

Curiosas y voraces: Rebeldía femenina a la luz del surrealismo

Curious and voracious: Female rebellion in the light of surrealism

ANA ISABEL GALVÁN GARCÍA DE LAS BAYONAS  0000-0001-6002-2322

anaisabel.galvan@um.es

Universidad de Murcia

Contratada predoctoral en la Universidad de Murcia (21477/FPI/20. Fundación Séneca)

Recibido: 26 de febrero de 2024 · Aceptado: 07 de abril de 2024

Resumen

El surrealismo, movimiento fundado por autores como André Breton o Louis Aragon durante la década de 1920, ha dejado una impronta en la cultura de Occidente que va más allá del alcance espacial y temporal del movimiento en sí mismo. Asimismo, pese a que el significado de la mujer en el movimiento (tanto como artista como en su representación) ha sido muy debatido, el trabajo de artistas de su tiempo y posteriores ha sido permeable a muchas de las propuestas estéticas y vitales del movimiento. Esta propuesta pretende aproximarse a la rebeldía femenina tal y como se insinúa o plantea en obras de influencia surrealista, en las que lo femenino, en una posición ambivalente entre la infancia y la edad adulta, se dibuja como potencia subversiva a través del sueño, la fantasía o el juego, poniendo en tela de juicio el orden simbólico establecido.

Tomamos para ello una serie de obras que abordan esta cuestión tanto en la literatura (a partir de la obra *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll); como en el cine, a través de las películas checas: *Alice* (Jan Svankmajer, 1988), *Las margaritas* (Vera Chytilová, 1966) y *Valerie y su Semana de las maravillas* (Jaromil Jires, 1970), así como en el trabajo en vídeo de la artista suiza Pipilotti Rist.

Palabras clave: surrealismo; feminidad; cine; Lewis Carroll; Jaromil Jires; Vera Chytilová; Pipilotti Rist

Abstract

Surrealism, the movement founded by authors such as André Breton and Louis Aragon during the 1920s, has left an imprint on Western culture that goes beyond the spatial and temporal scope of the movement itself. Likewise, although the meaning of women within the movement (both as artists and in their representation) has been highly debated, many of their works then and now have been permeated by the aesthetic and vital proposals of the movement. This research aims to explore feminine rebellion as suggested or proposed in some works under surrealist influence, in which the feminine, situated in an ambivalent position between childhood and adulthood, is drawn as a subversive power through dreams, fantasy or game, calling into question the established symbolic order.

In order to do so, we review some works addressing this issue both in literature (*Alice's Adventures in Wonderland*, by Lewis Carroll); in cinema, through Czech films *Alice* (Jan Svankmajer, 1988), *Daisies* (Vera Chytilová, 1966) and *Valerie and her Week of Wonders* (Jaromil Jires, 1970), and in the video artwork by the Swiss artist Pipilotti Rist.

Keywords: surrealism; femininity; cinema; Lewis Carroll; Jaromil Jires; Vera Chytilová; Pipilotti Rist

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Galván García de las Bayonas, A. I. (2024). Curiosas y voraces: Rebeldía femenina a la luz del surrealismo. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 1-19.

*Beware of young girls, too often they crave
to cry at a wedding and dance on a grave.*
Dory Previn, *Beware of Young Girls* (1970)

Introducción

Un fantasma recorre la cultura: el fantasma del surrealismo. El que fuera el movimiento artístico inaugurado por teóricos como Louis Aragon y André Breton en la década de 1920 ha dejado una impronta en la cultura de Occidente que va más allá del alcance espacial y temporal del movimiento. Pintura, literatura, moda, diseño... han seguido bebiendo del imaginario propuesto, ya hace un siglo, por los principales exponentes del surrealismo en publicaciones y textos fundacionales como los *Manifestos Surrealistas* (André Breton), *Los campos magnéticos* (André Breton y Philippe Soupault), *Una ola de sueños* (Louis Aragon) o la revista *Létterature* (más tarde rebautizada *La Révolution Surrealiste*), así como en su expresión en diferentes artes. El propio Breton ya auguraba un surrealismo alejado de una «receta surrealista», sugiriendo en cambio una suerte de «caracteres comunes» no reñidos con la posibilidad de una evolución del surrealismo en el tiempo (Breton, 2001: 61).

Aunque el surrealismo se plantea desde sus inicios como un movimiento de integrantes vinculados a lo estrictamente francés, una posterior revisión histórica permite vislumbrar un cierto estallido y dispersión del movimiento fuera de Francia, especialmente a partir de los años 30, antes en el caso de Bélgica y la antigua Yugoslavia (Chénieux-Gendron, 1984: 332). Del mismo modo, si bien los prolegómenos teóricos del surrealismo se fundamentan y construyen especialmente en el ámbito literario, su recorrido tanto en artes plásticas como en la fotografía o el cine, conmina al pensamiento surrealista a adquirir nuevas dimensiones, relecturas y texturas. Su curso histórico hasta la muerte de Breton, así como la pervivencia de su imaginario y su propuesta en las artes y el pensamiento de la contemporaneidad, ha arrojado una nueva luz sobre las vías de difusión e influencia posteriores del surrealismo, que nos llevan a plantearnos si existe una uniformidad en sus exigencias teóricas así como en sus adaptaciones nacionales, o si acaso es posible asimilar el surrealismo «a toda forma de subversión y plantear la hipótesis de su surgimiento espontáneo» (Chénieux-Gendron, 1984: 332). El surrealismo, si es así, iría más allá de constituir un movimiento o escuela artística, constituyendo una filosofía que abogaba por abolir las rupturas entre arte y vida.

