1989), *I surrealisti*, Milano: Mazzotta; (2002), *Max Ernst e i suoi amici surrealisti*, Milano: Mazzotta.
- Schwarz, Arturo, (1989), *La concezione surrealista dell'amore*, en Schwarz, A., (1989), p. 42
- Schwarz, Arturo, (2002), *La visione surrealista della donna e dell'amore* en Schwarz, A., (ed.), (2002), pp. 12 - 22.
- Schwarz, Arturo, (2009), *Cambiare la vita, cambiare il mondo*, en Di Poce, D. (ed.), (2009), pp. 31 - 33.
- Short, Robert, (1980), *Dada and Surrealism*, London: John Calmann and Cooper; (1984), *Dada und Surrealismus*, Stuttgart: Belser.
- Sileo, Diego, (2007), *Remedios Varo: la magia dello sguardo*, Milano: Selene Edizioni
- Sjöholm, C., (2004), *The Antigone Complex: Ethics and the Intervention of a Feminine Desire*, Stanford: Stanford University Press, cit., en Lundström, A., 2009, p. 125.
- Söderberg, Lasse, (1993), *På andra sidan dörren, om Dorothea Tannings måleri*, Lund: Ellerström.
- Solier, René de, (1970), *Les sculptures tantriques de Dorothea Tanning*, Paris, Galerie Le Point Cardinal, XXe siècle, Panorama 70, Paris: Société Internationale d'art, 35, décembre, pp. 76 - 84. Recuperado de <http://www.gallerywendinorris.com/media/de%20Solier%20Sculptures%20Tantriques.pdf>
- Solier, René de, (1970), *Les sculptures tantriques de Dorothea Tanning*, Paris, Galerie Le Point Cardinal, XXe siècle, Panorama 70, Paris: Société Internationale d'art, 35, décembre, pp. 76 - 84.

- Recuperado de <http://www.gallerywendinorris.com/media/de%20Solier%20Sculptures%20Tantriques.pdf>
- Schwarz, Arturo, [1969], (1974), *La sposa messa a nudo* in *Marcel Duchamp, anche*, Torino: Einaudi.
- Short, Robert, (1980), *Dada and Surrealism*, London: John Calmann and Cooper, (1984), *Dada und Surrealismus*, Stuttgart: Belser.
- Sileo, Diego, (2007), *Remedios Varo: la magia dello sguardo*, Milano: Selene Edizioni
- Sjöholm, C., (2004), *The Antigone Complex: Ethics and the Intervention of a Feminine Desire*, Stanford: Stanford University Press, cit., en Lundström, A., 2009, p. 125.
- Söderberg, Lasse, (1993), *På andra sidan dörren, om Dorothea Tannings måleri*, Lund: Ellerström.
- Spector, Jack J., (1997), *Surrealist art and writing 1919-1939: The gold of time*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Spolander, Roland, (1994), *Födelsedag: Den draperade kroppen*, en *Studier i konsthistoria*, 4, pp. 3 – 39.
- Sundberg, Martin, (2010), *The Metamorphosis of Dorothea Tanning: On the Painting Insomnias: Between facets and details*, en *Konsthistorisk tidskrift*, Journal of Art History, Stockholm: Konsthistoriska Sällskapet, 79, 1, march, 1, pp.18-32. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00233600903494561>
- Suther, J. D. y Manuel, E., (eds), (1997), *House of Her Own: Kay Sage Solitary Surrealist*, US, Nebraska Press, 1997. Recuperado de https://books.google.ca/books?id=EQ1UeXimgHUC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Suther, Judith D., (1997), *The Productive Years, 1946-1954*, en Suther, J. D. y Manuel, E., (eds), (1997), pp. 123-124.
- Suther, Judith D., (1997), *The Answer is No, 1955-1963*, en Suther, J. D., Manuel, E., (eds.), (1997), pp.174-175.
- Tajonar, Hector, (2014), *Soplo de luz*, en *En esto ver aquello: Octavio Paz y el mundo de Arte*, Ciudad de México, Museo Palacio de Bellas Artes, *Revista de la Universidad de México*, 128,

Octubre, p. 77.

