

# Históricas, visionarias, seductoras. De las iconografías clásicas al surrealismo

Hysterics, visionaries, seductives: from the classical iconographies to the surrealism

María Ruido

Universidad de Vigo.

Recibido el 31 de mayo de 1997

Aceptado el 18 de junio de 1998

BIBLID [1134-6396(1998)5:2; 379-410]

## RESUMEN

Este texto recorre, cronológicamente, la representación visual femenina desde los cánones clásicos reflejados por las iconografías simbolistas hasta las imágenes de mujer del surrealismo.

El artículo subraya la continuidad ideológica y visual de la vanguardia respecto a la tradición patriarcal. La renovación del canon, sólo será posible a partir de los años 70, cuando la teoría feminista actúe como soporte político e ideológico de las imágenes creadas por las/os artistas.

**Palabras clave:** Misoginia. Género. Iconografía femenina. Surrealismo.

## ABSTRACT

This paper proposes a chronological review of women's visual representation. Starting with the classical canons to be found in the symbolists' iconographies, this study will take us to the images that the surrealists give of the women.

We will stress the ideological and visual continuity of the avant-garde which did not break away from the traditional patriarchy. The canon will not be transformed until the 1970s, when the feminist theory emerges as both a political and ideological medium for the images created by male or female artists.

**Key word:** Mysoginia. Gender. Feminine Iconographies. Surrealism.

## SUMARIO

1.—Los herederos de la tradición simbolista. 2.—El movimiento surrealista. 3.—Las mujeres y los surrealistas. 4.—Nuevos tiempos/viejas imágenes. 5.—Las mujeres surrealistas: mi ojo es tu tesoro.

El sol inmenso me ha madurado  
iluminando mi danza desasistida de otras lámparas  
(¡oh penetración abstracta en mi vida!). Fue necesaria,  
de pronto, la obsesión de un rostro cualquiera  
para que yo me entreabriese y, reina al fin, triunfase.

S. Mallarmé. "Hérodiade" (1864-1898)

### 1.—*Los herederos de la tradición simbolista*

La historia de la representación femenina y, en general, de todos aquellos problemas relacionados con el género y su conceptualización dentro del arte y los medios, la asunción de una identidad sexual y la encarnación de los estándares de cada época, se hallan intrínsecamente relacionados con el discurso ideológico subyacente dentro de la cultura dominante en la que se inscriben, así como en el tipo de narración privilegiada por la época y los intereses que la sustenten.

No es de extrañar, por tanto, que la propuesta iconográfica surrealista de lo femenino pueda inscribirse, sin grandes rupturas, como un eslabón más del proyecto de representación patriarcal así como constituirse en el afianzador vanguardista de las iconografías clásicas de la mujer tal y como el "fin de siècle" las instituyó en nuestro imaginario colectivo.

Consecuentemente, tampoco podemos dejar de concluir que estas imágenes responden a una conceptualización de lo femenino que no sólo no rompe, sino que refuerza, el ideograma del moderno pensamiento misógino occidental, cuyos referentes máximos podríamos encontrar en Rousseau (constructor de un Romanticismo naturalista que reafirma a la mujer como naturaleza frente a la cultura como territorio exclusivamente masculino), Schopenhauer (instigador de una misoginia militante, donde la mujer cumple el papel de vampirizadora de la fuerza vital y el genio masculino), Nietzsche (pensador profundamente influyente en nuestro siglo, que asocia lo femenino con la "fortaleza del débil", dibujando así un perfil de la feminidad ambiguo e inquietante) o Freud (creador del más influyente sistema de conceptualización de la sexualidad, cuyo paradigma del deseo, eminentemente masculino, impone a las mujeres como normalidad)

Todos estos pensadores, así como múltiples médicos, antropólogos, sociólogos, etc... a lo largo de los siglos XVIII y XIX edifican una estructura cultural donde las mujeres juegan el papel de lo *Otro*, lo excluido, satisfaciendo de esta forma la estructura de la dialéctica binaria hegeliana y reafirmando así las bases de la doble tradición judeo-cristiana y greco-latina.<sup>1</sup>

Respondiendo a este esquema binario, la cultura occidental va construyendo un sistema de representación de la mujer bipolarizado que el Simbolismo (entendido como lenguaje común de múltiples movimientos literarios y artísticos de finales del siglo XIX y principios del XX) perpetúa en una serie de modelos iconográficos que devienen clásicos dentro de la representación occidental, y cuya vigencia y perdurabilidad en nuestros días (así como su

1. Paralelamente a ellos, hay otras y otros que se constituyen en voces rebeldes y discrepantes (desde Mary Wollstonecraft hasta Sade, desde Olympe de Gouges a Stuart Mill), pero el objetivo de este breve texto no es profundizar en este punto.

cuestionamiento) pasan, necesariamente, por un puente de unión: este puente lo constituyen las Vanguardias figurativas, y muy especialmente el Surrealismo.

Maniqueamente esquematizadas en "adaptadas a los deseos y necesidades masculinas" y "peligrosas o perversas", las diversas variantes de *la femme fragile* y *la femme fatale* se pasean por el arte, la literatura, el cine o la publicidad del "fin de siècle".<sup>2</sup>

*La femme fragile*, denominada así por Ariane Thomalla en un estudio homónimo de los años 70, representa la espiritualización del cuerpo femenino, reduciendo su potencial perturbador a una sospechosa santidad que raya en los síntomas conversivos de una histeria-tipo: son las místicas, los ángeles del hogar victorianos, las anoréxicas, las psicóticas, las locas y muertas de amor, desde Ofelia a Lady Shalott, los objetulizadas mujeres - flor, mujeres - animal, mujeres - fruta... Son, en fin, las etéreas mujeres Pre-Rafaelistas, el patologizado lenguaje no-verbal de las internas de La Salpêtrière, las ninfas de espalda quebrada dispuestas a la violación de la mirada masculina.

Frente a ellas, *la femme fatale*, denominación que debemos al estudio "La carne, la muerte y el demonio en la literatura romántica" (1930) del italiano Mario Praz ejemplifica el ancestral miedo del patricado al cuerpo femenino, a su poder de seducción, la fascinación de sus deseos más ocultos: ellas son las poderosas Esfinges, las paralizantes Medusas, las peligrosas brujas, las vampirizadoras de su energía vital, decapitadoras de devoradora sexualidad, "lolitas" perversas... Están, por poner unos pocos ejemplos, en la "Salomé" de Moreau, en la acuáticas sirenas de Klimt, en la Esfinge de Ingres, en la recreación cinematográfica de la "vamp".

Unas y otras son productos del desconocimiento, del desprecio y del miedo, unas y otras nos imponen un falso reflejo, unas y otras serán recogidas por los Surrealistas tras un velo de modernidad formal y freudianismo paternalista.

Tras la mujer como "gran esperanza" del mundo occidental, como reservorio de los valores del amor y la emoción, incluso como valuarte revolucionario del capitalismo avanzado como más tarde la calificará Marcuse,<sup>3</sup> se esconde la paralización más reaccionaria, la negación de una palabra y una imagen propias, de la mujer como *sujeto (y objeto)* de su propia representación.

Tras la amante adorada y la musa endiosada, tras la artista alentada a la introspección, alejada del diálogo con la realidad de su comunidad, se esconden proyectos de mujeres que pactan con las circunstancias y transmiten un legado, pobre aún, a las siguientes generaciones, que en mejores circunstan-

2. Para un estudio más profundo del tema véanse, entre otros, HINTERHÄUSER, Hans: *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Ed. Taurus. Madrid, 1980 y Dijkstra, BRAM: *Idolos de perversidad*. Ed. Debate. Madrid, 1994.

3. Véase Marcuse, HERBERT: *Eros y Civilización*. Ed. Ariel. Barcelona, 1989.

cias políticas y económicas y con un discurso ideológico elaborado, continuarán la tarea de dar nuevas formas visuales a lo femenino: "Lo primero que nos llama la atención de esa imagen en el espejo para la cual bailamos es que haya sido creada por el hombre; no por los hombres y las mujeres conjuntamente en nombre de unos fines comunes, ni por las mujeres para ellas mismas, sino por el hombre. Puede decirse que en ello estriba realmente la dificultad: en la deformación del espejo que tal hecho entraña. La visión que el hombre tiene de la mujer es una inestable combinación entre lo que desearía que fuera y lo que teme que pueda ser; y esta imagen del espejo es a la que la mujer ha tenido que adaptarse. Por supuesto que también el hombre ha tenido que acomodarse a una imagen, pero como ésta ha sido conformada a su medida por su padre, es más probable que coincida con sus propios deseos"<sup>4</sup>

No será hasta los años 60-70, cuando el feminismo como teoría y territorio político pueda sustentar nuevos presupuestos para el intento de una revisión, análisis y cambio de nuestro imaginario literario, artístico y mediático femenino, desde, para y por las propias mujeres.

Después de 30 años de ironía, crítica y asunción de nuestras identidades visuales, en este nuevo fin de siglo, seguimos contemplando la alarmante vigencia que aún presentan ciertas imágenes, así como la resistencia del patriarcado para manipular y bipolarizar el lenguaje visual.

## 2.—El movimiento surrealista

"*Surrealismo*: s.m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral."<sup>5</sup>

Así define este movimiento de vanguardia el propio André Breton, su artífice máximo, en el "Primer Manifiesto del Surrealismo" de 1924.

No es mi intención reescribir en estas páginas una historia del Surrealismo, suficientemente conocida y divulgada, sino solamente situarlo para ver

4. FIGES, Eva: (1960) *Actitudes patriarcales: Las mujeres en la sociedad*. Ed. Alianza. Madrid, 1980, pág. 15. Las últimas frases de la cita serían hoy, casi 40 años después, muy revisables. Hay ya muchos hombres que en diversos campos de la reflexión y/o la creación discrepan, desconfían o difieren de esta imagen que han heredado de sus padres, y se cuestionan muy seriamente los modelos patrircales de masculinidad.

5. BRETON, A.: *Manifiestos del Surrealismo*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1965, pág. 40.

cuales son los precedentes sobre los que se asienta y fijar sus puntos de partida.

Se puede situar el germen del Surrealismo en torno a la revista *Littérature* a partir de 1919, con la conjunción de André Breton (máxima autoridad e inquisidor general del movimiento), Louis Aragon y Philippe Soupault, a los que luego habría que añadir a Paul Eluard, René Crevel, Robert Desnos, Roger Vitrac, Benjamin Péret..., en un clima dominado por el nihilismo dadaísta.

Como se puede apreciar en la definición del mismo, el grupo nace con la voluntad de ahondar en la realidad y unir lo consciente con lo inconsciente, tomando como referente máximo en sus investigaciones a Sigmund Freud.

