

# Escritura, imagen y animalidad. Cuerpos interespecie en Unica Zürn

## Writing, Image and Animality. Interspecies Bodies in Unica Zürn

ARANTXA ROMERO GONZÁLEZ  0000-0003-1224-323X

arromero@hum.uc3m.es

Universidad Carlos III de Madrid

Recibido: 23 de febrero de 2024 · Aceptado: 07 de abril de 2024

### Resumen

En este artículo se investiga la concepción de lo animal en la obra visual y escrita de la artista alemana Unica Zürn, dentro del contexto surrealista de posguerra. Su metodología poética y los constantes cuerpos interespecie que pueblan sus dibujos invitan a ahondar en las relaciones entre animales humanos y no humanos, más allá del estigma de la locura que ha dirigido la mayoría de los estudios sobre su práctica. Así, desde las claves que proporcionan algunos de sus textos y dibujos, en conjunción con una lectura de género posthumana, se mostrará en qué medida Zürn se desmarca de la romantización de lo animal presente en el surrealismo histórico y tensa los límites entre naturaleza y cultura.

**Palabras clave:** Unica Zürn; animal; posthumanismo; escritura e imagen; surrealismo; siglo XX.

### Abstract

In this article we research the conception of the animal in the visual and written work of the German artist Unica Zürn, within the post-war surrealist context. Her poetic methodology and the constant inter-species bodies that populate her drawings invite us to delve into the relations between human and non-human animals, beyond the stigma of madness that has directed most studies of her practice. Thus, from the keys provided by some of his texts and drawings, in conjunction with a posthuman gender reading, it will be shown to what extent Zürn distances herself from the romanticisation of the animal present in historical surrealism, tensing the limits between nature and culture.

**Keywords:** Unica Zürn; animal; posthumanism; writing and image; surrealism; XXth century.

---

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

---

Romero González, A. (2024). Escritura, imagen y animalidad. Cuerpos interespecie en Unica Zürn. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 1-15.

---

## Unica Zürn: biografía crítica

Unica Zürn (Grunewald, 1916-París, 1970), fue una artista y escritora cuyas aportaciones al surrealismo de posguerra están, en buena medida, por investigar, pues todavía se la identifica exclusivamente como la pareja del también surrealista Hans Bellmer. Nacida en una familia acomodada y con inclinación hacia la escritura, pasará su juventud bajo numerosas dificultades que incluyen la separación entre su madre y padre y el abandono de este último, así como la relación con el régimen nazi a causa del segundo matrimonio de la progenitora con un oficial del Tercer Reich. En este contexto, Zürn iniciará su vida laboral en la Universum Film AG como estenotipista, publicista y dramaturga hasta que, entre 1942 y 1945, contrae matrimonio con el empresario Eric Laupenmühlen y tiene dos hijos, pasando a dedicarse exclusivamente a la crianza y el cuidado del hogar. Sin embargo, en 1949 decide divorciarse por infidelidades, retirándole un juez la custodia materna alegando incapacidad económica, a pesar de sus ingresos procedentes de la escritura de cuentos de corte fantástico en periódicos. Llegando a escribir hasta 129 relatos según cuenta la traductora Núria Molinés Galarza (2022: 8), en ese mismo año empieza dibujar, introduciéndose en el cabaret surrealizante *Die Badewanne* (la bañera) y la galería Springer, ambos en Berlín, contexto en el que tiene un encuentro clave con el pintor y bailarín Alexander Camaro, co-fundador del cabaret.

Este es el comienzo de una vida dedicada a la escritura y a las artes visuales, tanto a la cuentística como a la poesía, a la novela y al dibujo, que desarrollará principalmente en París, tras conocer en 1952 a Hans Bellmer, artista francoalemán de origen polaco, exiliado en la capital francesa desde 1938. Se conocen durante la inauguración de una exposición suya y como pareja decidirán marcharse a Francia al año siguiente. A partir de ese momento la creadora se dedicará plenamente a la práctica artística, en condiciones paupérrimas, hasta el final de sus días. Será a partir de 1953 cuando comience a practicar las obras a las que se dedicó con obsesión, principalmente anagramas y dibujos. Así, publicará los libros de poemas anagramáticos y dibujos *Hexentexte* (1954, Springer) y *Oracles et spectacles* (1967, Georges Visat) y los relatos y novelas autobiográficas *Dunkler Frühling* (1969, Merlin) y *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale* (1971, de forma póstuma en NRF). De la misma forma, expondrá individualmente sus obras en las galerías *Le Soleil dans la Tête* (1956, 1957), *Le point Cardinal* (1962 y 1964) y *Sidow* (1965) y participará en la *Exposition internationale du Surréalisme, "E.R.O.S."* en la *Galerie Daniel Cordier* (1962) y junto a Bellmer en la *Galerie Brusberg* (1967). A pesar de esta trayectoria considerable, la obra de Zürn ha sido leída esencialmente desde una perspectiva biográfica que considera su obra un síntoma de su sufrimiento psíquico, debido a su suicidio en 1970, tras varios episodios de crisis psicóticas y estancias en diversos hospitales psiquiátricos.