Este trabajo pretende retomar esa mirada para aproximarse a la rebeldía femenina tal y como se insinúa o plantea en obras de prefiguración o influencia surrealista, en las que lo femenino, en una posición ambigua entre infancia y edad adulta, sugiere una potencia subversiva a través del sueño, la fantasía o el juego, poniendo en entredicho los órdenes establecidos del considerado «mundo real». Tomamos para ello una serie de obras que abordan esta cuestión tanto en la literatura (a partir de la obra *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll); como en el cine, a través de las películas che-

cas: *Alice* (*Něco z Alenky*, Jan Svankmajer, 1988), *Las margaritas* (*Sedmikrásky*, Vera Chytilová, 1966) y *Valerie y su Semana de las maravillas* (*Valerie a týden divu*, Jaromil Jires, 1970); así como en el trabajo de la artista suiza Pipilotti Rist. En este análisis, encontraremos cómo el imaginario de la feminidad, desde la niñez a la edad adulta, ejerce de conductor afectivo para trazar varias vías de contestación en un mundo patriarcal, convencional y opresivo. A la luz del pensamiento surrealista, estas obras pueden proponerse para vislumbrar, de forma más o menos explícita, un trasfondo de ruptura y disensión con el orden social, en el que lo onírico ejercerá de vehículo de deseos y pasiones reprimidas por éste, articulando imágenes sugestivas cuya potencia sensorial incitará a la (auto) exploración, la desobediencia y el goce.

Apuntes preliminares sobre surrealismo

Como filosofía, el surrealismo parece eludir una definición unívoca y precisa, asociándose al ejercicio de la imaginación, el automatismo y los sueños, así como al pensamiento que las teorías freudianas elaborarían en torno a la noción del inconsciente. En ese sentido, desde sus inicios se dibuja como una respuesta frente a sistemas de exclusión y separación que vertebran la existencia social y se sustentan en un «juego de prohibiciones» que incluye el tabú del deseo, la división entre razón y locura o la voluntad de verdad (Chénieux-Gendron, 1984: 9). El clima de la posguerra caldearía las aguas necesarias para un repensamiento, en el ámbito artístico y filosófico europeo, de lo que Breton denominaría:

... las viejas antinomias hipócritamente destinadas a prevenir toda inoportuna agitación del hombre, sea inculcándole el convencimiento de la indigencia de sus posibilidades, sea prohibiéndole zafarse, en una valedera medida, de la opresión universal (Breton, 2001: 83).

El surrealismo sería una de las contestaciones propuestas para ello, proponiendo ejercer una «impugnación global» que, más allá de la mera descripción del deseo y el eros, los incorpore al discurso y la vida (Chénieux-Gendron, 1984: 10). El surrealismo reclamaría un «automatismo psíquico puro» que, desdeñando los demás mecanismos psíquicos, exprese el «funcionamiento real del pensamiento» al margen de preocupaciones estéticas y morales, para así resolver los «principales problemas de la vida» (Breton, 2001: 44). Esta corriente mantendría una cierta correspondencia con el psicoanálisis (ambos desarrollándose de forma paralela en el tiempo, y suscitando reacciones encontradas por parte de sus coetáneos), aunque el surrealismo (a diferencia de la cura psicoanalítica), observará, conservará y reivindicará el error (Chénieux-Gendron, 1984: 214).

El surrealismo vendría, pues, a integrar las separaciones culturales que abarcarían, entre otros, el binomio entre lo verdadero y lo falso; integración que reclamaría la imaginación para abolir nociones como la incongruencia o la obscenidad, y permitir al subconsciente explicarse en sus propios términos (Chénieux-Gendron, 1984: 10-14). La

conciencia individual como proveedora de imágenes tendrá un lugar preponderante en el pensamiento surrealista. La imaginación será la facultad literal de *hacer imagen*; una imagen que provoca y entraña «perturbaciones imprevisibles» en su representación; una imagen cuyo uso, «desarreglado y pasional», «obliga a revisar todo el universo» (Aragon, en Chénieux-Gendron, 1984: 112). La imaginación obliga a un cuestionamiento del universo en tanto que conlleva una práctica: la materialización de la forma soñada o el juego de palabras en objeto; el arte como forma de «hacer ver» la esquiva forma del objeto en la experiencia (Lynch, 2020: 117; Chénieux-Gendron, 1984: 15).

No resulta del todo desacertado hablar de *padres* del surrealismo, debido a la ausencia de mujeres entre sus fundadores, y la relación compleja que las artistas asociadas desarrollaron con el mismo. La presencia y aportaciones de estas artistas las situaba en una ambigua posición que las obligaba a replicar, contestar y renegociar su papel como sujetos femeninos, en aras de desarrollar sus lenguajes propios frente al de sus coetáneos masculinos¹. Si para estas artistas el surrealismo jugaba un importante papel en su deseo de articular un sujeto femenino y autónomo, este deseo entraría en conflicto con la idea surrealista de mujer-representación, conformada por las proyecciones del inconsciente masculino heterosexual (Chadwick, 1998: 3-4). Las visiones de lo femenino (infantil, criminal, enajenado) fue central tanto en el surrealismo como en la emergente literatura psicoanalítica tras la Gran Guerra, evocando una mujer, a la vez, «irresistible, dotada, peligrosa, nocturna y frágil»; mezcla del imaginario romántico, simbolista y freudiano que se interpretaría, en las artes visuales, bajo el signo de la desviación fetichista, sádica y voyeurista (Chadwick, 1998: p. 9).

En herencia de estas teorías (más tarde contestadas y reinterpretadas por filósofas como Luce Irigaray o Julia Kristeva), la mujer se constituye como objeto castrado ante la mirada masculina. No obstante, también se configurará como sujeto disruptivo, cuya secreta potencia castradora amenaza el orden social que la excluye². El surrealismo entiende la proyección y la fuerza del deseo como acumulación de la violencia ante el contacto con la «realidad y su escándalo» y, más concretamente, ante la negativa de justicia o la soledad afectiva (Chénieux-Gendron, 1984: 228). A partir de ello, quizá sea posible rastrear en su imaginario un cierto lugar para la mujer como sujeto *activamente deseante* y, por ende, *potencialmente violento*; consecuencia del contacto de lo femenino con una realidad lacerante y cotidiana de exclusión, disminución y permanente negociación de sus límites.

1 Nos referimos a artistas como Leonora Carrington, o Remedios Varo. Para profundizar en esta cuestión, ver Chadwick, H. (ed.). (1998). *Mirror images: women, surrealism and self-representation*. Cambridge, MA: The MIT Press.