“Estando, por entonces, totalmente absorbido por Freud, con cuyos métodos de examen (que tuve ocasión de practicar sobre algunos enfermos durante la guerra) me había familiarizado, decidí obtener de mí mismo lo que se busca obtener de ellos, es decir, un monólogo de elocución lo más rápida posible, sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no pudiera dirigir ningún juicio; que no estuviera trabado por ninguna reticencia ulterior; que no constituyera, en fin, lo más exactamente posible, un *pensamiento parlante*.”<sup>6</sup>

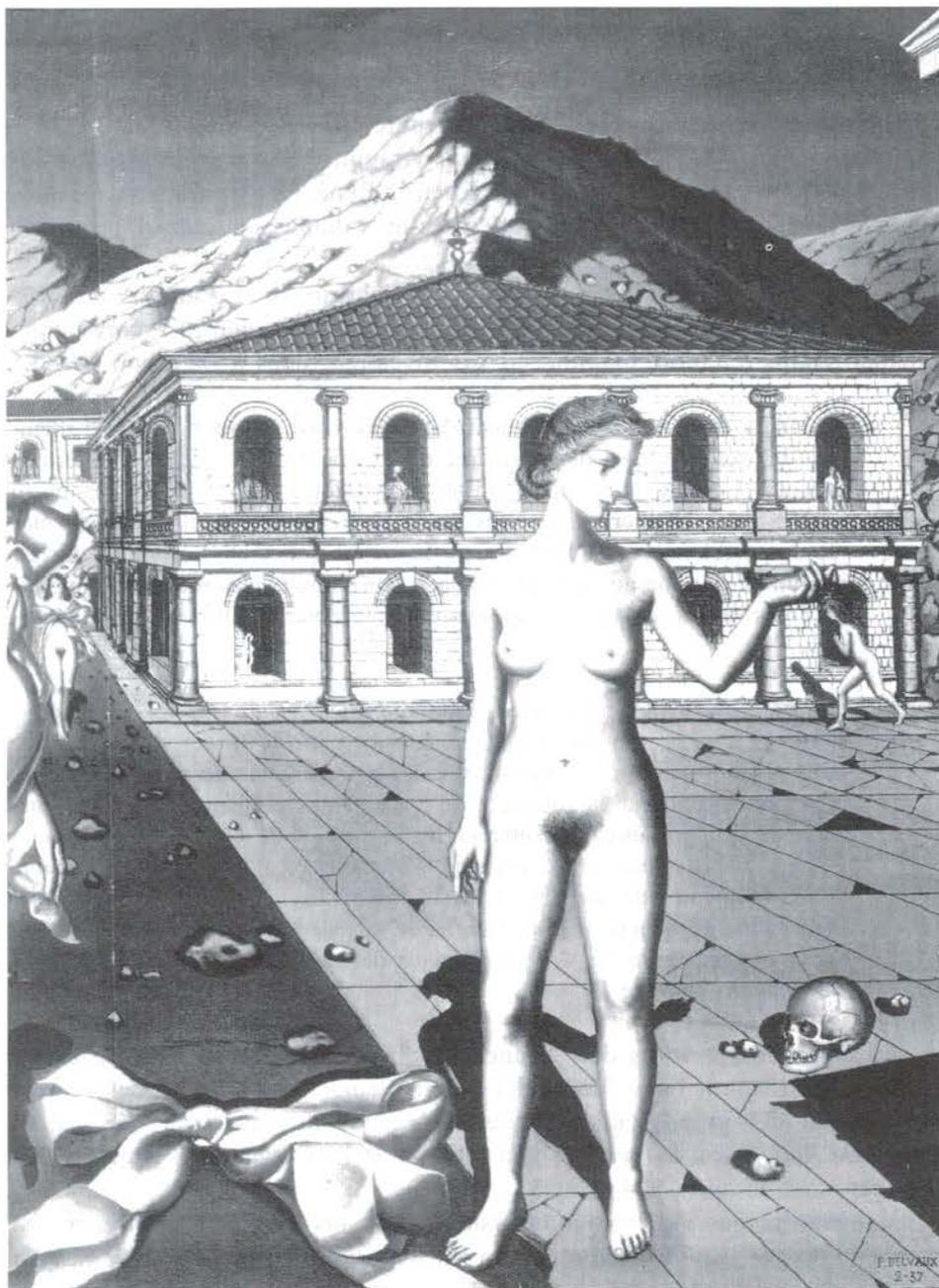
“Con toda justicia, Freud ha centrado su crítica sobre el sueño. Es inadmisiblemente, en efecto, que una parte tan considerable de la actividad psíquica haya retenido tan poco la atención de las gentes hasta ahora, ya que, desde el nacimiento hasta la muerte, no presentando el pensamiento ninguna solución de continuidad, la suma de los momentos de sueño, medidos como tiempo, y no tomando en cuenta sino el sueño puro, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, digamos mejor: de los momentos de vigilia. La extrema diferencia de importancia, de seriedad, que existe para el observador común, entre los acontecimientos de vigilia y los de sueño, me ha sorprendido siempre.”<sup>7</sup>

En estos dos párrafos del “Primer Manifiesto”, el sueño aparece claramente como inspiración y fuente del automatismo, piedra de toque creativa fundamental del grupo, cuyos primeros órganos de expresión pública, la revista *La Révolution Surréaliste* y la Oficina de Investigaciones Surrealistas, aparecen en este año 1924.

Vanguardia básicamente compuesta por poetas en sus primeros pasos, sitúa a su “pope” André Breton en una línea de literatos franceses enormemente

6. BRETON, A.: *Manifiestos del Surrealismo* Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1965, pág. 37.

7. BRETON, A.: *Manifiestos del Surrealismo* Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1965, pág. 26-27.



Detalle de *Los lazos rosa*. Paul del Vaux.

influyentes en la plástica de los últimos 125 años, comenzada por Ch. Baudelaire, continuada por uno de los maestros de Breton, G. Apollinaire, y finalizada con el propio André Breton, que durante toda su vida vivirá de sus funciones de consejero a coleccionistas, como galerista y como descubridor/sentenciador de artistas.

Siguiendo a José Pierre en el catálogo "André Breton y el Surrealismo",<sup>8</sup> se puede sintetizar el recorrido estético de Breton y los referentes surrealistas en cuatro puntos básicos:

— *lo mágico, lo maravilloso, lo visionario*: "La belleza será convulsa o no será" afirma Breton en la última frase de "Nadja" (1928). La belleza debe ser fuente de magia, de deseo, de desmesura, incluso de esoterismo, nunca una belleza serena, perfecta, clásica. El deseo es la gran fuerza, el gran movimiento de la voluntad entre los surrealistas, y entre los deseos, fundamentalmente,

— *el deseo amoroso, el erotismo, lo sexualmente morboso*: se puede decir que, entre otros, "L'Amour fou" (1937) de A. Breton está dedicado por entero al amor (como abundaremos más adelante, uno de los temas fundamentales del surrealismo), dibujando una visión romántico-idealista del mismo, que enlaza con el "amor cortés" medieval al que añade ciertos toques de Sade.

— *el azar, lo imprevisible*: tendrá su origen en esa búsqueda ininterrumpida de hallazgos que vayan más allá de lo racional. Abrá varios "azares": el "azar objetivo", el "azar de las calles" y la "lectura de nubes"; todos ellos unidos por el deseo de imponer la casualidad a las normas de nuestra voluntad, con un peso importante del fatalismo

— *el sueño, el automatismo, la locura*: Ya hemos hablado de la importancia fundamental que Breton da al sueño y a todo el mundo abierto por Freud.

Sin embargo, como señala José Pierre, hay una diferencia básica entre ellos: Freud se interesaba por el sueño; Breton amaba el sueño.

El sueño, y más concretamente el adormecimiento, será la base del automatismo, fuente fundamental del arte surrealista.

El automatismo, la carencia de voluntad en la creación obedeciendo a impulsos inconscientes puros, conlleva la concepción de ésta como una sumisión a lo inspirado directamente por la psiquis, sin orden ni crítica. Frente a esta metodología se situaron algunos artistas que no creyeron en su pureza, como por ejemplo, la pintora Valentine Hugo, o el más recalcitrante, Salvador Dalí, que con su método paranoico-crítico introduce la voluntad y el criterio del artista en el automatismo puro.

8. PIERRE, J.: "El recorrido estético de André Breton" (André Breton y el surrealismo) Catálogo. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1991, pág. 23-37.

Por otra parte, la locura es considerada morbosamente como un estado privilegiado para la creación, precisamente por su alejamiento de las convenciones y su cercanía a un estado de "pureza" psíquica. Así lo demuestra el interés de Breton por Nadja, o el interés general del movimiento por el arte de los alienados.

No es una casualidad, como ya hemos comprobado, que las filias y las fobias, que los temas y los paradigmas del movimiento de vanguardia por excelencia de los años 20 y 30 sean prácticamente los mismos que los de la sensibilidad simbolista de finales del XIX- principios del XX. Se repite el gusto por lo literario, lo artificial, lo morboso, el interés por el sueño y el inconsciente, la defensa absoluta de las estéticas figurativas, el juego con lo esotérico y lo irracional (recordemos a los decimonónicos Rosacruces), el interés por el mundo iconográfico, y muy especialmente, el reinado absoluto de la mujer y sus imágenes contradictorias (las masoquistas y las diosas, las vampiresas brujas y las amadas puras). Por supuesto, la modernidad, el compromiso político revolucionario de los surrealistas o las nuevas formas estilísticas antiacadémicas, alejan aparentemente a unos de otros. Son meros fantasmas, el fondo ideológico se perfila como el mismo. Como son las mismas las mujeres reflejadas por las obras simbolistas y las surrealistas, mujeres popularizadas por el cine y la publicidad de principios de siglo, y que continúan habitando entre nosotros.

Si hemos asentado las bases estéticas e ideológicas, hagamos un breve repaso a las referencias plásticas concretas.

En una famosísima nota a pié de página del "Primer Manifiesto Surrealista", Breton habla de Ucello, Seurat, Gustave Moreau, Derain, Picasso, Braque, Duchamp, Picabia, De Chirico, Paul Klee, Man Ray, Max Ernst y André Masson como "pintores surrealistas". Enlaza, pues, con la tradición antigua y simbolista, aplasta el impresionismo y recoge a los investigadores cubistas, para desembocar en aquellos artistas que podríamos situar como integrantes del movimiento (muchos de ellos provenientes del dadaísmo).

De hecho, y para contestar a aquellos que opinan que no existe una plástica surrealista, en 1928 escribe "Le surréalisme et la peinture" donde aplica sus reglas estéticas literarias a la pintura, y declara sus amores y odios pictóricos. Paradójicamente, como ya hemos señalado, si hay personajes influyentes en la plástica de las vanguardias, éstos son los poetas Baudelaire, Apollinaire y Breton.