Son los parámetros del arte *outsider* y el *Art brut*, en cuya colección está incluida, los que dirigen la mayoría de sus interpretaciones y, si bien el objeto de este texto no es

ahondar en este problema historiográfico<sup>1</sup>, si es necesario puntualizar algunos datos. En primer lugar, a pesar de que su expediente médico ha desaparecido casi al completo, el diagnóstico más extendido es que entre sus 44 y sus 54 años padeció esquizofrenia, siendo tratada en primero en Berlín y luego en París. Estas circunstancias biográficas, aglutinadas bajo el constructo cultural de la locura, han servido para categorizarla desde una visión estigmatizante o romantizada<sup>2</sup>, que sin embargo suele omitir cruciales hechos. Me refiero a la posible agresión sexual por parte de su hermano mayor cuando era niña, su juventud bajo el régimen nazi, el alumbramiento de sus dos hijos bajo las bombas en la II Guerra Mundial, su divorcio y pérdida de custodia filial o sus tres abortos clandestinos, producto de su relación con Bellmer, en un momento en que este derecho era un crimen (Felka y Brinkmann, 2006: 98-102). No suele constar que es durante un viaje a Berlín para abortar por tercera vez, con 44 años, cuando se desencadena su primera gran crisis mental y tiene que ser internada allí, repitiéndose su hospitalización en cinco ocasiones más hasta 1970, año de su suicidio.

Por otra parte, es también desde la biografía, pero vista con perspectiva de género, que a partir de 1980 teóricas e historiadoras feministas como Luce Irigaray señalaron el valor de esta creadora que supo dialogar artísticamente con su enfermedad y que se rebeló contra los mandatos del matrimonio, la maternidad o el sexo<sup>3</sup>. Rebasando así su imagen de muñeca bellmeriana para situarla en la tradición de la *lifewriting*, de forma pionera Alice Mahon (1999) o más recientemente Patricia Almer (2022) han ligado su trabajo a una insumisión contra el ideal del cuerpo ario o al trauma más que a la locura. Contraponiendo estas dos tradiciones críticas, puede deducirse que concebir su obra como un producto directo de sus psicosis, en primer lugar, no hace justicia a la riqueza y problemáticas planteadas en esta, además presentes antes de la enfermedad: el erotismo, experiencia visionaria o los límites entre el cuerpo humano y animal, que el este artículo pretende investigar. Sin duda, la obra de Zürn mantiene con sus síntomas una relación de diálogo, tenso unas veces, poderoso otras, siempre con graves consecuencias para su salud y finalmente vida, que no deben ensombrecer sus valor histórico-artístico.

- 1 La referencia a la desaparición se halla en (Bellmer y Zürn, 1994: 33). Por su parte, Ruth Henry declara que padecía “una esquizofrenia galopante, acaso un trastorno bipolar con episodios psicóticos” (Combalá y Henry, 2006:52). Esta cuestión aparecerá tratada en el texto dedicado a Zürn del libro (Romero, 2025). En cualquier caso, su sufrimiento psíquico debería ser tratado en igualdad con el de otros artistas que en el mismo movimiento surrealista padecieron enfermedades mentales, donde opera una relación positiva entre genio y locura. Me refiero por ejemplo a las depresiones alcohólicas de Hans Bellmer o a los delirios de Antonin Artaud.
- 2 Artículos y libros divulgativos como (Rey, 2010), (Puelles, 2019) o (Wagner, 2019) aquejan de una romantización de su enfermedad, cuyo poso patologizante colapsa la interpretación de su obra e impide atender a las claves histórico-artísticas presentes en sus archivos.
- 3 Me refiero a textos como (Irigaray, 1985), (Gerstenberger, 1991) o (Henry, 1998).

## Animalidad y género en el movimiento surrealista

En el libro de 2017 *The Animal Surreal: The Role of Darwin, Animals, and Evolution in Surrealism*, la profesora Kirsten Strom ha estudiado la presencia animal en la esfera artística surrealista, desde una lectura posthumana que argumenta el rol pionero de este movimiento para repensar las relaciones entre animales humanos y no humanos. El surrealismo, tanto en su etapa histórica como internacional, se definió en su primer manifiesto de 1924 como:

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 (Breton, 2001: 44).

En esta revolución estética y política, el estatuto de lo animal y los animales no humanos jugaron un papel de primer orden, siendo símbolo de lo siniestro y lo maravilloso. Así ocurre en las obras de Leonor Fini, Luis Buñuel, Joan Miró, Paul Éluard, Hans Bellmer o Jean Painlevé, en las personificaciones como la que Dora Maar crea de Ubu Roi o los alter-egos de Leonora Carrington, Dorothea Tanning y Max Ernst. También lo animal fue objeto de reflexión sobre la alteridad en el ámbito surrealista, desde los escritos de Georges Bataille o Roger Caillois, al interés general del grupo por la filosofía de la naturaleza (Strom, 2017: 12). Incluso André Breton en *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no* (1942), dedica sus últimas páginas a la posibilidad de repensar lo animal, pues “el hombre quizás no sea el centro, el punto de mira del universo” (Breton, 2001: 174). Dicho esto, Storm puntualiza que el movimiento surrealista estuvo lejos de ejercer un activismo ecológico o la defensa de los derechos animales:

It will not conclude that Surrealism functioned above all as a critique of anthropocentrism, but it will provide an occasion to consider the complexities of Surrealism’s relationship to both nonhuman animals and the breach in the humanist tradition that is the theory of evolution (Strom, 2017: 10).