2 Para profundizar en esta interpretación, ver Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Londres y Nueva York: Routledge.

Curiosidad e iniciación: de la Alicia de Carroll a la Valerie de Jaromil Jires

El primer contacto con esta lacerante realidad será, en las obras que se analizarán a continuación, la exploración de la fantasía como prefiguración del mundo adulto. Una obra idónea de la que partir (por sus infinitas posibilidades de interpretación) es *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll (nacido Charles Lutwidge Hogson). *Alicia* será una de las obras decimonónicas que despertarían entusiasmo entre los surrealistas, por su ingenio y el carácter onírico de su ambientación y desarrollo, así como por las sugestivas lecturas que pueden derivarse del viaje iniciático de Alicia, la niña protagonista. Hay quien ha encontrado en la Alicia de Carroll el síntoma de un incipiente empoderamiento femenino frente a las convenciones de la Inglaterra del momento; algo que ha sido rebatido por parte de algunos críticos, incidiendo en el estatus paradójico de la infancia victoriana entre la contención y la libertad (Shi, 2010: 179). El propio Carroll ha sido cuestionado por su valorización de las infancias femeninas en detrimento de las mujeres adultas; un detalle biográfico que, según Shi, sería sintomático de una misoginia perceptible en su texto (Shi, 2010: 189-192).

Alicia se adentra en el País de las Maravillas con decisión, descubriendo en él toda una suerte de contradicciones y ansiedades que parecen anticipar las que le aguardan al crecer y formar parte del mundo. En ese sentido, podemos entenderlo como el viaje por la psique de una niña aquejada por «la angustia de no crecer y de crecer demasiado, el miedo a las modificaciones del cuerpo, el temor a los adultos, la dificultad para comunicarse con ellos, el terror a perder la identidad» (Montes, en Carroll, 1979: 11). Una experiencia iniciática que oscila entre el arrepentimiento, la sorpresa y la fascinación: «Casi casi estoy arrepentida de haber bajado por la madriguera... aunque... aunque... ¡es bastante especial una vida como esta!» (Carroll, 1979: 49). La socialización de Alicia le hace entender el crecer como una experiencia indeseable, abrupta: «Sería un consuelo, en cierto modo... no llegar nunca a vieja... pero entonces, ¡siempre tendría lecciones para aprender!» (Carroll, 1979: 49).

Es la de Alicia una psique marcada por el orden social impuesto a la infancia, en este caso: la educación. Ya desde su caída por la madriguera, Alicia hará un frecuente repaso mental y verbal de los conocimientos adquiridos en el aula o en su entorno de crecimiento, rememorando datos, comportamientos y protocolos memorizados en el seno de la escuela o la familia. Sus conocimientos, asimismo, parecen remitir al aparato racionalista y positivista de la época, en el que la realidad documentable funcionaba como garante de verdad (Bonato, 2020: 246). Algo intrínsecamente ligado al sistema colonialista, cuya ambición era medir, calcular y poseer el mundo, y que parece avistarse en la mentalidad de Alicia, cuya racionalidad enturbia la comprensión del entorno que se le presenta y las alteridades que lo habitan (Shi, 2010: 197).

Pese a ello, durante su tránsito, Alicia se va conformando como sujeto autónomo de deseo, siendo el trazo y devenir de este deseo el que traza su recorrido por el País de las Maravillas: un deseo en el que el lenguaje se configura como «encuadre simbólico» y “posibilidad de apertura” (Bonato, 2020:246). Así, las fabulaciones de Carroll se revisten de juegos de palabras, acertijos, canciones infantiles y diálogos que tienden al absurdo y la arbitrariedad semántica: el recurso carrolliano del *nonsense*, que, pese a respetar la sintaxis, violenta la palabra y su referente (Montes, en Carroll 1979: 8). El lenguaje se manifiesta como gesto creativo y destructivo a la vez: en la parodia de las canciones y poemas que salpican el relato se genera un ejercicio de violencia textual que señala el carácter intertextual de todo texto; en palabras de Kristeva, la construcción de todo texto como «absorción y transformación de otro» (cit. en Bonato, 2020: 349). El lenguaje, puerta de entrada al orden simbólico, se convierte en algo que se deforma, se pervierte y, en última instancia, incluso se desecha, reconociendo su propia arbitrariedad:

La observación del Sombrerero no parecía tener ningún significado en absoluto y, sin embargo, estaba formulada decididamente en inglés (Carroll, 1979: 92)

—Si no tiene sentido —dijo el Rey—, tanto mejor, nos ahorramos mucho trabajo, ya que no tenemos que tratar de encontrárselo (Carroll, 1979: 153)

Las palabras, al igual que las imágenes, parecen ofrecerse, al estilo bretoniano, desinteresadamente y «como trampolines al espíritu del que escucha» (Breton 2001: 55).

En ese sentido, el de Alicia supone un periplo circular al estilo dantesco que concluye, finalmente, con un retorno al orden mundano cuyo *status quo*, condición ideológica y sistema epistemológico permanecen inalterados (Bonato, 2020: 351). En el paisaje pastoril y bucólico que la aguarda cuando despierta encuentra la figura maternal de su hermana, que le augura a Alicia convertirse en una «*mujer grande*» que mantendría «a lo largo de sus años adultos, ese corazón sencillo y cálido de la niñez» (en Carroll, 1979: 159).