El ojo privilegiado del poeta, su "ojo en estado salvaje" del que habla en "Le surréalisme et la peinture" apuesta por obras tan revolucionarias como "La Mariée..." de Marcel Duchamp (1915-1923), no casualmente, la obra emblemática de la conceptualización vanguardista del amor como una compleja maquinaria donde la mujer proporciona la energía libidinal necesaria para su funcionamiento:

“Hasta ahora ninguna obra de arte me parece haber hecho un reparto tan equitativo entre lo racional y lo irracional como “La Mariée mise à nu... “ No hay nada hasta su impecable culminación dialéctica que le garantice un lugar preponderante entre las obras representativas del siglo XX. Lo que Marcel Duchamp, en un subtítulo que figura entre sus notas, llamó un *retraso de cristal* (...), no ha terminado de clasificar todo lo que la rutina artística puede seguir intentando, sin razón, registrar como progresos. Es una maravilla ver de qué modo guarda intacta toda su potencia de anticipación. Conviene mantenerlo luminosamente erigido, para las futuras naves, sobre una civilización que se acaba.” (André Breton, en las reediciones de 1945 y 1956 de “Le surréalisme et la peinture”).<sup>9</sup>

Así pues, el itinerario estético de este personaje-referencia del siglo XX habría que acotarlo entre el arte y la literatura medieval (referencias al amor cortés) y el corrosivo Duchamp. En medio, estaría su interés y el de todo el Surrealismo por la filosofía idealista y el pesimismo del XIX, reaccionando contra el positivismo materialista, una enorme influencia del Art Nouveau y, sobre todo, el emparentamiento con la sensibilidad simbolista.

Breton habla de la “revelación” que sintió cuando visita en su infancia el Museo Moreau, modelo al que habrá aún de añadir a Lautrémont (autor de “Los cantos de Maldoror”) y a Rimbaud, todos ellos convertidos en santones de la religión surrealista. El joven Breton asimila pronto la estética simbolista, no solo Moreau, sino también Gauguin, Munch, el Aduanero Rousseau... y una gotas de Matisse.

Si a todo ello añadimos el contacto con la filosofía y la praxis marxista, su interés ( sus primeros estudios fueron de medicina) por las investigaciones de Freud, y el hecho de vivir entre el clima dadaísta de la época ( Jarry, Vaché, Reverdy, Tristan Tzara...), el coctel surrealista está servido.

Continuadores del “non plus” de Dadá, los surrealistas intentan una nueva realidad tras el destroz del mundo decimonónico después de la 1<sup>o</sup> Guerra Mundial.

Empuñando la revolución política, pero con la estructura mental y los ojos de sus padres y abuelos, su rebeldía es la de unos “enfants terribles” burgueses que en realidad, y como dice Lampedusa en “El Gatopardo” “cambian todo para que nada cambie”.

Fascinados por las culturas aborígenes australianas y norteamericanas, este grupo cercano al Partido Comunista Francés (Breton de adhiere en 1931), es en el fondo un refugio de iconoclastas de formas y cómodos conservadores de fondo (salvando las distancias que la modernidad les imprime), aún cuando sus demonios particulares parezcan ser los valores de la burguesía.

9. BRETON, A: “André Breton y el surrealismo”. Catálogo. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1991, pág. 24.

Contradictorios, y por ello y como diría Rimbaud, “absolutamente modernos”. Adoradores de la maldad literaria (Maldoror), de los gestos anticonvencionales, son, sin embargo, los inquisidores moralistas más intransigentes de la historia del arte. Famosas son las ex-comuniones de Breton, que irá dejando atrás a casi todos sus colaboradores en aras de una intransigente pureza. Fuera del grupo bretoniano quedarán personalidades como los mismos Aragon o Paul Eluard (por motivos políticos), Jean Cocteau (homosexual, pecado imperdonable!), A. Artaud, André Masson, el “avida dolars” Salvador Dalí, o George Bataille (cuya línea “sadiana” era más dura e interesante que la de Breton).

Surrealismo ortodoxo, Surrealismo heterodoxo... Ambos tendrán raíces comunes y ámbos contemplarán a la mujer desde ópticas diferentes pero comunes en su reacción.

A grandes rasgos, la historia del movimiento surrealista se podría dividir en tres grandes periodos y un apéndice.

La primera época abarcaría de 1924 (Primer Manifiesto) a 1929; la segunda empezaría en 1929 (Segundo Manifiesto) y se extendería hasta el comienzo de la 2ª Guerra Mundial; la tercera, comprendería el exilio americano (esencialmente los grupos de Nueva York y México). Trás la vuelta de Breton a París en 1946 y hasta su muerte en 1966 (según algunos autores) o hasta hoy (según otros) se podría considerar un apéndice del movimiento surrealista, con épocas de auge y otras de desaparición.

El Surrealismo como vanguardia artística muere en los años 40, dejando su importante herencia al expresionismo abstracto, al “pop”, al neo dadá y en gran medida, al arte conceptual. El arte de nuestro siglo sería, desde luego, absolutamente diferente sin el Dadaísmo y el Surrealismo. Si nos referimos al surrealismo de modo más genérico, como sensibilidad o forma de aproximación, podría hablarse de una acentuación de lo irracional que surge periódicamente desde el Romanticismo hasta hoy.

Tras este primer periodo donde se asientan los principios, la época 1929-1940 estará dominada por el “Segundo Manifiesto”, y éste por la problemática política-arte.

Algunos surrealistas —entre ellos el propio Breton—, afiliados desde principios de los 30, no se someterán a los dictados disciplinarios del Partido Comunista, negando en todo momento el panfletarismo y la adhesión a la línea estalinista que se estaba imponiendo.

Se solidarizan con la postura trotskysta, a cuyo líder, León Trotsky, visita André Breton en la casa mexicana de Frida Kahlo y de Diego Rivera donde reside en 1938. En este mismo año, firma con Rivera pero directamente inspirado por Trotsky, “Por un arte Revolucionario independiente” (México. 1938).

Son los años de *le surréalisme au service de la révolution* aparecida en 1930, de la Liga Internacional de Escritores Revolucionarios, de la primera

gran Exposición Surrealista (1928), y de la exquisita revista *Minotaure* aparecida en 1933.

“Todo está por hacerse y todos los medios deben ser buenos para destruir las ideas de familia, patria, religión. Por conocida que sea la posición surrealista a este respecto, es necesario insistir que no implica concesiones”, insiste Breton en el “Segundo Manifiesto” (1929).<sup>10</sup>

Y puntualiza en el mismo texto sus posiciones políticas respecto al marxismo y a la praxis comunista: “¿Cómo admitir que el método dialéctico no puede aplicarse con validez sino a la solución de los problemas sociales?. Toda la ambición del surrealismo es suministrarle posibilidades de aplicación desvinculadas del dominio consciente de lo inmediato. No veo —aunque disguste a ciertos revolucionarios de espíritu limitado— por qué tendríamos que abstenernos de agitar; siempre que encaremos desde el mismo ángulo que ellos encaran la Revolución (y también nosotros) los problemas del amor, del sueño, de la locura, del arte y de la religión. (...)”

“Nuestra adhesión al principio del materialismo histórico... no puede haber equívoco en esto. Si no dependiera más que de nosotros —quiero decir, con tal que el comunismo no nos trate sólo como bichos curiosos destinados a poner en práctica en sus filas la necesidad y la desconfianza— nos mostraríamos capaces de cumplir, desde el punto de vista revolucionario, todos nuestros deberes”.<sup>11</sup>

... y empiezan aquí las depuraciones masivas, por motivos políticos (por ejemplo, Louis Aragon, defensor del stalinismo) o declaradamente personales: “A esto se debe que me haya propuesto, como lo atestigua el prefacio a la reedición de este Manifiesto, abandonar silenciosamente a su triste destino a cierto número de individuos que me dan la impresión de haberse hecho justicia a sí mismos: es el caso de Artaud, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault y Vitrac... (...)”

René Crevel y Tristan Tzara saben ya quién es el autor de determinadas revelaciones asombrosas sobre sus vidas,<sup>12</sup> y de otras imputaciones calumniosas. Por mi parte, confieso que experimento cierto placer cuando el señor Artaud intenta hacerme pasar gratuitamente por deshonesto, así como cuando el señor Soupault tiene la desfachatez de insinuar que soy un ladrón”.<sup>13</sup>

10. BRETON, A: *Manifiestos del Surrealismo*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1965, pág. 79-80.

11. BRETON, A: *Manifiestos del Surrealismo* Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1965, pág. 90-92.

12. Se refiere a Philippe Soupault.

13. BRETON, A: *Manifiestos del Surrealismo* Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1965, pág. 81-85.

Las descalificaciones llegan, incluso, a los propios maestros del Surrealismo:

“En cuestión de rebeldía ninguno de nosotros debe tener necesidad de antepasados. Tengo que precisar que, en mi opinión, *es necesario desconfiar del culto a los hombres*,<sup>14</sup> por grandes que en apariencia sean. Con la excepción de uno solo, Lautréamont, no veo quién no haya dejado algún rastro equívoco de su paso por el mundo. Inútil discutir sobre Rimbaud: Rimbaud se engañó, Rimbaud quiso engañarnos. (...) Tanto peor también para Baudelaire (“Oh Satán...”) y esta regla eterna de su vida: “Rezar todas las mañanas mi plegaria a Dios, fuente de toda fuerza y justicia, a mi padre, a Mariette y a Poe, como intercesores”.<sup>15</sup>

Comienza la 2º Guerra Mundial, y tras una breve estancia en el sur de Francia (donde se enteran del asesinato de Trotsky en México), en 1940 casi todos los componentes del grupo surrealista se deciden por el exilio americano.

Las dificultades serán muchas, a pesar de ser ya muy conocidos en toda Europa y América, especialmente a raíz del éxito de la exposición celebrada en el *Moma* en 1936 “Fantastic Art, Dadá and Surrealism”. Así comienza el 3º periodo de este breve repaso, con dos grupos fundamentales exiliados en América: el *Norteamericano* (Nueva York/ Los Angeles) formado por André Breton, Marcel Duchamp, Matta, Max Ernst, Man Ray, Esteban Francés, André Masson, Yves Tanguy, etc... y desligado ya del grupo, Salvador Dalí; y por otra parte, el *grupo Mexicano*, compuesto por Wolfgang Paalen, Benjamin Péret, Remedios Varo, César Moro, Leonora Carrington, Onslow - Ford...

Los órganos de difusión y expresión del momento fueron las populares *View* (nacida en 1941) y *VVV* (1942) para el colectivo norteamericano, y la fuertemente disidente con las doctrinas bretonianas *Dyn* (nacida en 1942) para los exiliados en México.