En efecto, es dificultoso pensar lo animal sin lo humano y el consiguiente racionalismo, esto es, sin la consideración de los animales humanos como excepcionales frente al resto por su capacidad de razonar: somos un cuerpo animal con el don del raciocinio. Aunque Darwin y Freud demostrasen al albor del siglo XX que ni nuestro cuerpo ni nuestra mente eran tan “humanas”, lo animal sigue constituyendo la forma más básica de alteridad que ha construido la filosofía racionalista, baluarte de la separación entre los conceptos de naturaleza y cultura. Existe una clara sinonimia entre animalidad, irracionalidad y cuerpo y como señala Marta Segarra, algunos animales humanos siguen siendo “más animales” que otros: las mujeres, las personas racializadas o con

sufrimiento psíquico y los niños<sup>4</sup>. Frente a este binarismo especista, la pregunta por lo animal también ha generado una de las últimas formas de los antihumanismo tras la II Guerra Mundial, que encuentra sus primeros pensadores en el contexto del postestructuralismo francés, desde Gilles Deleuze a Jacques Derrida o Hélène Cixous y que ha abierto la puerta a las llamadas posthumanidades<sup>5</sup>.

En este sentido, la tensión entre racionalidad e irracionalidad define la relación con lo animal dentro del pensamiento surrealista y, además, genera diferencias considerables desde la perspectiva de género, que condiciona la aportación de este movimiento y especialmente dificulta la interpretación de Zürn en este contexto. Dicho esto, quisiera centrarme en analizar de qué forma opera este binarismo entre especismo y género, pues como han demostrado entre otras autoras, Sherry Oltner y Phyllis Chesler, el patriarcado especista ha generado un doble espejo para identificar a la mujer como el reflejo antinómico del hombre racional, como naturaleza (1972) y como locura (1973). Este falacia especular está detrás de la romantización de la locura femenina que se halla en la celebración por parte de André Breton y Louis Aragon del decimoquinto aniversario de la histeria en la revista *La Révolution surréaliste* (nº 11, 1928), las publicaciones *Nadja* de Breton ese mismo año o la *Inmaculada concepción* que escribe junto a Paul Éluard (1930). De la misma forma, en la relación paradójica entre el automatismo y el trabajo de las médiums y, en definitiva, en la conocida nota al pie del Segundo manifiesto del surrealismo (1930): “El problema de la mujer es el más maravilloso y perturbador que existe en el mundo” (Breton, 2001: 146). Strom desgaja así la analogía que Breton establece entre las bestias, los autómatas y los artistas surrealistas (2017: 95), allí donde el caso de aquellas que padecieron sufrimiento psíquico como Zürn problematizan los límites de este desprecio especular.

La respuesta de las mujeres surrealistas a este problema ha sido analizada en numerosos estudios, a destacar el número XXXIII (*autoreprésentation féminine*) de la revista *Mélusine* (2013), editado por Henri Béhar, Georgiana Colville y Annie Richard o el libro clásico de Catherine Conley, *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism* (1996). Estas investigadoras estudian el modo en el que creadoras surrealistas, presentes en el grupo especialmente entre las décadas de 1930-1950, fueron categorizadas como musas y amantes en los modelos de mujer-niña o loca y despojadas de su agencia

4 “En las mujeres, así como en los ‘salvajes’, los ‘locos’ y otros ejemplares ‘anormales’ de seres humanos, la distinción entre cuerpo y mente se consideraba mucho menos clara, y estaba totalmente ausente en los animales, constituidos por puro instinto, como hemos visto ya. Spinoza aboga, sin embargo, por la necesidad de entender los afectos que atraviesan a las personas con el objeto domeñarlos; no tanto de reprimirlos como de dirigirlos hacia un buen fin, para que no se conviertan en pasiones ingobernables y nocivas para uno mismo y la sociedad” (Segarra, 2022: 44).

5 Mientras que Gilles Deleuze y Félix Guattari hablan de cómo el devenir animal constituye un “fluir de simbiosis y alianzas y se forman por contagio, allí donde el animal siempre va en manada, en multitud” (2004: 248), en uno de sus últimos escritos y como parte de esa gran deconstrucción gramatológica, Derrida explica cómo lo animal ha sido excluido de la filosofía e incluso cómo el animal siempre ha sido en realidad “animote”, esto es, una palabra inventada por los animales humanos para describir una multiplicidad enorme y distante de seres (2008: 65). Por su parte, Hélène Cixous aporta una práctica y teoría de cómo hacer escritura desde esa animalidad por inventar (2021).

artística, supuestamente por aproximarse más a la naturaleza que sus racionales homólogos masculinos. Frente a la negación de humanidad, dice Conley, las artistas surrealistas reivindicaron una naturaleza propia, no pasada por ese binarismo sino por la hibridez, desde fuentes de conocimiento relacionadas con el totemismo, el esoterismo o las mitologías personales (1996: 1-26). En efecto, numerosas publicaciones y catálogos han demostrado el ejercicio de liberación que constituyó para las surrealistas apropiarse de ese estatuto animal: pintoras y fotógrafas como Claude Cahun, Leonor Fini, Remedios Varo o Leonora Carrington se autorretrataron como gatos, lechuzas yeguas. De hecho, en Carrington encontramos una exploración constante de las relaciones con los animales no humanos, con los que incluso puede hablar, como en el caso de la hiena del cuento *The debutante*, escrito en 1937<sup>6</sup>.