Tanguy, Yves, (1954), *Interview*, en Minard, R., *Dream - World Painters Use Woodbury Barn*, *Hartford Times*, august, 14, cit, en J. D. Suther, op. cit., en J. D. Suther, E. Manuel (eds.), op. cit., 1997, p. 154.

Tanning, Dorothea, (1974), en *Questions pour Dorothea Tanning entretien avec Alain Jouffroy*, mars, en Jouffroy, A. et al., (1974), en Lombard, P., (1981), p. 50.

Tanning, Dorothea, (1974), en *Questions pour Dorothea Tanning entretien avec Alain Jouffroy*, mars, en Jouffroy, A., 1974.

Tanning, Dorothea, (1975), *Oiseaux en péril*, (huit gravures de Max Ernst), Paris: G. Visat. Recuperado de <http://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/636/>

Tanning, Dorothea, (1986), *Birthday*, Santa Monica, San Francisco: The Lapis Press.

Tanning, Dorothea, (1989), *Statement*, december 3, en Caws, M. A., Kuenzli, R. E., Raaberg, G., [1991], 1993, p. 228. Recuperado de <http://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/489/>

Tanning, Dorothea, (1998), *The Julien Levy I Knew*, en Schaffner, I. Jacobs, L. (eds.), (1998), pp. 15-19.

Tanning, Dorothea (c. 2000), *Unpublished notes*. Recuperado de <http://www.dorotheatanning.org/life-and-work/http://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/71133>

Tanning, Dorothea, (2001), *Between lives: An Artist and the World*, New York - London: W.W. Norton & Company.

Tanning, Dorothea, *Interview*, en Carruthers, V., (2011), p. 146.

Thirion, André, (1929), *Note sur argent*, *La Révolution surréaliste*, 12, pp. 25 - 27, en Spector, J. J., (1997); Walker, I., (2002), p. 74.

Turco, Angelo, (ed.), (1984), *Regione e regionalizzazione*, Milano: Angeli.

Ulivieri, Simonetta, Pace Roberta, (eds.), (2012), *Il viaggio come metafora: il viaggio al femminile come itinerario di formazione identitaria*, Milano: Franco Angeli.

VanderMeer, Ann y Jeff, (2011), *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*, New York: Tor Books.

Vinca Masini, Lara, (1989), *Arte Contemporanea: La linea*

dell'unicità, Firenze: Giunti, I.

Violato, Gabriella, (1979), *Lo scarto e la norma: Studi sul surrealismo*, Roma: Lampo.

Varo, Remedios (pseudónimo Hälikcio von Fuhrängschmidt), [1965], 1970, *De Homo Rodans*, ed. facsímil del manuscrito por Somolinos, Jan, México, D. F.: Calli-Nova, en Mendoza Bolio, E., 2010, pp. 193 - 198

Varo, Remedios, Sueño 10, en Castells, I., (a cargo de), (1994), [1997], (2009), pp. 132-133

Varo, Remedios, Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros (dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo), en Ovalle, R. et al., [1994], 2008.

Varo, Remedios, Cartas 5, 6, en Castells, I. (ed.), (1994), [1997], 2009, pp. 76 – 80. Recuperado de https://books.google.it/books?id=PAPdX4Wbo_cC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_rcad=0#v=onepage&q&f=false

Varo, Remedios, Para provocar sueños eróticos, en Mendoza Bolio, E., (2010), pp. 212-214; (1998) A Recipe: How to Produce Erotic Dreams, (trans. by Gruen, Walter), en Rosemont, P., (1998), p. 280.

Varo, Remedios, Notas escritas al reverso de un dibujo o de fotografías de sus pinturas, en Mendoza Bolio, E., (2010), p. n. n.

Varo, Remedios, Carrington, Leonora, [El cuerpo grasoso], manuscrito, s. d. [antes de octubre 1963], en Mendoza Bolio, E., 2010.

Walker, Ian, (2002), *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester: Manchester University Press.

Warner, Marina, (1989), Preface, en Carrington, Leonora, *The House of Fear: Notes from Down Below*, London: Virago Press, p. 6, cit., en Aberth, S. L., op. cit., [2004] 2010, pp. 37-38.