Debemos puntualizar que en estos momentos el lenguaje surrealista era ya moneda de cambio común en todo el mundo, y estaba especialmente vulgarizado en Norteamérica, a pesar de las precauciones elitistas de Breton. Grupos cercanos al surrealismo surgían como setas por todo el globo, aunque su herencia directa fructificaría con acierto en USA a través de la primera generación de expresionistas abstractos de los años 50: Baziotés, Motherwell, Pollock, Gorky, Lee Krasner... También sería reseñable su influencia en toda la plástica americana en general, especialmente en los artistas del Caribe y de México.

De los años 1946-1966, que delimitan la vuelta a París de Breton y su

14. La cursiva es mía.

15. BRETON, A: *Manifiestos del Surrealismo* Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1965, pág.78-79.

muerte respectivamente, se podría decir que constituyen lo que antes llamamos un apéndice, donde se vulgariza la estética y la investigación surrealista, con revistas de gran difusión como *Neon* (aparecida en 1948) o *Le Surréalisme, Mème* (aparecida en 1956), así como el momento de las grandes Exposiciones Surrealistas entre las que habría que destacar la 8ª Exposición, dedicada al erotismo y celebrada en París entre el 15 de diciembre de 1959 y el 15 de febrero de 1960.

### 3.—*Las mujeres y los surrealistas*

En nuestro pequeño repaso por la historia del Surrealismo han aparecido contadas mujeres y siempre, de un modo u otro, ligadas de modo personal a los artistas masculinos.

Una sorprendente moralidad y una misoginia disfrazada de admiración tiñe las relaciones del grupo surrealista con el grupo femenino, del que básicamente esperan a la amante y a la musa.

Estrella de Diego alude a la “malsana fascinación” de Breton por la mujer en el catálogo “Los cuerpos perdidos”, en una larguísima cita que resume gran parte de las claves iconográficas de la fotografía surrealista, y por extensión de todo el arte surreal: “No es nuevo hablar de las controvertidas relaciones que los surrealistas tienen con las mujeres (con los cuerpos de las mujeres). Siempre se recuerda la reunión de 1928 en la que Breton convoca a los entonces miembros del grupo para hablar de sexo. Pese a que las implicaciones con lo femenino parecían obvias, incongruentemente ninguna mujer es invitada, al menos a las primeras sesiones, y sólo Aragon, días después, llama la atención sobre el hecho. En la octava sesión participan Nusch Eluard, la señora Unik y Jeannette Tanguy (todas “señoras de”, por cierto, y junto a sus maridos) que intervienen tímidamente para corroborar que las mujeres tienen fantasías diferentes. Dicho en pocas palabras, que no les convencen las fantasías que los hombres (Breton) les imponen.(...)”

Sin lugar a dudas, la posición de los surrealistas frente al sexo (al cuerpo femenino) es un verdadero campo de minas, como se puede comprobar a través de las inusuales relaciones entre los miembros del grupo. *Los surrealistas reinventan el cuerpo femenino como síntoma*<sup>16</sup> (y de ahí su fascinación por las imágenes de la histeria del Archivo Charcot), lo inmovilizan como maniquí, lo maniatan, lo cadaverizan, lo someten a un proceso de fetichización que no habla de su placer sino de su miedo.

Teniendo en cuenta la tensión surrealista frente a lo sexual y *la malsana*

16. La cursiva es mía.

*fascinación de Breton hacia el femenino ensoñador e irracional*<sup>17</sup> (en el fondo, el de siempre) que quería hacer “celosamente suyo” parece difícil sustraerse a la trampa de hablar de los cuerpos fotografiados por los surrealistas en clave de teoría de género, aunque tal vez tenía razón Magritte cuando en 1956 dijo que “la mujer surrealista es una invención tan estúpida como la “pin-up girl” que hoy en día la ha sustituido”.<sup>18</sup>

El “amor loco” es uno de los conceptos vertebradores en la obra de Breton, y el amor, como síntoma más que como sentimiento, es con el sueño, el azar, la libertad, la magia y la locura, uno de los valores claves de esta vanguardia.

Sergio Lima en “A aventura surrealista” hace un detallado análisis del erotismo y el amor surreal, definiendo su concepto amoroso no como felicidad sino como búsqueda, como fuente de deseo, como luz orientadora del camino de la vida y de la rectitud:

“... ante la presencia de la multiplicidad de lo femenino y de sus desdoblamientos particulares de carácter erótico, tanto en los amores sucesivos como en aquel único, el énfasis será, para el surrealismo, colocado en el Amor como elección (...) al mismo tiempo que quedaba implícita una condena al libertinaje como ejercicio, en tanto que éste descalificaba, en sí mismo, la propia virtualidad de la búsqueda.”<sup>19</sup>

Que el amor era un concepto base lo demuestra la encuesta publicada en *La Revolution Surréaliste* el 15 de diciembre de 1929 encabezada por la pregunta ¿Qué espera usted del amor?, donde los miembros del surrealismo dejan entrever la calidad de desafío, de transgresión a lo establecido que tiene para ellos lo amoroso. No hay más que recordar “L’Amour fou” (1937) de Breton (“Amor, único amor que existe, amor carnal, yo te adoro, nunca cesaré de adorar tu sombra venenosa, tu sombra mortal”)<sup>20</sup> o la película “L’Age d’or” (1930) de Luís Buñuel, construída en torno a la idea de la absoluta superioridad del amor sobre todo.

El “coup de foudre”, el amor a primera vista es la base fundamental del amor-loco bretoniano, del amor-sublime de Péret (“Antologie de l’amour sublime”) o del amor sado-masoquista de Bataille, todos ellos unidos por un enfermizo culto a lo femenino que no hace sino reafirmar la vieja dicotomía en este caso disfrazada de diosa-seductora-niña-loca *versus* madre-mujer real-trabajadora (ya han dejado de exigir virginidades a toda costa...).

17. La cursiva es mía.

18. DIEGO, Estrella de: *Los cuerpos perdidos*. Catálogo. Fundación Caixa de Pensiones. Madrid, 1996, pág. 20-21.

19. LIMA, Sergio: *A aventura surrealista*. Vozes Ed. Sao Paulo, 1995, pág. 205.

20. BRETON, A.: “L’Amour fou” (1937), en *A aventura surrealista*. Vozes Ed. Sao Paulo, 1995, pág. 206.

Por supuesto, abominan del burgués amor conyugal, y abandonan el plano puramente metafísico del amor cortés pues tienen en alta estima el sexo, desembocando así en una acepción moderna del amor: el *amor-pasión-sexual*, que recoge las investigaciones de Freud sobre la importancia de la sexualidad humana.

La economía libidinal freudiana, de modelo absolutamente masculino, tiene en el Surrealismo su reflejo artístico más genuino: heterosexualidad obligatoria, falocratismo imperante, terror a la castración, esfinges que se enfrentan a Edipos por el dominio sobre el territorio lingüístico, histéricas patologizadas por la normativa que ejemplifican para ellos el territorio femenino por excelencia, el de la irracionalidad.

Dos son, en resumen, las grandes teorías surrealistas del amor y el sexo: la de Georges Bataille (el “lado oscuro”) y la de André Breton (el “lado luminoso”).

La de Bataille revive las relaciones feudales encarnadas en la “laison” hombre/mujer, en un conjunto inspirado en Sade donde el hombre ejerce el dominio y la mujer es la sierva dominada. El amor como transgresión pública aparece aquí en su más alta cota poética, siguiendo los pasos de Justine. En la práctica, no es más que la trasposición de la tradicional atribución sadismo masculino / masoquismo femenino representado como nunca en la inquietante “Belle de Jour” (1966) de Luís Buñuel.

Es un amor en busca del éxtasis, con una gran carga física y un cierto “placer doloroso” propio de nuestra herencia judeo-cristiana. Freud tampoco está ausente, desde luego.

No tan lejos como una antítesis se sitúa Breton, más suave y ceremonioso, recogiendo las tradiciones del amor cortés y del amor romántico donde la mujer responde al prototipo de ser ideal que vive en función de la pasión amorosa, ser lejano, inalcanzable, solo aprehensible a través del deseo: es la inspiradora de “L’amour fou”, es la hechicera de “Arcaño 17”, es la iluminada niña-loca de “Nadja” siempre inestable y arrebatadora, siempre vampiresa menor de edad mental.

El objeto (que no sujeto, pues no hablan de motor del amor, sino de receptora/continuadora del amor) será esta mujer. Hay tácitas y explícitas condenas a la homosexualidad masculina, pues la femenina se minusvalora o se consiente como algo sin verdadera importancia. Las pésimas relaciones de Breton con Jean Cocteau así como algunas condenas a René Crevel tienen su clave en esta censura: “Acuso a los pederastas de ofrecer a la tolerancia humana un déficit mental y moral que tiende a erigirse en sistema y a paralizar todas las empresas que yo respeto”.<sup>21</sup>

21. BRETON, A.: “Recherches sur la sexualité”, en *La Femme et le Surréalisme*. Catálogo. Musée Cantonal de Beaux-Arts. Lausanne, 1988, pág. 37.

Así pues, el objeto amoroso por excelencia es la mujer, de la que se dice en un compendio de "Psychologie collective" inspirado en Freud: "El amor de la mujer rompe las barreras de clase o de raza, se eleva por encima de nacionalidades y jerarquías sociales, y de hecho, contribuye en gran medida al progreso de la cultura".<sup>22</sup>

No hay necesidad de insistir en que la mujer del soñado amor surrealista es un tópico ideal que se ajusta poco a las mujeres reales, y que ellos "fabrican" a través de sus obras: amante despótica, bella despreocupada, vidente apasionada, depositaria del inconsciente freudiano, y por tanto envidiosa del falo<sup>23</sup> y sometido a él.

"La mujer aparece entonces como nuevo sujeto salvador de la humanidad (...) Surge la mediadora surrealista y la mujer libido revolucionaria a la que se asigna el papel de mediadora y liberadora. Pero, paradójicamente, no debe liberarse. No debe reclamar los derechos de que gozan los varones so pena de perder sus cualidades prístinas que la convierten en salvadora no contaminada por el ejercicio del poder.<sup>24</sup> La ternura sería sustituida por la competitividad y la agresividad propias de la sociedad patriarcal. La desaparición de las cualidades femeninas significaría el final de la esperanza. Puesto que estos pensadores no advierten que estas virtudes femeninas son la contrapartida complementaria de la virilidad y como tal se han formado en el proceso histórico, su enfoque, no dialéctico, resulta incapaz de prever cambios en el temperamento masculino por una nueva distribución de roles"<sup>25</sup>

El análisis no puede ser más acertado ni más pesimista: la dicotomía como norma, las barreras del maniqueísmo en busca de una supuesta pureza femenino-incosciente/ masculino-razionalidad instituida por los intelectuales de varios siglos. El ciclo Freud- Breton- Marcuse sintetiza este recorrido.