En el caso de Zürn, la aproximación a la animalidad es muy compleja pues abarca desde referencias artísticas, vivencias eróticas y psiquiátricas y problemas estéticos presentes en su escritura y obra visual. Los animales no humanos son una referencia recurrente desde sus primeros cuentos y dibujos, donde se observa la inmersión en el mundo de las fábulas y cuentos de hadas, sus propios sueños o libros como *Los cantos de Maldoror* o *Moby Dick*<sup>7</sup>. Teniendo en cuenta que Zürn se introduce en el ambiente surrealista de posguerra desde 1953, conociendo a Dorothea Tanning y Leonor Fini y que participa en 1959 en la exposición E.R.O.S., es pertinente analizar la presencia animal en su obra bajo estos parámetros de género, animalidad y autorrepresentación del imaginario surrealista. Aunque el surrealismo acabase oficialmente en 1945, cuando el escritor y crítico Maurice Nadeau publicara la primera historia sobre este grupo, lo cierto es que su propagación permaneció viva durante la década siguiente, coincidiendo además que es tras la guerra cuando se incorporan la mayoría de las representantes femeninas. A pesar de la escasez de fuentes en la que la propia artista hable de su trabajo, este contexto y las claves que nos dan algunos de sus dibujos y textos nos ofrecen materiales para ahondar en su interpretación. Desde los primeros dibujos de 1950 y a lo largo de las dos décadas de su producción podemos distinguir tres focos de trabajo en los que una multiplicidad de animales no humanos es constante. Aunque, como ha investigado Esra Plumer en su libro *Unica Zürn: Art, Writing and Post-War Surrealism*, en algunos dibujos de Zürn aparezcan figuras como el azor o la serpiente que, según la autora podrían ser personificaciones de sus amenazas psíquicas (2022: 38-39), los más numerosos podrían categorizarse en: retratos híbridos, dibujos-anagramas y lo que quiero llamar aquí cuerpos interespecie.

Por consiguiente, a diferencia de otras artistas surrealistas, que usan un animal no humano en particular a modo de tótem, estos dibujos se caracterizan por su indistinción no binaria en los que cuerpos de muy diversas especies, a veces más distinguibles y otras menos, pero siempre hechos de fragmentos, flotan en un espacio etéreo (Fig. 1). La mayoría tienen el tamaño de un cuaderno, fruto de las minúsculas habitaciones en

6 Para ahondar en esta cuestión véase (Cruz, 2022) y (Zinnari, 2025).

7 Véase (Zürn, 2004).

las que vivió, y están hechos a tinta china sobre papel, gouache o pastel. Muchos fueron regalados y todos comparten este rasgo común, es realmente difícil hacer ese ejercicio de reconocimiento de las figuras y parece que a veces, con el mismo propósito, no llevan título. Por consiguiente, ¿cuáles son las fuentes y claves metodológicas para entender su obra dentro del imaginario del surrealismo? ¿En qué medida su doble alteridad como “mujer” y “loca” contribuyó a un pensamiento de lo animal que escapa a este binarismo racionalista?



Fig. 1 Unica Zürn, *s/t* (1957). Óleo sobre papel en madera, 40,9 x 30,8 cm. Cortesía de Ubu Gallery, Nueva York.

## 1963-1965. Escritura, imagen y animalidad

Los años 1963-1965 constituyen uno de los períodos más fértiles en toda la trayectoria de Zürn. Por entonces, la creadora lleva diez años en París en el ambiente surrealista, acompañada, con algunas intermitencias, de Hans Bellmer. Ha vivido tres abortos clandestinos, dos hospitalizaciones largas y pasa temporadas en la isla de Ré, costa atlántica francesa, junto a su compañero, mientras que él se recupera de una de sus crisis alcohólicas. Empezaron a visitar esta zona en 1961, pues desde los primeros síntomas psíquicos de la artista en 1957, ambos se refugiaron en bosques como los de Ermenonville y en diversas zonas marítimas para estar en contacto con la naturaleza. Tras pasar todo 1962 ingresada en el hospital de Sainte-Anne en París, el 23 de marzo de 1963 es dada de alta, hasta el 1 de agosto del año siguiente, que volverá a sufrir otra crisis y siendo ingresada esta vez en el hospital psiquiátrico La Fond, en La Rochelle, hasta el 15 de septiembre (Felka y Brinkmann: 103). A pesar de la fuerte medicación y los ingresos, en 1964 expondrá individualmente en las galerías Le point cardinal en París (a cuya inauguración no podrá acudir) y Sydow en Frankfurt y sigue publicando anagramas en revistas alemanas y suizas. Además, está redactando varias obras, *Oracles et spectacles* y entre 1964-1965 empieza la redacción de su gran obra, *El hombre del jazmín. Impresiones de una enfermedad mental*. Precisamente, en esta novela que autorretrata su sufrimiento psíquico en tercera persona, hallamos varios pasajes dedicados a su consideración de lo animal:

Entretanto, oye a la gente comparar con animales a las personas que han llegado a cierto estado. Qué falso es cuando se habla de ‘apatía animal’. Ay —un animal—, un animal es un ser hermoso, un animal es vivaz, inteligente, apasionado y soñador; un animal es un dios al lado de estas criaturas que se reúnen cada mañana en esta sala hasta que llega la hora de comer. Un animal es maravilloso y un gran consuelo para la vista, algo que admirar (Zürn, 2022c: 163).

Zürn separa en este pasaje el mito surrealista del automatismo que une a enfermos psíquicos y animales no humanos, dotando a estos últimos de una dignidad que no posee el resto de los pacientes. Este relato pertenece a su vivencia del ingreso en el hospital de Wittenau (Berlín), que es descrita con minuciosidad y que muestra la estigmatización de quien está loco y quien está cuerdo que recorre todo el libro, problematizando las fronteras entre humanidad y animalidad. Dicho esto, la consideración y admiración animal es en realidad una constante en su trabajo, que se acentúa conforme su enfermedad avanza, pues se halla antes de esta. Desde 1954 el problema del cuerpo y la lengua atraviesa su obra, en un trabajo que repele binarismos como los presentes entre poemas-dibujos, escritura-lectura, cuerpo-lengua y humano-animal. Así, en una suerte de profecía cumplida, 10 años después de la publicación de *Hexen-texte*, “textos de bruja”, su primer libro donde ya están presentes estas problemáticas, esas visiones se vuelven realidad, monstruosas y fascinantes a partes iguales:



Bien visto, esas criaturas no tienen nada de terrorífico; les faltan ojos, el rostro; emanan una gran dignidad, una gravedad siniestra, algo nobilísimo. Si alguien le hubiese dicho que había que volverse *loca* para ver esas alucinaciones, sobre todo estas últimas, no hubiera tenido ningún problema en perder la cabeza. Lo que ha visto le sigue pareciendo lo más asombroso del mundo (Zürn, 2022c: 112-113).

En efecto, tanto en *El hombre del jazmín* como en *La casa de las enfermedades. Notas y dibujos de una ictericia*, ella misma reivindica y defiende los poderes que le trae este estado mental<sup>8</sup>, cuya fuente viene en parte de sus propias obras. En diciembre de 1954, Zürn publica este primer libro, de artista, compuesto por 10 dibujos y 6 anagramas, acompañado de un postfacio y dibujo de Hans Bellmer en los 30 primeros ejemplares. *Hexen-Texte* comparte con el siguiente el que los anagramas conviven con sus dibujos y grabados, pues *Oracles et Spectacles* aglutina una selección de 14 anagramas compuestos en esa década, en un formato más lujoso de 120 ejemplares, acompañado de 8 aguafuertes y un dibujo y postfacio de Hans Bellmer, así como un prefacio de Patrick Waldberg. En ambos libros escritura e imagen coexisten en una distancia que invita a verlos y leerlos de forma sucesiva, porque las fechas incluidas nos dicen que anagramas y dibujos fueron hechos en momentos distintos y sin relación entre los pares. Todos relatan operaciones mágicas dolorosas y placenteras que transforman el entorno, mientras que los dibujos muestran esos cuerpos interespecie que dan una segunda clave sobre su consideración de lo animal. Ambas producciones están atravesadas por un proceso más constructivo que automático que combina el azar con una materialidad escritural que tensa los límites entre el cuerpo y la lengua, antes de que estos se fundieran durante sus delirios.

Quiero considerar que los dibujos están creados bajo el mismo método y propósito que anagramas pues, además de crear estas obras híbridas, ella misma habla de ambas prácticas en paralelo en su novela autobiográfica, donde encontramos algunas de las pocas declaraciones sobre su propio hacer:

Con la búsqueda y el hallazgo de anagramas y con el primero, el primerísimo trazo que hace sobre el papel blanco con la pluma empapada en tinta china, sin saber *qué* dibuja, siente emoción y una gran curiosidad, fundamentales para sorprenderse con su propio trabajo (Zürn, 2022c: 110).

Zürn empieza a hacer anagramas en 1953, alentada por Bellmer, quien a su vez había aprendido del poeta francés Joë Bousquet y la escritora búlgara Nora Mitrani, su anterior pareja. Un anagrama es una acción poética que consiste en cambiar las letras de una palabra para obtener otra y de forma sucesiva para construir el poema. Particularmente, esta creadora escogía un verso propio o ajeno y permutaba las letras hasta obtener una frase y así hasta agotar todas las posibilidades. Leamos un anagrama incluido en *El hombre del jazmín*, que parte de la frase-título *La locura inventada*:

8 Mi 'mejor mitad', como es lista y sabia, quiere que siga enferma un poco más, ya que sabe lo que se puede conseguir con una enfermedad como la que yo tengo" (Zürn, 2022a: 70).