Más inquietante es el retorno que le espera a la Alicia de Jan Svankmajer (1988) quien, al despertar de su sueño, contempla la vitrina rota y vacía de la que había escapado el Conejo Blanco disecado, sugiriendo la existencia de una «superrealidad» bretoniana en la que se fusionen el sueño y la vigilia (Breton 2001: 31). Este filme de Jan Svankmajer, asociado al surrealismo checo, será una fiel adaptación al texto de Carroll, aunque introducirá algunos elementos de su comprensión del surrealismo como vía de creación. En el cine de Svankmajer se refleja su trabajo previo en lugares como el *Teatro de Títeres* o *La linterna mágica*, así como su gusto por el coleccionismo de los gabinetes de maravillas, lo grotesco y lo esotérico (Palacios, en Svankmajer, 2012: 39). Es particularmente característico, en esta película, el uso de objetos cotidianos como vía de acceso a lo onírico: la pequeña Alicia cae por la madriguera al introducirse en el cajón de la mesa de su habitación, que se presenta llena de elementos (marionetas, muñecas, esqueletos animales, una taza de té, unas tijeras), los cuales tendrán su correlato en el País de las Maravillas (Fig. 1). Un interés, el de Svankmajer, por componer el País de las Maravillas

a partir de un despliegue de objetos cotidianos, que nos remite al interés surrealista por la búsqueda de «la conciencia poética de los objetos» (Breton 2001: 54).



Fig. 1. Svankmajer, J. (1988). *Neco z Alenky*, min: 1:23:30.

Film Four International y Condor Films

Previamente, en 1970, el cineasta también checo Jaromil Jires había realizado *Valerie y su Semana de las Maravillas*, una historia iniciática que evocaba a la Alicia de Carroll, aunque en este caso basada en el libro homónimo del autor surrealista Vítězslav Nezval. Jires teje un cuento de hadas gótico impregnado de simbología eslava y medieval en torno a la entrada en la adolescencia de Valerie, una muchacha que se verá envuelta en una extraña trama de monstruos y vampiros. Jires señaló la influencia del estilo y la sustancia del surrealismo tanto en su obra como en la cultura checa; una conexión ante la cual Svankmajer se posicionaría:

Hay todavía un gran malentendido con respecto al surrealismo (...). Para esta gente el surrealismo es, en su totalidad, una estética (...). Resulta paradójico que todo arte “postsurrealista” esté influido por una “estética surrealista” y por los procedimientos y métodos surrealistas,

no por la esencia del surrealismo (...) lo que mis películas tienen en común con las películas de la Nueva Ola checa es una cierta “antiactitud” (Svankmajer, 2012: 65-68).

Pese a las reticencias de Svankmajer por extender la consideración de surrealistas a los cineastas de la Nueva Ola checa, lo cierto es que películas como la de Jires no parecen escapar de esta atribución, siguiendo a ojos del gran público “el camino de migas trazado por el surrealismo” (Krzywinska, 2003). El argumento de la película (la subjetividad de una niña en su tránsito a mujer) se construye a modo de cuento de hadas, fuertemente influenciada por las ideas psicoanalíticas del inconsciente: la conciencia creciente de Valerie, debida a la nueva materialidad y tangibilidad de su tránsito corporal, revela una sexualidad adulta, enigmática e intrigante que toma la forma de mascarada (Krzywinska, 2003). La cámara de Jires recorre el cuerpo de la niña evocando paralelismos sinestésicos en sus acciones (beber agua, comer cerezas o manzanas, olfatear flores), en las que el alimento despliega un erotismo que parece anticipar su trama, especialmente si tenemos en cuenta el vínculo entre la comida y el sexo, en tanto que análogos estímulos del placer voyeurístico y sensual (Daniel, 2006: 81-82). La boca, además de erotismo, encarna también la «ansiedad cultural» ligada a la capacidad generadora de la mujer, así como a su potencia corruptora y al miedo de castración encarnado en figuras como la *vagina dentata* (Eva, la inductora del pecado original, es aludida en la escena en la que se ve a Valerie comiendo manzanas) (Daniel, 2006: 45). Las posibles implicaciones eróticas del relato de Carroll habían sido insinuadas o prefiguradas eminentemente en interpretaciones; la adaptación de Nezval, no obstante, las explicita en un imaginario entre el terror gótico y la nostalgia bucólica, que evidencia de forma transgresora el subtexto sexual del cuento de hadas (Krzywinska, 2003). Este subtexto se revelará vinculado a la fricción, la ambivalencia y la intermitencia activadas por los sentidos: un erotismo de «zonas erógenas», de «apariencia-desaparición» (Barthes, cit. en Javier Bonato, 2020: 348).

La transición se concreta de forma visual en las gotas de sangre de la primera menstruación, que caen sobre una margarita al principio del metraje (Fig. 2). La menarquia marca el inicio de una «semana de las maravillas» en la que Valerie se adentra el mundo de los adultos. Este mundo se le comienza a manifestar de forma monstruosa: una abuela que podría dañarla, hombres que intentan poseerla... Poco a poco, los rostros y los cuerpos mutan y todo se revela enigmático y engañoso: «la vejez se convierte en juventud, la piedad se convierte en lujuria, el mal se convierte en objeto de compasión, la muerte se convierte en vida y viceversa» (Krzywinska, 2003). La mirada juega un papel clave en la historia: en uno de los momentos álgidos de la trama, Valerie es testigo de un encuentro sexual de su abuela al espiar a través de un agujero. El acto de mirar será el acto de conocer la realidad oscura y bestial del Otro que creía conocer (y, por ende, la del propio ego), percibiendo la amenaza de lo ajeno.



Fig. 2. Jires, J. (1970). *Valerie a týden divů*, min: 5:18.

Barrandov Studios

Asimismo, los viajes de Alicia y Valerie se articulan a través de un deseo que se organiza, constructivamente, a través de la intermitencia y la metamorfosis, y en el que juegan un rol preponderante el juego y el sueño (Javier Bonato, 2020: 347). El deseo de Alicia es descubrir el mundo dentro de la madriguera; el de Valerie, salir airosa de las amenazas de un entorno perverso y amenazante, en el que algunos han querido ver una Checoslovaquia oprimida bajo la tiranía de sus sucesivos «monstruos» políticos (Krzywinska, 2003). En ambas narrativas se suceden constantes cambios de poder ante los que actúan y hablan asertivamente, contradiciendo las ideas sobre la posición social de las niñas (Daniel 2006: 49). Desde la sorpresa inicial (sea al caer por la madriguera o asistir a las primeras gotas de menstruación), las niñas abrazan la curiosidad y comienzan a aprender las reglas del juego, pese a no comprenderlas del todo y estar sujetas a poderes que tendrán que renegociar desde el ingenio.