Obligadas a ser las conservadoras de la belleza y del ideal amoroso, flores naturales, lolitas sin edad, amantes masoquistas, esfinges y sirenas de nuevo, las mujeres soñadas por el Surrealismo son las hijas de "la Juliette de Sade, la Sylphide de Chateaubriand y la Aurélia de Nerval, un poco más tarde la Salomé de Gustave Moreau, L'Eve future de Villiers de L'Isle-Adam, la Morelle de Marcel Schwob, y más cerca de nosotros, la Mariée de Duchamp,

22. "Psychologie collective et analyse du moi" en *La Femme et le Surréalisme*. Catálogo. Musée Cantonal de Beaux-Arts. Lausanne, 1988, pág. 39.

23. En el sentido lacaniano del término, es decir, en cuanto territorio simbólico y lingüístico.

24. La cursiva es mía.

25. PULEO, Alicia A.: *La construcción del sujeto femenino*. Fundación Paideia. Coruña, 1993, pág. 102-103.

la Poupée de Bellmer (...) y las diversas variantes que tienen en común proponer una mujer reinventada".<sup>26</sup>

El cuerpo de la mujer se convierte en santuario de esta religión amoroso/sádica, en prototipo de la *Belleza* y por tanto, parte fundamental de la estética vanguardista: "Ella es también la *Belleza*, cualquiera que sea el sentido que se de a las frases en que Rimbaud la saluda tras hallarla amarga (...) No la belleza clásica que no tiene nada que ver con la vida, sino aquella en que Breton casi definió lo indefinible, esa belleza nueva y por tanto, inmortal, esa belleza "convulsa" que será erótico-velada, explosivo-fija, mágico-circunstancial (y pongo cursiva) o no será", escribe Gerard Legrand en "L'Art Magique".<sup>27</sup>

Frente a esta belleza corporeizada en carne femenina, esta belleza con nombre de mujer, Estrella de Diego vuelve a recordarnos en "Los cuerpos perdidos" la realidad de la carne, de los cuerpos maltratados, dolientes pasivos de esta pasión de los surrealistas, de un modo crítico y directo: "La respuesta podría ser la siguiente: si los surrealistas, igual que la moderna etnografía, persiguen poner de manifiesto las contradicciones del sistema cultural establecido y lo hacen a través de la imposibilidad del otro como "otro", el cuerpo (lugar privilegiado en la producción social de significados) debe por fuerza convertirse en principal diana (...) Frente a un cuerpo sin lapsus (en el que todo se puede nombrar) se propone un cuerpo "fantome" que caprichosamente es de aquí y es de allí y que, lugar privilegiado del sueño (...) se convierte en huella, en ausencia, en instante fugaz. Se propone, en suma, un cuerpo temporal, y por tanto, emparentado con lo "maravilloso".<sup>28</sup>

Cuerpos femeninos en torno a los que escribe Miguel Cerecedo: "...el surrealismo se caracterizó precisamente por el uso y el abuso del cuerpo femenino como objeto privilegiado de las fantasías, las perversiones y las obsesiones de los artistas. (...) ...es el cuerpo sufriente, el cuerpo torturado de la mujer, el cuerpo asediado, no como objeto de delectación de fantasías eróticas, sino como el efecto miserable de tales fantasías".<sup>29</sup>

#### 4.—Nuevos tiempos/viejas imágenes

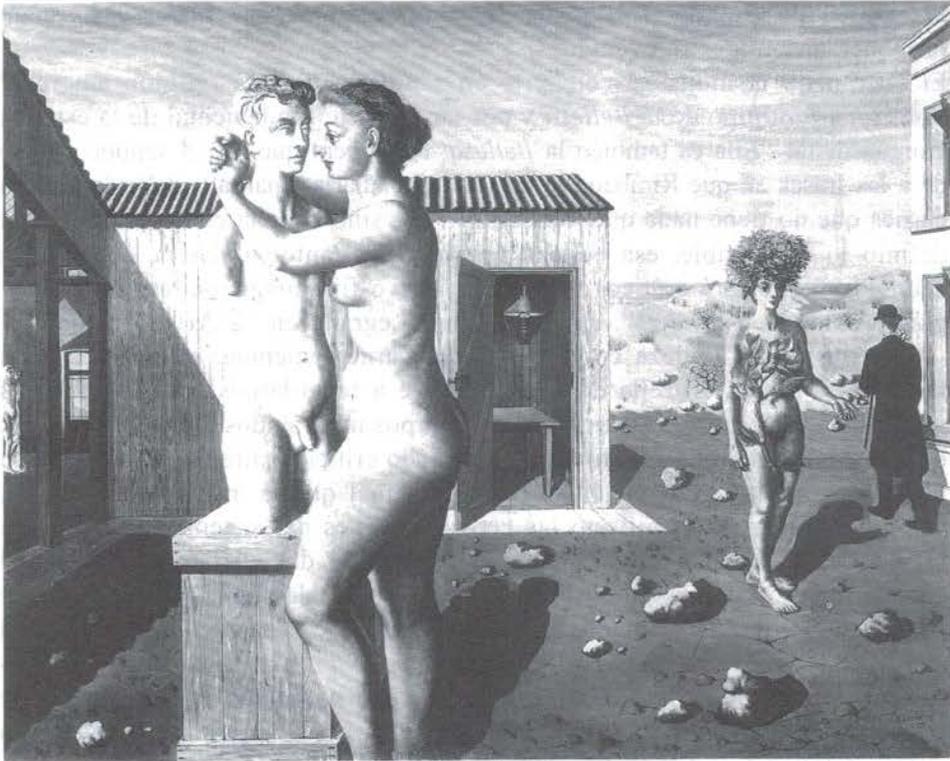
Si, como ya se ha dicho anteriormente, la vanguardia surrealista recoge la herencia de la estética simbolista, la filosofía idealista y el análisis psicoa-

26. PIERRE, J.: "El problema de las mujeres en el surrealismo", en *La Femme et le Surréalisme*. Catálogo. Musée Cantonal de Beaux-Arts. Lausanne, 1988, pág. 39.

27. LEGRAND, G.: en *A Aventura Surrealista*. Vozes Ed. Sao Paulo, 1995, pág. 335.

28. DIEGO, Estrella de: *Los cuerpos perdidos*. Catálogo. Fundación Caixa de Pensiones. Madrid, 1996, pág. 21.

29. CERECEDO, M.: "Marina Núñez. El cuerpo de la ausencia" en la revista *Lapiz*, nº120. Madrid, marzo 1996, pág. 66.



*Pigmalion.* Paul del Vaux.

nalítico, recogen también, por supuesto, su misoginia, su fetichismo, y las iconografías femeninas acuñadas durante las últimas décadas del XIX y la primera década del XX.

A lo largo de una amplísima lista de ejemplos de poemas, pinturas, objetos, films, esculturas... que aquí reduciremos a unos pocos, podemos rastrear el aroma inconfundible de la misoginia en forma de nuevas vampiresas, criaturas pigmaliónicas, locas de amor, fanáticas visionarias o cosificadas máquinas sexuales.

“Será precisamente ese miedo hacia lo femenino “real” el que promueva la redefinición del término a través de nuevos conceptos inverosímiles: Mujer Niña, Mujer Esfinge, Mujer Naturaleza, Mujer Histórica... en pocas palabras, lo irracional, lo que los cánones definen como “femenino”. Pero ¿cuál de los femeninos?”<sup>30</sup>

30. DIEGO, Estrella de: “María, Maruja, Mallo” en *Revista de Occidente*, nº 168. Madrid, mayo 1995, pág. 84.

Podríamos seguir en las imágenes propuestas por los surrealistas la amplia clasificación iconográfica femenina simbolista, y añadir algunas otras de nueva acuñación, como la fascinante *niña-loca* (la Nadja bretoniana) o la protagonista del "Monumento Imperial a la mujer niña" (1929) de Salvador Dalí; la *Madre- Diosa de la Fertilidad* a la manera de las culturas indígenas (recordemos las monumentales mujeres picassianas); la "*sorcière*" o *hechicera* (la Melusine de Breton en "Arcano 17", versión moderna de Circe o Medea); las frías e hipersexuales *máquinas de amor* de Picabia o Marcel Duchamp.

Con una simple puesta al día lingüística y un ligero barniz de nuevas modas y gustos, Luís Buñuel refleja en la "Viridiana" (1961) o la "Tristana" (1970), ámbas delicias de beatería y masoquismo, la nietzschiana "fuerza a distancia" de la supuesta debilidad femenina, convirtiendo a sus protagonistas en víctimas y verdugos a la vez.

Luís Buñuel, el máximo y prácticamente único ejemplo de director cinematográfico surrealista, propone con la mayor parte de sus mujeres la cima de esta explosiva y morbosa mezcla de demonio sexual y vírgen mística.

Sus películas inciden en *el fetichismo* y *los símbolos sexuales*, recurrentes en todas las obras surrealistas. Fetiches fálicos, vaginas dentadas o alegorías de la penetración se pasean por sus películas: la pierna de "Tristana", la aparición constante de zapatos de tacón, el vello púbico que se desplaza a la boca o la navaja que corta el ojo en los primeros compases de "Un chien andalou" (1929), la protagonista de "L'Age d'or" (1930) chupando el dedo de una estatua de jardín...

Dos de sus obras, "L'Age d'or" (1930) y "Belle de Jour" (1966) se pueden considerar cimas de expresión del "amor loco" bretoniano y del masoquismo femenino, respectivamente. *La loca de amor* de "La Edad de Oro" y la *dulce esposa- masoquista pérfida* de "Belle de Jour" son retratos profundamente freudianos y popularmente vigentes del género femenino. El personaje de Séverine es singularmente interesante por su vida onírica y sus fantasías sexuales, en las cuales contradice sus acciones cotidianas y se desdobra. La contraposición hombre sádico / mujer masoquista recoge, así mismo, el concepto amoroso de Bataille.

Buñuel aporta una visión de acentos fuertes muy propia del surrealismo español, plagado de carroñas, muerte y sexo en estado puro. Maruja Mallo, Oscar Domínguez o Salvador Dalí ejemplificarían también esta tendencia.

*Las locas (de amor y otras cosas), las anoréxicas nerviosas, las mujeres que inspiran necrofilia, las visionarias...* son, sin duda, las predilectas del surrealismo. Ellas preservan como ningún otro ser la corriente continua con el inconsciente, con el mundo del sueño y la imagen primera, de una manera modélica, pues, ya hemos comentado antes, como seres menos intelectualizados estarán cercanos a lo primario, a lo instintivo.

El prototipo básico sería la Nadja bretoniana (mujer a la que encuentra el 4 de octubre de 1926 en París), que él definirá como “un genio libre”: ella será la hija directa de las miradas vacías y desorbitadas de la “Beatrice” (1880) de Dante Gabriel Rossetti o las mujeres pintadas por Edvard Munch.