El resultado:/ Deliro, vana, tú al can: / alindarte uval con /tira vacua de lona, ¡nl!/ Virad culata, leona, n./ Cavilo, tarada: lunee./Calva luna, ni tarde, ¡o!/ Datará vuelco a liana./ Locura, ven tan aliada (Zürn, 2022c: 191).

Como podemos leer, este anagrama toma la frontera surrealista entre el sueño y la locura para ironizar sobre su propia enfermedad, donde verso a verso recombina las letras para inventar su propio proceso psíquico. Estos poemas se anclan en la larga tradición de la poesía permutativa que en el siglo XX cuenta con numerosos adeptos, desde Gertrude Stein a Raymond Roussel o Brion Gysin. Aunque se relacione con la operación de montaje tan propia de las vanguardias históricas, esta práctica está presente desde la antigüedad, pues como analizó el lingüista Ferdinand de Saussure, en los anagramas se hallaba la estructura de la poesía latina (Rodríguez de la Flor Adánez, 1993: 48). En contra de la concepción logocéntrica de lenguaje, este método permutativo concede a la escritura una naturaleza material, que ya no es un mero intermediario del intermediario lingüístico, si no el verdadero sentido. Si puede usarse esa palabra, sentido, aquí sería un proceso que no se subyuga a una idea precedente a la materialidad, gráfica, sonora y verbal. Estos poemas comparten el uso del azar con la, por entonces abandonada, escritura automática surrealista, pero se desmarcan de esta pues sí implican la misma materia, sin “perder el cuerpo”, tal y como señaló Roland Barthes (1981: 230-232). De hecho, la particularidad de los anagramas de Zürn es su trabajo corporal, pues funcionan como un cuerpo que se articula y desarticula. Para ella el lenguaje es un fenómeno del cuerpo, donde cada letra actúa como un miembro que se recompone para alumbrar nuevas articulaciones, siempre en movimiento. Bellmer lo explica en el postfacio a *Hexen-Texte* que vuelve a repetir en *Oracles et spectacles*:

En vérité l'être humain connaît encore moins son langage qu'il ne connaît son corps : la phrase est comparable à un corps qui nous inviterait à le désarticuler pour que se recomposent à travers une série d'anagrammes sans fin ses contenus véritables (Bellmer, 1975: 109).

Ciertamente, el problema del cuerpo es central en la obra de esta artista, posibilitador de una actividad onírica, erótica y visionaria, y lo muestra en textos tempranos como *La casa de las enfermedades* o en el *Hombre del jazmín*. El cuerpo, fragmentado, es el medio que posibilitará sus visiones. De hecho, es una cuestión que deja por escrito mucho antes de su gran novela, en el texto redactado en 1958 *El blanco con el punto rojo*, ya con mucho sufrimiento psíquico y bajo la toxicidad de la relación con Bellmer:

Cuánto bien me haría poder ser algo que no se llamase ni hombre ni mujer. ¿Iría entonces hacia mí o hacia Ti? Hasta donde yo sé, no he recibido ni demasiado del hombre ni demasiado de la mujer, pero aun así es suficiente para sentirlo como un estorbo (Zürn, 2022b: 87).

La cuestión es que este deseo de sobrepasar el binarismo de género se encuentra reflejado igualmente en sus dibujos, compuestos de forma similar a los anagramas, combinación por combinación como escribió el contribuyente a sus obras completas

Rike Felka<sup>9</sup>. En efecto, este mismo mecanismo se encuentra en otro de los pasajes de *El hombre del jazmín*, donde describe una visión de un espectáculo en el que ella se hibrida en diferentes animales no humanos (monstruos con partes de tigres, pájaros tropicales...) sorprendiéndose de sus propios poderes: “una observa su propio cuerpo, su capacidad para ‘transformarse’ en tantísimos animales diferentes que huyen en diferentes direcciones” (Zürn, 2022c: 172). Es entonces a través de los anagramas y dibujos que Zürn se transforma *en cuerpo y en lengua*, en busca de un estatuto intermedio, que dentro de los dibujos tiene una naturaleza interespecie que no distingue de forma binaria animales humanos y no humanos.

Por tanto, en ambas prácticas se realizan dos operaciones a la vez, de deconstrucción y reconstrucción donde una frase sale de otra, un cuerpo de otro en una cadena sin fin. Aquí la operación de escritura también es de lectura, como ocurre en la adivinación y de hecho Alain Chevrier habla de una “anagramancia” (1994: 138), donde la acción de escribir-dibujar es una fuerza que contacta con otras, más que un mecanismo de transcripción de un sujeto. Verso a verso, trazo a trazo, se articula un sentido, un cuerpo, que sólo es perceptible gracias a la recombinación con el adyacente. De hecho, pensemos que cada operación anagramática es la creación misma del lenguaje, al fin y al cabo, lo que hacemos al escribir es recombinar sin cesar las 27 letras del alfabeto.