Esta renegociación se evidencia de forma clara en la violencia percibida por sus cuerpos: Alicia se encoge o crece arbitrariamente; Valerie sufre acoso o testimonia los signos de decrepitud en las mujeres que la rodean. Ante la pregunta del Lirón («¿De qué tamaño quieres ser»), responde Alicia: “No soy quisquillosa en eso; solo que no me gusta andar cambiando tan a menudo” (Carroll, 1979: 69). Precisamente, una de las habilidades que Alicia deberá adquirir para sobrevivir será la de controlar su tamaño (Daniel, 2006: 51). Aun en el extrañamiento del sueño y la fantasía, las niñas auguran la violencia que el

mundo impondrá a sus cuerpos adultos despiadadamente, y con la que deben lidiar. Pero esta mutabilidad de los cuerpos también les advierte de su potencia incontrolable y, en cierto modo, subversiva. El cuerpo, en palabras de Gallop, «excede el orden de la mente», situándose fuera de la lógica y del lenguaje y, por lo tanto, imposible de ser racionalizado, subordinado en el discurso y dominado en el significado creado por el hombre (Friedman, en Curry y Allison, 1996: 70). Quizá el cuerpo adolescente, con todas sus desviaciones y posibilidades, sea un escenario surrealista en sí mismo, como el sueño. Especialmente el cuerpo de una niña transicionando a mujer: figura que, por su asociación a la creación de vida, puede rozar el dominio de lo misterioso y lo mágico³.

Así, sobre las experiencias de niña y adolescente se cierne un imaginario nuevo, tan excitante como desconcertante y que, como el anunciado por el surrealismo, «actúa sobre el espíritu a la manera de los estupefacientes... [...] como a esas imágenes del opio que el hombre no evoca sino que se ofrecen a él espontáneamente, despóticamente» (Breton, 2001: 56). Como consecuencia de su desmedida curiosidad, una realidad misteriosa se ofrece a las muchachas, que deben encargarse de aprehenderla y transitarla desde su remanente infancia y su próxima adultez. La infancia será, al igual que el sueño, uno de los escenarios más celebrados por los surrealistas; un estado que se llega a proponer como el «que está más cerca de la verdadera vida» (Breton, 2001: 56). Del mismo modo, la dimensión onírica que cerca estos relatos rescata el sueño surrealista como el lugar en el que todo es posible ante una mirada curiosa; en el que «el angustioso dilema de la posibilidad ya no se plantea» (Breton, 2001: 32).

Voracidad y goce: de las *Margaritas* de Chytilová al onirismo cromático de Pipilotti Rist

Alicia y Valerie sugieren, respectivamente, la ambivalencia de la infancia y el despertar a la madurez; influenciadas ambas por las visiones fetichistas de lo femenino como sitio de transiciones, misterios y aprendizajes. Proponemos, a continuación, la obra de dos mujeres (la cineasta Vera Chytilová y la artista visual Pipilotti Rist) que retoman la cuestión de la feminidad y el juego para resituirla como lugar de goce y rebeldía. Estas obras, si bien no se adscriben al surrealismo, heredan elementos de su propuesta estética y, sobre todo, su predilección por señalar las contradicciones y binarismos del sistema, mediante el uso del medio artístico y el recurso a la ironía.

En la secuencia inicial de *Las Margaritas* (en checo: *Sedmikrásky*) de Vera Chytilová, las dos protagonistas, sentadas perezosamente al sol a modo de muñecas, establecen un diálogo que culmina en una enérgica declaración nihilista: «*Si todo el mundo está corrompido... ¡nosotras también lo estaremos!*» [Chytilová, 1966: 3.02'-3.10']). Así inicia una de las obras cumbres del cine de Nueva Ola (*Nová Vlna*) checoslovaca: con una declaración

3 La asociación de la mujer como abyección del orden patriarcal se ve especialmente encarnada en la figura de mujer bruja, que trastoca la frontera entre lo racional y lo irracional, lo simbólico y lo imaginario, la naturaleza y la cultura (Creed, 1993: 76).

de intenciones a partir de la cual, las dos Maries protagonistas proceden a entregarse a toda clase de peripecias con un denominador común: la comida. La película nos muestra una sucesión de sus festines, a menudo a costa de hombres crédulos a los que seducen y burlan sin piedad. La diversión de las protagonistas no está exenta de cierto hastío, manifestado en varios interludios de la acción en los que mantienen diálogos entre lo existencial y irónico («Somos jóvenes y tenemos toda la vida por delante» [Chytilová, 1966: 51.32']); una de ellas, incluso, intenta suicidarse. La glotonería y la devastación quedan imbricadas en una ecuación (consumo=destrucción) que Chytilová subraya con su elección de escenas al principio y final del filme: edificios destruidos, bombardeos, máquinas de guerra (Clouzot, 1968: 36).

El acto de comer se nos presenta de forma casi escatológica, carente de los modales y la contención aprendidos que habían caracterizado los ágapes de Alicia y Valerie. Parte de la enseñanza femenina de la contemporaneidad había consistido en minimizar todo aspecto de fisicidad (incluyendo los apetitos); un tipo de control corporal que se alineaba con los valores occidentales, componentes firmes tanto de la ética del trabajo como del proceso civilizatorio (Daniel, 2006: 39-42). En el periplo de *Las Margaritas*, por contra, la mesa no es un sitio de encuentro con las convenciones, sino de ruptura con las mismas (Fig. 3). Las muchachas se ensucian al beber leche, se chupan los dedos y no piden permiso. Comer y beber se manifiestan como actividades grotescas, que marcan la naturaleza inacabada y abierta del cuerpo en su interacción con lo exterior: el cuerpo «traga, devora, desgarrar, se enriquece y crece a expensas del mundo» (Bakhtin, en Daniel, 2006: 164).