Se interesan por *las histéricas* (Breton y Aragon celebran el cincuentenario de la histeria en el nº 11 de *La Révolution Surrealiste* del 15 de marzo de 1928), *las asesinas* (por ejemplo, las hermanas Papin, inspiradoras de “Las criadas” de Jaen Genet), o *las heroínas nihilistas* (como la anarquista Germaine Berton), a quienes consideran salidas de los “Cantos de Maldoror” y quintaesencia del acto surrealista.

Todas ellas, conforman un “ideal” (irreal, por supuesto) para los miembros del grupo, pues las estudiaban como sujetos entomológicos, y las proponen como paradigma morboso y necrófilo. La “Ofelia” (1851) de Millais revive en la “Cabeza flotante” (1933) de Lee Miller, y en *la necrofilia* pura se inspiran los retratos de Juliet Browner (1945) realizados por Man Ray.

La *mujer madre*, la mujer con capacidad para crear vida, era un tema controvertido para el grupo. Se prefiere a la mujer niña, a la adolescente inmadura, a la “fillette”. En cuanto a la maternidad biológica, José Pierre habla extensamente en el catálogo “La Femme et le Surréalisme” de la pésima relación de los artistas surrealistas con la figura de la madre. Breton, Crevel y Péret entre otros, odian a sus madres. “Hay que pegar a su madre mientras ella es joven” dice B. Péret; “Hubo un tiempo en que los surrealistas insultaban a las mujeres encinta que se cruzaban en la calle”, comenta J. Pierre.<sup>31</sup>

Muchísimos surrealistas de uno y otro sexo no tuvieron hijos: Aragon, Arp, Artaud, Brauner, René Char, De Chirico, Dalí, Desnos, Domínguez, Giacometti, Gracq, Leiris, Magritte, Meret Oppenheim, Paalen, Man Ray, Remedios Varo, Kay Sage, Styrsky, Tanguy, D. Tanning, Toyen...

La *relación con los niños* también fué ambigua, pues si bien veían en ellos seres con una gran fuerza imaginativa e inconsciente, en la práctica hay una comunicación nula con ellos, y no aparecen sino de modo indirecto y morboso en la plástica de estos artistas (las muñecas de Bellmer, los abortos de Frida Kahlo, la admiración que profesan a la “Alicia” de Lewis Carroll).

La *imagen de la madre biológica* es ambivalente, desde el impactante “A veces escupo por placer sobre el retrato de mi madre” (1929) de Salvador Dalí hasta la adoración por la fertilidad (que no por la maternidad) de las pétreas mujeres de Picasso, las jugosas figuras de Wilfredo Lam o “Eclairer II” de Télémaque.

31. PIERRE, J.: “El problema de las mujeres en el surrealismo” en *La Femme et le Surréalisme*. Catálogo. Musée Cantonal de Beaux-Arts. Lausanne, 1988, pág. 49.

De la mujer procreadora, a la mujer creada: el paradigma del hombre como inventor de la mujer es *Pigmalión*, y como tal aparece René Magritte en "La tentativa de lo imposible" (1928), encarnando en el aire a su propia esposa inexistente a través de la pintura. La obra está directamente copiada de una fotografía de ámbos de ese mismo año 1928. De nuevo en "Descubrimiento" (1927), podemos ver esa mujer "descubierta" en un bloque de madera.

*Sirenas, medusas, ninfas, ménades, esfinges...* se pasean igualmente por el jardín vanguardista con nuevos trajes.

"Me acuerdo que un día una sirena verde del color de la luna sacó su pecho herido, partido en dos como la boca, y me quiso besar sobre la sombra muerta, sobre las aguas quietas seguidoras", escribe el poeta español V. Aleixandre en 1928/29.<sup>32</sup>

Sirenas o ninfas son "La bañista" (1932/35) de Dora Maar y el autorretrato en la playa de la fotógrafa Claude Cahun (1932; mujer- luna-reflejada la "Marie Berthe" (1930) de Roland Penrose; esfinges de largas garras y exquisito e impenetrable rostro la "Nush Eluard" (1935) de Dora Maar o la "Meret Oppenheim" (1934) de Man Ray; así como la litografía de Max Ernst "Sphinx" (1939), claramente simbolista; ménade enloquecida es la bailarina fijada en la instantánea de Man Ray de 1934 "Explosante-fixe".

Hipersexuales y jugosas, las mujeres-flor, mujeres-fruta, mujeres-animal se repiten hasta la saciedad.

"Bellas-de-noche, bellas-de-fuego, bellas-de-lluvia,  
El corazón tembloroso, las manos escondidas, los ojos al viento,  
Me enseñáis los movimientos de la luz,  
Cambiais una límpida mirada por una primavera,  
El contorno de vuestra cintura por el tallo de una flor,  
La audacia y el peligro por vuestra carne sin sombra,  
Cambiáis el amor por estremecimientos de espigas  
Y la risa inconsciente por promesas de alba."<sup>33</sup>

Paul Eluard. "Nuevos Poemas"

"Pues Orfeo enamorado fué asesinado por las mujeres  
Y el invicto Terambo escala a los jardines de verano  
Detesto las flores porque son mujeres

32. ALEIXANDRE, V.: *Pasión de la tierra*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1957, pág. 83.

33. ELUARD, P.: "Nuevos Poemas" en *Capital del dolor*. Ed. Visor. Madrid, 1980, pág.

Y sufro al ver su desnudez por todas partes”, declara en el poema “El otoño y el eco” G. Apollinaire.<sup>34</sup>

Igual que en “Rosa Triplex” (1874) de Rossetti la flor aparece asociada a la mujer en “La Gran Guerra” (1964) de Magritte, donde la cara de la protagonista está cubierta de hortensias, en flores se convierten los amantes de Masson en “La metamorfosis de los amantes” (1936), en bodegón de frutas se personaliza la propia Frida Kahlo en sus últimas obras de los años 50, y las Medusas, bacantes, Salambós o mujeres- caballo tienen su reflejo en “La Quimera” (1928), “El vestido de novia” (1940) o los grabados para “La casa del miedo” de Leonora Carrington (1938) realizados por Max Ernst, “Las jirafas ardiendo” de Dalí, o la increíble mujer-pep del Magritte de “La invención colectiva” (1934). Una variante monstruosa del tema sería “El placer”(1927) del propio René Magritte, donde una adolescente ensangrentada debora con fruición pájaros vivos.

*La fémina encantadora de hombres, la hechicera vampiresa, la “sorcière” susurrante*, aparece en la Mélusine de “Arcano 17” (1945) de Breton o en las delicuescentes protagonistas (trasuntos de la propia autora) de Remedios Varo.

En clave irónica, el “alter ego” de Marcel Duchamp “Rose Sélavy” (fotografiada por Man Ray en 1921) nos presenta al prototipo de vampiresa del momento: maquillada y desafiante, es un espejo de los deseos masculinos artificiosos del Charles Baudelaire de “Elogio del maquillaje” al tiempo que una lúcida e irónica crítica a la identidad genérica y a los estándares sociales que la avalan.

Enigmáticas y fatales, así son las mujeres reinventadas por el americano Man Ray: Kiki de Montparnasse, Nusch Eluard, Nancy Cunard, Meret Oppenheim...

Tres prototipos ambiguos, malditos y contradictorios, serán retomados de forma muy especial por este grupo vanguardista de su herencia finisecular:

*La prostituta*, con la que los surrealistas serán ambivalentes, pues es un ser asocial que despierta sus simpatías, pero también su reprimenda moral y su miedo.

Son hijas espúreas de las retratadas por Felician Rops en el pasado siglo: “Entretanto, una bella mujer vino a echarse a mis pies. Le dije con cara triste: “Puedes levantarte”. Le tendí la mano con la cual el fratricida degüella a su hermana. El gusano de luz me dijo: “Coje una piedra y máatala. ¿Por qué?, le dije.”— Y él a mí: “Ten cuidado tú, el más débil, porque yo soy el más fuerte. Ésta se llama *Prostitución* ”, <sup>35</sup> escribe Lautréamont en el Canto Primero de “Los Cantos de Maldoror” publicados en 1868.

34. APOLLINAIRE, G.: “El vigía melancólico” en *Antología*. Ed. Visor. Madrid, 1973, pág. 139.

35. LAUTRÉAMONT, Conde de: *Los Cantos de Maldoror*. Ed. Labor. Barcelona, 1974, pág. 45.

*La lesbiana*, personaje de fuerte impronta durante los años 20 y 30, es retratado de modo absolutamente "voyeur": por ejemplo, Nusch Eluard y Adriane Fidelio o Nusch Eluard y Sonia Mosse fotografiadas por Man Ray.

Mucho más interesantes son los autorretratos que una fotógrafa lesbiana, Claude Cahun, incorporando personajes masculinos y femeninos, con una lucidez y una autonomía que casi ninguna otra artista ligada al Surrealismo demostró.

Y por último, *el andrógino*, un tema fundamental tanto en el Simbolismo como en el Surrealismo: "Allí, en el bosquecillo rodeado de flores, duerme el hermafrodita profundamente aletargado sobre el césped, humedecido por sus lágrimas (...) Nada parece natural en él, ni siquiera los músculos de su cuerpo que se abren paso a través de los contornos armoniosos de formas femeninas". (Conde de Lautréamont, Canto Segundo de "Los Cantos de Maldoror").<sup>36</sup>

Estrella de Diego en "El andrógino sexuado" puntualiza sobre la relación hermafroditismo-surrealismo:

"La pasión por reconstruir al andrógino con connotaciones hermafroditicas aparece entre otros en André Masson o Dalí y, sobre todo, en Man Ray, cuya obsesión queda plasmada en imágenes como el "Hermafrodita" (1919) y en la serie de fotografías de Barbette, comentadas por Jean Cocteau, artista de supuestas tendencias homosexuales, que en "Sang d'un poete" presenta al hermafrodita como reflejo del narcisismo del artista".<sup>37</sup>

Para terminar este breve repaso iconográfico, una ojeada a tres imágenes nuevas: *la mujer-máquina*, *la mujer maniquí-muñeca*, y *el acercamiento al fetichismo surrealista a través de su visión del cuerpo de la mujer*.

La objetivación o cosificación del cuerpo femenino no es novedosa. La propia asociación mujer-naturaleza es ya una cosificación. Sin embargo, con la modernidad, los vanguardistas asocian el cuerpo femenino con la máquina, primero los futuristas, y después los dadaístas y los surrealistas. Particularmente interesante es la visión maquinista de Picabia ("Voilà la femme", 1915), Duchamp ("Le grand verre", 1915-1923) y la de Oscar Domínguez ("La máquina de coser electro-sexual", 1934). En ellas, la mujer es una máquina de hacer sexo, portadora de la energía seductora que hace funcionar el circuito amoroso. Ambigüedad y miedo, homosexualidad latente, resentimiento ante el objeto - agente de la relación humana privilegiada por el Surrealismo: el amor.