Ahora que conocemos el proceso constructivo, azaroso y no binario que subyace a su obra, veamos cómo funciona en uno de sus dibujos más lúcidos del momento (Fig. 2). Seguimos entre 1963 y 1965, concretamente en la primavera de 1964. Gracias a su contexto, los procesos ya vistos y el propio título, hallamos una última clave sobre la noción de animalidad que trabaja esta artista. En el dibujo vemos la cuidada técnica gráfica y la expansión espacial que caracteriza a toda su producción visual. Una masa etérea de seres se entrelaza sin poder distinguir donde comienzan unos y acaban otros: ojos, morros, garras, escamas, rostros y picos flotan sin perspectiva ni orientación manchados de nebulosas y detalles rosas, morados y marrones. En movimiento, sus ojos, que a veces son bocas, nos miran con fijeza tanto si lo observamos del derecho como del revés, en cuyos dos sentidos encontramos inscripciones. Respecto a la primera, estamos con seguridad en la primavera de 1964, según la datación de la galería, pues la artista firma la obra en la esquina inferior derecha con la fecha de 1963 y en la esquina superior izquierda y al revés de esta lectura, “primavera del 64, Isla de Ré, Unica Zürn”, momento en que acabaría el dibujo.

9 “Just as words that don’t exist can originate in the anagrammatic process, animals, body parts and faces develop beneath the quill into fantastical mixtures. Body forms are contorted, interlaced, fused and disproportioned at will. At the same time, the fantastical beings are dressed in this swarming of lines, which is often embellished with scales, fins, feathers, pimples or spines (...). Drawing without previous sketches and design considerations is a game that entails the questions : how do the figures relate ? Where are the endpoints and how do edges blend ? Sometimes everything is filled to the edge of the page. Stemming from the surrealist discovery that the quill in the act of drawing will move across the page without intention -that the ‘hand dreams’ (Michaux) and thereby creates a drawing- that oscillates amongst the finest web, something lovable and amateurish, and a ‘ratée’ (Artaud), there is always the hope that something not yet departed will turn up” (Felka, 2010: 328).



Fig. 2. Unica Zürn. *Les poètes en plein travail* [sic] (1963-64). Tinta y gouache sobre papel, 61x49 cm. Cortesía de Ubu Gallery, Nueva York.

La segunda inscripción indica su título: *Les poètes en plein travail* [sic]. Ya sabemos que Zürn es una poeta que articula y desarticula cuerpos y lenguas en un juego sin fin de permutaciones. Esta enigmática frase parece ser un título descriptivo, como ocurre en otros dibujos suyos, que en este caso designa unos sujetos y una acción. Si los poetas son visibles en el dibujo, parecen estos cuerpos, ni animales ni humanos, que pululan interconectados entre patas, escamas, alas, rostros, cuyos ojos nos devuelven la mirada. Se han construido por adición, miembro a miembro, en especies por inventar. Seguidamente, para saber qué están haciendo, considero que tenemos que remontarnos 40 años atrás, al primer manifiesto surrealista de 1924 pues ¿no parece resonar en este título aquella conocida consigna? Sobre la labor surrealista y concretamente la del poeta, contaba Breton que el escritor Saint-Pol Roux antes de irse a dormir en su pensión, colgaba un cartel con la siguiente frase: “EL POETA TRABAJA” (Breton, 2001: 31). Este poeta ya adelantaba el objetivo del surrealismo, esto es, hacer que el sueño fuera el trabajo verdadero, siendo el trabajo del poeta soñar, también en la vigilia. Si esta referencia fuera cierta y siguiendo con el manifiesto, el trabajo del poeta es y cito a Breton “fusionar esos dos estados aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad

en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*” (Breton, 2001: 31). Esta lectura es bastante plausible, pues ese mismo año, la artista participa ya como plena surrealista en la exposición *Surréalisme. Sources, histoire, affinités* (galería Charpentier, París). Esta homenajea los 40 años del manifiesto y es comisariada por Raymond Nacenta y Patrick Waldberg, quien aporta un dibujo desconocido de Zürn de su colección, sin datar ni reproducir en el catálogo. Entonces, para Zürn el trabajo del poeta, es decir, su trabajo, es escribir un cuerpo que no se opone a lo animal, cuerpos interespecie que formarían esa realidad total más allá de los límites del racionalismo, cuyo reverso es la romantización de la irracionalidad del surrealismo histórico. Esta visión surrealista, acrecentada por una enfermedad que le costó la vida, ofrece una visión del cuerpo que transgrede el binarismo especista para ofrecer un reflejo propio. Como si realizase un homenaje en el aniversario del surrealismo, humilde y casi secreto, Zürn parece dejarnos aquí una suerte de manifiesto visual, hechos ya no sueños, sino verdaderas visiones que vuelven a pensar los límites entre naturaleza y cultura, deconstruyendo la oposición entre cuerpos y lenguas, animalidad y humanidad. Un trabajo presente antes de su enfermedad, que perdura como un alegato vitalista, tensando tres de las alteridades que ponen fin al humanismo clásico: la mujer, el loco y el animal.