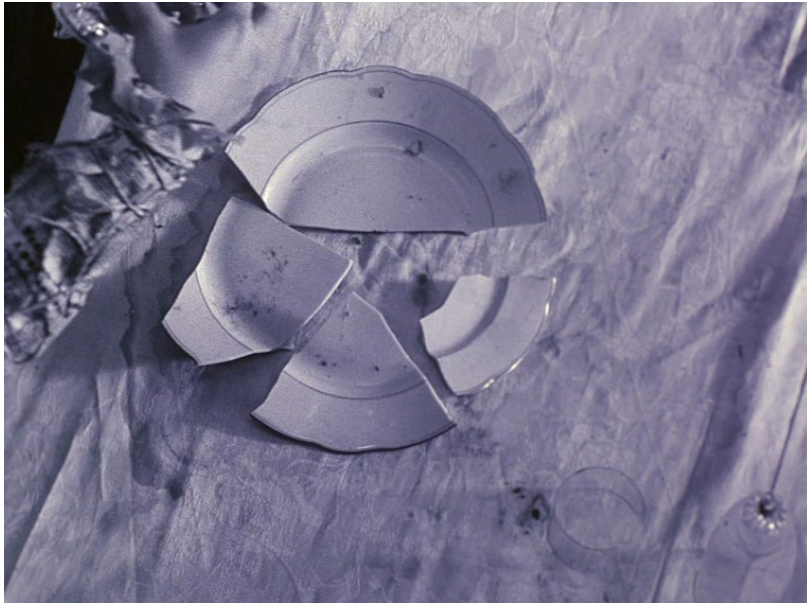


Fig. 3. Chytilová, V. (1966). *Sedmikrásky*: 01:09:23. Barrandov Studios

Asimismo, las devoradoras muchachas nos proponen una visión sarcástica de la feminidad desencadenada tras su declaración inicial en la que, posando y moviéndose a modo de muñecas (Fig. 4), problematizaría como parte de la corrupción «el cuerpo femenino como objeto naturalizado de consumo erótico» (Jusova y Reyes, 2018: 5)⁴. El cuerpo femenino emplazado en la figura de la muñeca está también presente en la Alicia de Svankmajer (reemplazando incluso a la niña en algunas de las escenas de *stop-motion*), y nos remite inevitablemente al recurso que algunos surrealistas hacían de los maniquís. Basta recordar los maniquís de Hans Bellmer (más tarde reinterpretados por Cindy Sherman) para evocar el cuerpo femenino surrealista como instrumento para la exploración y experimentación formal e imaginativa (Fig. 5). Este tipo de figuras fetichistas han recibido interpretaciones contradictorias: si bien teóricas como Krauss defienden el fetiche como artificio, capaz de evidenciar la construcción ficticia de la misma feminidad, otras como Suleiman sostienen que suscribir esta lógica fálica de sustitución objetual es contraproducente (Hopkins, 2004: 126).



Fig. 4. (izda) Chytilová, V. (1966). *Sedmikrásky*. Barrandov Studios. Min: 2:10.



Fig. 5. (dcha) Bollmer, H. *La poupée* (c. 1935-1936). Centre Pompidou.

En *Las Margaritas*, el cuerpo es igualmente despiezado, parte del rito iconoclasta encarnado por las Maries. En una de las escenas, provistas con tijeras (instrumento al que también hace un guiño Svankmajer en su *Alice*), las chicas se cortan entre sí en una escena animada, fragmentando sus cuerpos vestidos de lencería en una danza de mutua y divertida destrucción. Curiosamente, otro despliegue de glotonería y placeres del cine reciente tiene lugar por parte de otra joven «decapitada» (la María Antonieta de Sofia Coppola y su particular *Wonderland* versallesco). Recordando cómo Alicia comienza a

4 La problematización del cuerpo femenino como objeto a partir de Freud es analizada, en el caso del cine, en el ensayo de Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975). Mulvey realiza análisis sobre la escopofilia (el placer derivado de mirar) y el voyeurismo (el placer de mirar a un objeto que no se sabe mirado), determinando la estructuración patriarcal de la forma fílmica.

perseguir al Conejo Blanco motivada por el tedio de hacer un collar de margaritas, cabe preguntarse si el aburrimiento es uno de los catalizadores de estos actos de hedonismo y rebeldía. «Cabe preguntarse», nos dicen Jusova y Reyes (2018: 6), «si los críticos que se deleitaron ante *Las Margaritas* lo estaban haciendo ante el desconcierto y el aburrimiento juvenil, el desprecio por la tradición y la autoridad, el deseo de estimulación sensorial, de “volverse malos”».



Fig. 6. Jires, J. (1970). *Valerie a týden divů*, min: 55:19. Barrandov Studios

Todas nuestras protagonistas, desde Alicia a las Maries, encuentran instantes a lo largo de sus peripecias en los que mostrar disconformidad y signos de desafío. Alicia cuestiona el juicio de los Reyes de Corazones, negándose a aceptar su condena; Valerie responde con una mueca cuando la queman en la hoguera por brujería (y de hecho, sobrevive [Fig. 6]). En *Las Margaritas*, la decisión de corromperse compone en sí misma la totalidad de la trama. En mayor o menor medida, el desafío no sólo supone una afirmación de individualidad, sino una negación al reconocimiento de lo impuesto; la autoafirmación rebelde no existe sin el desprecio al orden establecido (Jusova y Reyes, 2018: 6). Este desprecio al orden evoca el surrealismo como máquina no sólo de integrar dicotomías y antinomias, sino de *negar*: «negar los “órdenes” completos, negar la pertinencia de los códigos» (Chénieux-Gendron, 1984: 15). Una negación provocadora y no desprovista

de riesgo ya que, al igual que en el surrealismo, en el viaje de nuestras chicas el riesgo es el único modo de «desbordar los límites de lo posible» (Chénieux-Gendron, 1984: 25). Yendo más allá, la rebeldía sería entendida, en el sentido de Friedman, como un modo de apuntalar la existencia misma de la mujer, la negación esencial de su lenguaje y voz dentro de un sistema patriarcal cuyas ansiedades se proyectan sobre la mujer (Curry y Allison, 1996: 5), y cuyo orden social las percibe como invisibles o reflejos de sus correlatos masculinos (Friedman, en Curry y Allison, 1996: 63).