Por otra parte, una de las imágenes más recurrentes y repetidas en el

36. LAUTRÉAMONT, Conde de: *Los Cantos de Maldoror*. Ed. Labor. Barcelona, 1974, pág. 91.

37. DIEGO, Estrella de: *El andrógino sexuado*. Ed. Visor. Madrid, 1992, pág. 43.

grupo surrealista en todas sus vertientes plásticas es la del maniquí- muñeca, siempre mujer, siempre objeto sexual.

“Un coro de muñecas  
cantando con los codos,  
midiendo dulcemente los extremos,  
sentado sobre un niño;  
boca, humedad lasciva, casi pólvora,  
carne rota en pedazos como herrumbre”.  
V. Aleixandre. “Muñecas”, 1930.<sup>38</sup>

Desde las inquietantes muñecas de Hans Bellmer retomadas en la última década por Cindy Sherman, hasta las fotografías hechas por Man Ray, Denise Bellon o Raoul Ubac de los maniquís reinterpretados por Georges Hugnet (en clave de mujer-mesa y actualizada por el artista “pop” británico Allen Jones), André Masson (con la boca convertida en una mariposa), Marcel Duchamp (bisexualizado) o el compuesto vampíricamente por Wolfgang Paale.

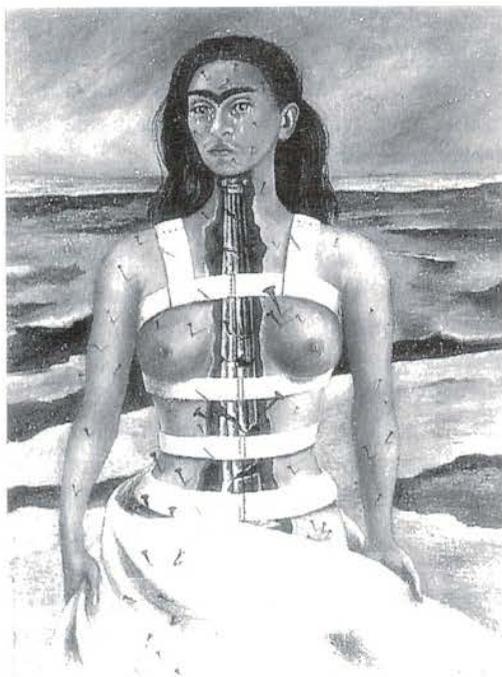
Su visión del cuerpo femenino está impregnada de fetichismo y sadismo: piernas-falo fotografiadas por Dora Maar en 1935, dedos - falo del belga Boiffard, boca- ”vaginas dentadas” volantes magritteanas en “L’Heure de l’observatoire” (1934) de Man Ray, altos zapatos - fetiches de Claude Cahun fotografiados en 1936, asombrosas caras sexuadas como en “La violación” (1934) de René Magritte, vestidos todo pechos y pubis en “La filosofía en el dormitorio” (1966) del mismo pintor belga.

El cuerpo femenino aparece como objeto de sus impulsos, pasivo y amordazado, padece sus embestidas amorosas carente de capacidad para la comunicación o acción. Su impotencia, su frustración, su patologizado intento extralingüístico (la histeria), incluso su subversiva pasividad, son desoídas y manipuladas por un imaginario que legitima y escuda en los territorios del arte la más descarada continuidad de la dominación patriarcal y sus metodologías.<sup>39</sup>

El triángulo mujer-sexo-muerte queda evidenciado en la impactante portada del nº3 del “Boletín internacional de surrealismo” publicado en Bélgica en 1935. Las perversas “Salomé” (1876) de Moreau y Gustav Klimt (1901), o la mortífera “Mors Syphilitica” (1892) de F. Rops son hermanas cercanas de esta imagen.

38. ALEIXANDRE, V: *Espadas como labios*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1957, pág. 38.

39. Véase el artículo de GREELEY, Robin Adèle: “Image, Text and Female Body: René Magritte and the Surrealist Publications.” *Oxford Art Journal*, invierno 1992.



*La columna truncada.* Frida Kahlo.

### 5.—*Las mujeres surrealistas: mi ojo es tu espejo*

En una mirada rápida podríamos encontrar varias definiciones y tipologías de *mujeres surrealistas*, lugar común absolutamente inventado por los hombres surrealistas.

Eduardo Westerdahl recoge descripciones de esta supuesta “especie”: “Entonces, y con mayúscula, la mujer será Musa, Inspiradora, Arpa. Para ella se escribirán verdaderas letanías: Breton, Aragon, Péret, Eluard, Desnos, y otros.

*La mujer surrealista arquetipo es bella.*<sup>40</sup> “Es bella y más que bella”: es sorprendente, citando a Baudelaire. Es libre y bastante extravagante, dispuesta al amor loco. Se maquilla como un icono (...) Viste trajes de raso, de terciopelo, pieles de pelo largo. Se cubre de joyas vistosas y extrañas, lleva ropa interior poco corriente, tiene largas uñas pintadas. Es la piedra angular de los encuentros debidos al azar objetivo. Ella es el ídolo del amor-pasión sin límites, la anti-ama de casa, la unión libre.

La fotografía en la bañera con enormes serpientes, echada desnuda, en rayos de luz solarizada o envuelta en redes, la retratan de monja obscena, de

40. La cursiva es mía.

encadenada masoquista como "O", en éxtasis dudoso, como la Santa Teresa de Bernini. No olvidemos que este retrato-robot viene en gran parte del hombre surrealista. De hecho, la mujer surrealista solía ser artista, poeta, creadora de telas estampadas, trabajando en tiendas de libros o ilustrándolos, y al fin y al cabo, muy independiente".<sup>41</sup>

Idílico retrato de un grupo de mujeres interesantes, heterogéneas entre sí, con talentos dispares y unidas, prácticamente en todos los casos, a los artistas del surrealismo por lazos que van más allá del interés profesional.

Elisa Breton, Leonora Carrington, Lise Deharme, Leonora Fini, Aube Elleouet, Nelly Kaplan, Jacqueline Lamba, Kay Sage, Joyce Mansour, Méret Oppenheim, Mimi Parent, Gisèle Prassinos, Dorothea Tanning, Toyen, Remedios Varo, Valentine Hugo, Nusch Eluard, Alice Rahon, Dora Maar, Bona, Gala Eluard/Dalí, Kati Horna, Lee Miller, Juliet Browner, Kiki de Montparnasse, Unica Zürn, ... por no nombrar a otras más alejadas del círculo surrealista francés como Frida Kahlo, Lola Alvarez Bravo o Maruja Mallo. Entre ellas se mezclan pintoras y musas, fotógrafas y amantes, esposas y poetas, modelos y creadoras, además de las ya conocidas asesinas Papin, la niña Alicia o la heroína anarquista Germain Berton, también consideradas mujeres surrealistas.

Casi todas las nombradas tienen en algún momento de su vida una relación personal con algún surrealista.<sup>42</sup>

Es precisamente en la época de las vanguardias cuando se produce la primera entrada abundante de mujeres en la historia del arte occidental. Las artistas de vanguardia deberán tener aún, en la mayor parte de los casos, un aval masculino para acceder a un mundo absolutamente dominado por hombres. Así, además de artistas fueron musas, modelos, amantes, esposas. Antes que como fotógrafas se conoce a Dora Maar, Lee Miller o Nusch Eluard como modelos de... o mujeres de...; Jacqueline Lamba (la 2ª esposa de Breton) posee una producción pictórica prácticamente desconocida; las hoy reconocidísimas Leonora Carrington y Remedios Varo entraron en el grupo surrealista de la mano de dos de sus componentes, Max Ernst y Benjamin Péret, respectivamente; la ahora admirada Frida Kahlo es, antes que nada, la mujer de Diego Rivera, como ella misma subraya.<sup>43</sup>

Muy pocas excepciones a esta regla: luchadoras independientes, libres de tutelas masculinas se nos presentan la personalísima Méret Oppenheim,

41. WESTERDAHL, E: "Panorama vital del surrealismo" en *El Surrealismo*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993, pág. 19.

42. Véase CHADWICK, Whitney y COURTIVRON, Isabelle de (eds.): *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Ed. Cátedra. Madrid, 1994.

43. Este sería un tema específico a tratar: hasta que punto las propias autoras asumieron este papel secundario frente a las obras de sus compañeros hombres, si este papel les fué impuesto por la falta de reconocimiento, o por un reconocimiento tardío o parcial: ¿Pacto, delegación o impotencia?

la moderna rebelde "comme il faut" Maruja Mallo o la lesbiana Claude Cahun.

El caso de las rusas (la Goncharova, la Popova...) no puede servirnos de ejemplo, pues su igualdad respecto a sus compañeros así como la transcendencia de su obra y su personalidad se debe a circunstancias muy específicas y coyunturales: la Revolución Soviética de los años 1917 al 1923. Tras la llegada de Stalin al poder termina la experimentación plástica del grupo constructivista-suprematista y con ella el ascenso independiente de la mujer en el mundo de la política o el arte.

El resto de las vanguardias presentan sólo residualmente artistas femeninas. Sin duda, la mayor abundancia se da entre los dadaístas y los surrealistas que atraían al "bello sexo" con sus teorías sobre la cercanía de sus presupuestos a lo inconsciente y la deificación amorosa, considerados valores de mujer. Como ya hemos comprobado, viejos perros con distintos collares.

En general, con excepción de ciertas miradas en femenino, el lenguaje y



*El sustento celestial.* Remedios Varo.

la actitud vital de estas autoras se adapta a la gramática masculina, sus obras reflejan imágenes tópicas y típicas de ellas mismas, de forma dolorosa o irónica a veces, pero aún sin aportar una óptica específica y propia al arte, unas formas más matizadas y decodificadas.

A este respecto, convendría reflexionar brevemente aquí sobre dos conceptos diferentes que algunas veces se han asimilado: *el arte femenino* y *el arte feminista*.

Se puede decir que estas autoras y otras antes que ellas han hecho aportaciones "femeninas" al arte, o al menos han recogido el universo y la especificidad de ciertos problemas y miradas de las mujeres (¿de ciertos problemas y miradas que el patriarcado ha atribuido a las mujeres?). A este respecto escribe la mexicana Eli Bartra: "Dentro del arte femenino existen, sin lugar a dudas, innumerables ejemplos de obras que lejos de representar una impugnación implícita o explícita de la opresión femenina, glorifican su subalternidad".<sup>44</sup>

El arte feminista, por su parte, nacerá con un componente reivindicativo y de diferenciación, luchando por parámetros y modelos propios que puedan nivelarse (no oponerse) a los masculinos ya establecidos. No se tratará ya de comparar ("su obra es tan buena que parece la de un hombre"), sino de dejar aflorar las fantasías, los miedos, las contradicciones y las diversidades que hay dentro del sujeto femenino sin culpabilizarlo ni hacer que se ajuste al paradigma. "Las mujeres que trabajan en la creación artística feminista llevan a cabo una lucha constante de carácter ideológico y político, tanto a nivel de contenido como de forma. Están estructurando *nuevos lenguajes* con todo lo que este concepto implica."<sup>45</sup>

Tras la neutralidad de la abstracción de la postguerra en los años 50 (lenguaje básicamente masculino, pues alcanza una de las premisas del proyecto patriarcal ilustrado, la autonomía total del arte con respecto a la realidad), no será hasta los años 60 y 70 con la entrada de las teorías feministas en escena, cuando se produzca una auténtica revolución en el arte y literatura.