## Bibliografía

- Almer, P. (2022). *The traumatic surreal. Germanophone women artists and Surrealism after the Second World War*. Manchester: Manchester University Press.
- Barthes, R. (1981). Les surréalistes ont manqué le corps. En Barthes, R. *Le grain de la voix: Entretiens 1962-1980* (pp. 230-232). París: Séuil.
- Bellmer (1975), Postscriptum à Oracles et spectacles d’Unica Zürn’. En *Obliques, Hors-série*. Nyons: Borderie.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Chesler, P. (1973). *Women and madness*. Nueva York: Avon Book.
- Chevrier, A. (1994). Postface. Sur l’origine des anagrammes d’Unica Zürn. En Bellmer, H. y Zürn, U. *Lettres au docteur Ferdière* (pp.132-143). París Séguier.
- Cixous, H. (2021). *Animal amor*. Montrouge: Bayard.
- Combalía, V. y Henry, R. (2006). Unica Zürn: sombre automne: interview de Ruth Henry. *Art Press*, 326, 49-52.
- Conley, C. (1996). *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*. Lincoln: University of Nebraska.
- Cruz, M. (2022). Of Cats and Crones: Hope and Ecofeminist Utopianism in Leonora Carrington’s *The Hearing Trumpet*. *Anglo Saxonica*, 20 (1), 8.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

- Derrida, J. (2006). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Barcelona: Trotta.
- Felka, R. (2010). Epilogue. The dreaming hand. Unica Zürn's drawings. En Brinkmann, E. *Unica Zürn: Alben* (pp. 326-328). Berlín: Brinkmann & Bose.
- Felka, R. y Brinkmann, E. (2006). Unica Zürn (6 July 1916 -19 October 1970): biographical background. En Lusardy, M. (com.), *Unica Zürn* (pp. 98-102). París : Halle Saint-Pierre.
- Gerstenberger, K. (1991). "And This Madness Is My Only Strength": The Lifewriting of Unica Zürn. *A/b: Auto/Biography Studies*, 6:1, 40-53.
- Henri, B., et al (2013) (eds.). *Méluine n. XXXIII (autoreprésentation féminine)*. París: Méluine.
- Henry, R. (1998). Unica Zürn : la femme qui n'était pas la poupée. En Colville, G. y Conley, K. *La femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme* (pp. 223-231). París : Lachenal & Ritter-Gallimard.
- Irigaray, L. (1985). Une lacune natale. *Le Nouveau Commerce*, 62-63, 39-47.
- Mahon, A. (1999) Twist the Body Red: The Art and Lifewriting of Unica Zürn. *Paradoxa*, Vol. 3, 56-65.
- Molinés Galarza, N. (2022). Unica Zürn: clarosucos, distancias y cercanías de una poética escindida. En Zürn, U. *El hombre del jazmín y otros textos* (pp. 7-19). Madrid: Wunderkammer.
- Oltner, S. (1972). Is Female to Male as Nature Is to Culture? *Feminist Studies*, Vol. 1, 2, 5-31.
- Plumer, E. (2022). *Unica Zürn: Art, Writing and Post-War Surrealism*. Nueva York: Bloomsbury.
- Puelles Romero, L. (2019) La enfermedad como médium. Aproximación a los dibujos de Unica Zürn. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 18, 279-294.
- Rey, C. (2010). Causalidad psíquica en un caso de locura. A propósito de Unica Zürn. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 107, 437-445.
- Rodríguez de la Flor Adánez, F. (1993). Anagrama / anamorfosis. *Cuadernos de filología francesa*, 7, 45-52.
- Romero González, A. (2025) Zoobiologie. Animality, Gender, and Psychic Suffering in Unica Zürn's Drawings. En Anger, J. (ed). *Female Surrealist Artists and Mental Illness*. Manchester: Manchester University Press (en prensa).
- Segarra, M. (2022). *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Strom, K. (2017). *The Animal Surreal: The Role of Darwin, Animals, and Evolution in Surrealism*. Oxfordshire: Routledge.
- Zinnari, A (2025). "My stomach was the mirror of the earth": An Ecofeminist Reading of Leonora Carrington's Memoir of Illness, Down Below". En Anger, J. (ed). *Female Surrealist Artists and Mental Illness*. Manchester: Manchester University Press (en prensa).

- Zürn, U. (2022a). La casa de las enfermedades. Notas y dibujos de una ictericia. En Zürn, U. *El hombre del jazmín y otros textos* (pp. 39-80). Madrid: Wunderkammer.
- Zürn, U. (2022b). El blanco con el punto rojo. En Zürn, U. *El hombre del jazmín y otros textos* (pp. 81-94). Madrid: Wunderkammer.
- Zürn, U. (2022c). El hombre del jazmín. Impresiones de una enfermedad mental. En Zürn, U. *El hombre del jazmín y otros textos* (pp. 95-203). Madrid: Wunderkammer.
- Zürn, U. (2004). *El trapecio del destino y otros cuentos*. Madrid: Siruela
- Zürn, U. (1967). *Oracles et spectacles*. París: Georges Visat.
- Zürn, U. (1954). *Hexentexte*. Berlín: Springer.
- Wagner, C. (2019). *La trahison du réel. Unica Zürn, portrait d'une schizophrénie*. Saint Avertin: La Boîte à Bulles.