La glotonería parece, por momentos, trascender el goce y rozar los límites de una voracidad que algunos críticos equipararon con «el impulso capitalista (socialista, en este caso) de la adquisición, la rabia de la apropiación» (Clouzot, 1968: 36). La iconoclastia intrínseca de la ingestión (que llega a su culmen en el grandioso banquete final, en el que las muchachas se cuelgan de una lámpara de araña y destrozan el salón) es reparada tras el éxtasis final. Al igual que Alicia despertando justo a tiempo del 5 o'clock tea, al igual que Valerie acabando su semana fantasiosa en el abrazo familiar, las díscolas Maries se redimen limpiando el desaguisado mientras murmuran: «*¡Si somos buenas, seremos felices!*» (Chytilová, 1966: 1h 8'). Segundos más tarde, se tumban sobre la mesa recién recogida y vuelven a su posición inicial de maniquís, repitiéndose: «*¿Verdad que somos felices?*» (Chytilová, 1966: 1h 11'). Es difícil averiguar el alcance de sus verdaderas intenciones, puesto que Chytilová termina el filme con el estallido de la lámpara desplomándose, concluyendo con una críptica y sarcástica dedicatoria («*Para todos aquellos que solo se indignan ante una ensalada aplastada*») (Chytilová, 1966: 1h 12'); la película acaba con un acto de destrucción en sí mismo.

No menos irreverente es el abordaje que la artista visual Pipilotti Rist (Zúrich, 1962) realiza de cuestiones como la feminidad, la rebeldía y la ironía. Sus creaciones experimentales de videoarte e instalación frecuentemente se acompañan de los adjetivos “surrealista” o “psicodélico” (así lo recoge la misma Tate Modern)⁵. Las cualidades sensoriales de sus piezas, en las que se proyectan imágenes junto a sugestivas pistas de audio, crean entornos inmersivos en los que lo háptico, lo auditivo y lo visual se entrelazan para una cierta *jouissance*. Característica de Rist es la saturación de su paleta de colores, llevada al extremo en un manejo de lo electrónico como forma de «desterritorializar los clichés de las imágenes y representaciones ópticas», así como de «contaminar, romper y mecanizar convenciones o suposiciones “naturales” sobre el color» (Kane, 2011: 490). Se genera así una comunicación intersensorial que, al estilo de Merleau-Ponty, convierte el cuerpo en un «sistema sinérgico» (Merleau-Ponty, en Grosz, 1994: 99) o, en palabras de Lévinas, una «intertraducción kinestésica» de sistemas de percepción en la que «lo visual resuena en lo decible; la luz es capaz de provocar una respuesta táctil y texturizada; lo audible puede visualizarse» (Grosz, 1994:99-100).

Existe, en las creaciones de Rist, una suerte de imaginario onírico que conecta sus obras: el uso clave y cuidado del color explota en representaciones salpicadas de flores,

5 La propia colección del Tate Modern utiliza este apelativo para referirse a la obra de Rist (ver en: <https://www.tate.org.uk/art/artists/pipilotti-rist-5465>).

cielos abiertos, cuerpos que cambian, se deforman y sumergen; mujeres que juegan y reaccionan, que afectan y son afectadas. La exuberancia de este imaginario, calificada por algunos como psicodélico (cualidad que la artista reivindica para el mundo), también ha sido interpretada como “infantil” o “femenino”. Categorías que la propia artista pone en cuestión:

Pero si muestro a una mujer que se ocupa de su propio cuerpo y es juguetona y orgullosa -no mujeres que se comportan como deberían, sino como usted ha dicho, como niñas-, existe el riesgo de una interpretación negativa. Creo que hay que tener cuidado cuando vemos o representamos a una mujer que no se comporta como la sociedad espera, para no infantilizarla. Creo que es peligroso decir que mis figuras son infantiles. Es cierto, me gusta darles una sensibilidad sana y lúdica en relación con su cuerpo, pero decir que son como niñas, creo que es una trampa (Harris, 2014: 70)

Más adelante, Rist subraya el derrumbe que pretende provocar en las categorías “femenino”, “niña” o “mujer” como limitantes o desempoderantes:

Sí, intento hacer eso en mi trabajo. Intento hacerlo por mí misma, incluso aunque sienta que no siempre lo consigo. Es bueno comportarse con el menor miedo posible, porque tenemos muchos miedos y restricciones. Sería genial que nadie nos tratara mal por ser más espontáneas o, como dices, más infantiles (Harris, 2014: 70)

Hay, pues, en el trabajo de Rist, una celebración de la ruptura cultural entre niña y mujer: sus piezas despliegan una *joie d'esprit* surrealista, espiritual y liberadora, proveniente de la transgresión de las convenciones y las reglas del buen gusto (Chénieux-Gendron, 1984: 64). No en vano, su nombre artístico remite a la famosa heroína infantil Pippi Calzaslargas, personaje de Astrid Lindgren en el que se funden ambiguamente la vivencia tanto de la infancia como de la emancipación de la madurez.

Lo afectivo ocupa un lugar preminente en las obras de Rist. En *I'm Not The Girl Who Misses Much* (1986), una mujer vestida de rojo muestra sus pechos, baila y se retuerce extáticamente. La imagen es difícil de apreciar por el ruido, la distorsión del vídeo y los *glitches* (otro de los sellos estilísticos de Rist). Asimismo, su actitud desaforada se entremezcla con signos y códigos cliché de la feminidad convencional, aludiendo a la canción de John Lennon (*Happiness Is a Warm Gun*): una «integración de *angst* y belleza» que tiene por resultado una imagen perturbadora (Kane, 2011: 488). De forma similar funciona la pieza *Open My Glade* (2000), en la que Rist deforma su rostro maquillado al presionarlo contra una pantalla de plexiglás, emborronando su maquillaje y *monstruizando* su cuerpo al estirarlo: una relación de cercanía que rompe con la mirada distanciada impuesta canónicamente sobre el cuerpo femenino (Kane, 2011: 488). Asistimos aquí a un alineamiento de la mujer con el «caos», el «desorden» y la «naturaleza» que ha sido predominante en la cultura occidental; en ella, la mujer, concebida como proyección del imaginario masculino, ve alinear su deseo con la locura y la perturbación, frente a un deseo (el masculino), que se alinea con la verdad y el conocimiento (Friedman,

en Curry y Allison, 1996: 68). La fragmentación, deformación y disrupción del cuerpo cobrará forma en otras obras de Rist como *Sip my Ocean* (1996), una videoinstalación de proyección refleja que muestra a una mujer sumergida en el mar, invitando al espectador a «sorber su océano» mientras se intercalan vistas de enseres domésticos hundidos, al son de una versión de *Wicked Game* (Chris Isaak) en la que la artista repite el verso «*I don't wanna fall in love*» («No quiero enamorarme»).