Por una parte, sientan las bases para aceptar las diferencias con lo masculino y valorarlas positivamente (las relecturas críticas de Freud tienen mucho que ver), por otra, actúan como soporte ideológico para conquistar el derecho a ser sujetos del arte, no solo abjetos, al tiempo que la independencia económica paulatinamente conseguida por algunas mujeres y los derechos políticos conquistados posibilitan su reconocimiento público. Nombres como Louise Bourgeois, Judy Chicago, Nancy Spero, Faith Ringgold o Eva Hesse

44. BARTRA, Eli: *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*. Ed. Icaria. Barcelona, 1994, pág. 58.

45. BARTRA, Eli: *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*. Ed. Icaria. Barcelona, 1994, pág. 60.

dan comienzo a una etapa más cercana a la normalidad. Aún así, no nos engañemos, el patriarcado sigue presente en el mundo del arte como en el resto de nuestra vida.

La esquizofrenia en la que se movían las artistas surrealistas se aprecia en sus obras. Lenguaje masculino-necesidades femeninas; iconografías a la medida del hombre-mentes femeninas navegando en el pensamiento misógino. Discrepan del feminismo militante, al que consideran ramplón: "...me separo de la posición feminista justamente en el punto en el que persisto en creer (precisamente en el dominio erótico) en la existencia de un eterno femenino que sobrepase la fisiología, extendiéndose a una cierta orientación del sentimiento y del pensamiento, lo que no impide que la mujer sea una persona igual al hombre, o sea, de igual dignidad".<sup>46</sup>

La mujer surrealista asume los valores del surrealismo masculino, los ironiza o los suaviza, pero no transgrede sus límites.

Méret Oppenheim con los objetos "Mi gobernanta" (1936) o "La pareja" (1956) *reflexiona con acidez sobre el amor; el fetichismo* aparece en las bocas dentadas de la onírica y esotérica Remedios Varo ("El hambre", 1938), obra hermana de otras muchas ya nombradas.

Dora Maar en "Piernas" (1935), el falo-corbata de Mimi Parent o los mil veces repetidos caballos de Leonora Carrington nos hablan de falocentrismo, igual que abundan en el fetichismo y en la *objetualización del cuerpo femenino* las fotografías de Denise Bellon o Lee Miller.

Nusch Eluard retrata en su "Collage" (1936) a la simbolista "ninfa de espalda quebrada" a la que añade notas demiurgo-cosmogónicas, recogiendo así siglos de tradición, igual que Frida Kahlo *asociándose a flores, frutas y animales*, Dora Maar fotografiando carnosas calas (actualizadas por Georgia O'Keefe) o las garras clavadas en el autorretrato "Dream of 21 December 1929" (1929) de Valentine Hugo.

*Muñecas y maniquís* reaparecen en las imágenes de Denise Bellon, en Karel Taige ("Sin título", 1942), Kati Horna ("Tete de poupée", 1979) o autorretratadas como tal (Remedios Varo, México años 50).

Mujeres que se sienten *niñas o que son obligadas a sentirse niñas*, menores de edad: recordemos el autorretrato "Frida y Diego" de 1931.

Pocas veces aparecen en el papel de *madres*. Solamente el caso de Frida Kahlo, donde la frustración de la maternidad es lacerante, aparece una y otra vez la imagen del aborto. Sin embargo, será en sus retratos de madre de su propio esposo donde se muestre más impactante ("El abrazo amoroso del universo", 1949).

Nada nuevo, por tanto. Ellas mismas se cosifican, se muñequizan y se vuelven vampiresas o infantiles como lo demanda el canon. Hasta las más

46. ARSAN, Emmanuel: en *A aventura surrealista*. Vozes Ed. Sao Paulo, 1995, pág. 215.

radicales como Claude Cahun, no hace más que ilustrar en sus autorretratos de 1927, 1928 y 1929 los temas más queridos del surrealismo: *la vampiresa, el andrógino, la sirena...*

Estas medusas de pelo corto se complacerán en los mismos tópicos que sus compañeros: *la modernidad, las máquinas* ("Estampa de la serie máquinas y maniqués", 1928, de Maruja Mallo), *la mujer como musa del amor, la magia, el azar, lo morboso, la muerte* ("Antro de fósiles", 1932, de Maruja Mallo). Con otros ojos, aveces, pero sin posturas encontradas, seguirán "torturando" sus cuerpos y haciéndolos objeto de miradas y pasiones ajenas. Tardarán mucho en comenzar a analizar/aceptar sus contradicciones: Frida Kahlo "Las dos Fridas" (1939).

Pienso que no es sino una estrategia de supervivencia: es mejor ser escuchada a medias que ser totalmente acallada, es más factible una creación de bases patriarcales. Así, se asientan en el dudoso reconocimiento de *las musas*, auténtica creación masculina que el Surrealismo llega a identificar con la propia esencia de la mujer.

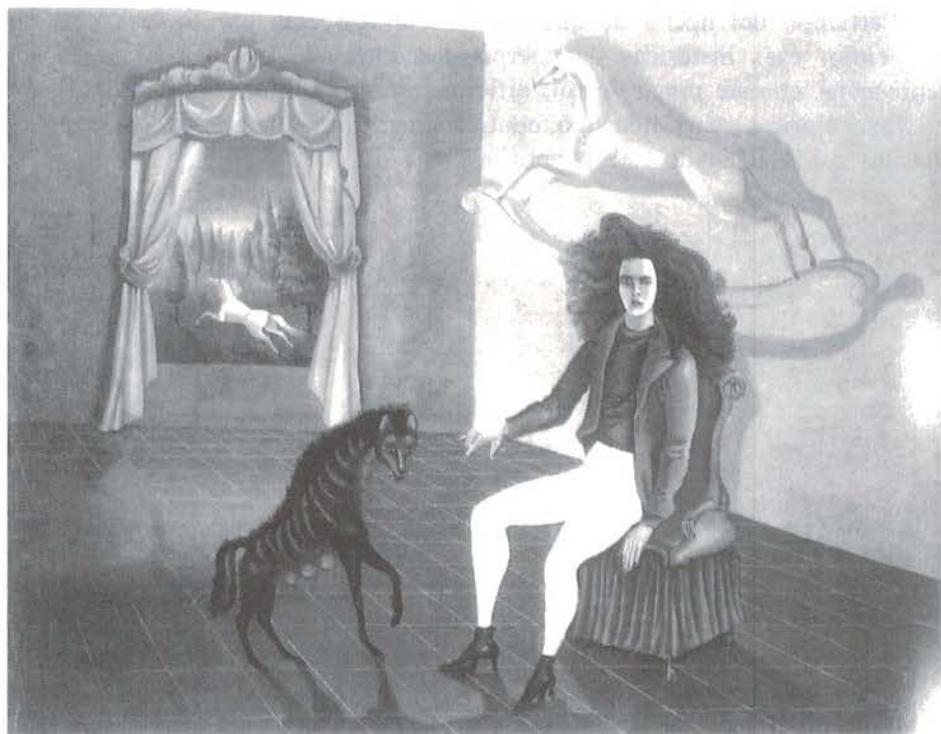
W. Chadwick hace un interesante recorrido por este concepto en "Women Artist and the Surrealist Movement" donde explica como ninguna de las consideradas mujeres del surrealismo se reconoce así misma como tal, aunque como vemos se pliegan más o menos al paradigma que los hombres del movimiento habían trazado para ellas.<sup>47</sup>

José Pierre en el catálogo "La Femme et le Surréalisme" llega a aventurar una supuesta clasificación que incluiría todos los prototipos de "amadas" por ellos, desde la Diosa-Madre de la fertilidad a la prostituta y la criminal, pasando por la hechicera, la adolescente, la amiga, la amante y la esposa. Todas ellas compartirían la calidad de musas, de inspiradoras, por el mero hecho de ser mujer.

Por supuesto, se reconoce la capacidad de creación de la mujer, incluso hay que señalar que se la tiene en alta estima. Sin embargo, la mujer artista no posee un estatus especial frente a las otras (la amante, la esposa, la musa).

Por supuesto, dentro de la unión arte/vida que preconiza el Surrealismo no será necesaria la autoría de una obra objetual ni conceptual para llevar a cabo una labor creadora. A partir de esta idea revolucionaria, mujeres como Gala están en la historia del arte en las mismas coordenadas (y son mucho más conocidas) que Grete Stern, Leonora Carrington o Mimi Parent. Analizándolo detenidamente, podríamos llegar a la conclusión de que tal vez la decisiva influencia de esta mujer sobre las obras de Ernst, Eluard o Dalí no es sino la sublimación de su necesidad de creación personalizada en los hombres que la rodean.

47. Véase CHADWICK, Whitney: *Women artists and the Surrealist Movement*. Ed. Thames and Hudson. London, 1991.



*Autorretrato.* Leonora Carrington.

También podemos concluir, simplemente, que el aliento surrealista al papel de la musa no es más que una forma de paralizar la creación autónoma de las mujeres que los rodeaban, acentuando así su subordinación y su dependencia.

Aparentemente, los elogios de Breton hacia algunas de ellas no dejan lugar a dudas sobre la consideración que se les tenía. Pero hay que tener en cuenta que Monsieur Breton consideraba a la mujer un ser “superior y excelente” por el mero hecho de serlo, merecedor de admiración y pasión (y también, añadido, de desconocimiento, maniqueísmo y eterna tutela). Antes que sus obras valoraba, complaciente y dominante, su sexo.

Las aportaciones de las artistas de este momento, en general, son pequeños riesgos personales más que un nuevo y sólido lenguaje. Cercadas por la presión de los tópicos y las dificultades sociales, deciden colarse por la ventana surrealista, muchas de ellas conscientes de que no es sino un compendio de imágenes gastadas vestidas de nuevo con los ropajes del automatismo, los sueños y el azar. De hecho, prácticamente ninguna de ellas se asume como surrealista.

Partiendo del hecho de que las mujeres no eran ese inconsciente sin raciocinio, esas histéricas de cuerpo descontrolado que les había tocado representar en este juego de rol, difícilmente encontrarán en el Surrealismo un vocabulario a su medida sino, contrariamente, a la medida de una tradición que les había asignado este papel.