El cuerpo agrandado, despiezado, transformado por el orden simbólico, revela también una dimensión burlona y contestataria. En *Ever is Over All* (1997), una mujer vestida de azul y calzada de rojo camina despreocupadamente, al tiempo que rompe las ventanillas de varios coches valiéndose de una barra de metal en forma de flor (Fig. 7). A lo largo de la filmación, aparecen varios transeúntes que apenas reparan en ella, incluyendo una policía uniformada que, lejos de reprenderla, le sonrío al pasar. Si la ira de las mujeres se había construido tradicionalmente como desviada o monstruosa, resultando en unos «estándares culturales que siguen equiparando la feminidad con amabilidad y no violencia, y al hombre con la fuerza y la agresión» (McCaughey y King:2001, 2), *Ever is Over All* problematiza estos binarismos. No sólo sitúa a una mujer incurriendo en actos violentos, sino que lo hace sin desproveerla de atributos feminizados como el tipo de vestimenta o el arma en forma de flor, así como un movimiento que recuerda a la danza. La agresión, en su dimensión hiperfeminizada, se vuelve especialmente disruptiva y desata múltiples preguntas respecto al trasfondo y vocación de la obra. ¿Es un juego que señala el absurdo, al estilo carrolliano? ¿La liberación de un deseo producto de la represión? ¿Una rebelión hedonista? ¿Un despliegue de rabia generativa en su destrucción? Si tenemos en cuenta las palabras de la propia artista, quien reclama que «el surrealismo nunca morirá» (Vivanco, 2022), ¿podríamos interpretarlo, a la luz de Breton, como un acto surrealista?⁶. La pregunta sigue abierta.

6 «El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle empuñando revólveres y tirar sobre la multitud al azar cuantas veces sea posible» (Breton, 2001: 85).



Fig. 7. Rist, P. (1997). *Ever is Over All*. MOMA.

Conclusión: pervivencias del surrealismo

Nos encontramos, por tanto, con un imaginario surrealista que, más allá de los límites espaciales y temporales del movimiento, se ha fragmentado y disgregado. Su quebrarse «ante tantas miradas» constituye una de las muchas pruebas de su evolución histórica, y la nunca acabada investigación sobre muchas de sus disensiones, como sus métodos de experimentación artística, la noción de tabú... sigue interpelándonos (Chénieux-Gendron, 1984: 186). A pesar de que el significado de la mujer en el movimiento (tanto como artista como en su representación) ha sido fuertemente debatido, el trabajo de algunas artistas contemporáneas y posteriores ha sido permeable a muchas de las propuestas estéticas y vitales del movimiento. El trabajo de estas artistas, en el que colapsaban las percepciones interiores y exteriores del yo, continúa reverberando en prácticas contemporáneas que proponen un cuerpo marcado por la feminidad como

experiencia vivida, la subjetividad producida a través de nuevas narrativas y la posibilidad de adoptar un imaginario femenino (Chadwick, 1998: 5).

Asimismo, también en relatos protagonizados por mujeres que se remontan al siglo XIX (como hemos visto en el caso de Alicia y Valerie), se abren brechas de subversión a través de la imaginación y exploración del deseo. Las niñas y muchachas curiosean, se revuelven, engullen y experimentan. En el caso, además, de *Las Margaritas*, atacan las paradojas políticas de un sistema del que, ya como adultas, forman parte como sujetos políticos. Rist lleva estas contradicciones a los nuevos medios y, en sus obras de vídeo, propone el cuerpo femenino como sitio de juego, burla y diversión, así como del desborde de afectos como algo que rompe con la contención y las convenciones, libre de expectativas de edad y género. Las niñas y muchachas, lejos de constituirse únicamente como fetiche, actúan y presentan caracteres y afectos dinámicos... y se divierten. Si algo tienen en común estas obras, tan diversas en épocas y lugares, quizá sea el signo surrealista común del humor como «valor defensivo», en el que el principio del placer triunfa sobre «las condiciones reales en el momento en que estas son juzgadas como más desfavorables» (Breton, en Chénieux-Gendron, 1984: 161). Así, el mundo onírico y fantasioso de Alicia y Valerie, los márgenes amorales y hedonistas de *Las Margaritas*, el universo electrónico de Rist, nos muestran que las cosas que existen no son, ni serán, las únicas posibles (Breton, 2001: 88).

Bibliografía

- Bláhová, J. (2018). “‘Before I fought ideology, not money’: Věra Chytilová and the 1990s transformation of Czech cinema culture”. *Studies in Eastern European Cinema*. DOI: 10.1080/2040350X.2018.1469204
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Carroll, L. (1979). *Alicia en el País de las Maravillas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Chadwick, H. (ed.). (1998). *Mirror images: women surrealism and self-representation*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Chénieux-Gendron, J. (1989). *El Surrealismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Curry, R. R. y Allison, T. L. (eds.), (1996). *States of Rage: Emotion, Violence and Social Change*. Nueva York: NYU Press.
- Daniel, C. (2006). *Voracious Children: Who Eats Whom in Children’s Literature*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Sydney: Allen & Unwin.

- Harris, J. (2000). "Psychedelic, Baby: An Interview with Pipilotti Rist", *Art Journal*, 59(4), 68-79.
- Hopkins, D. (2004). *Dada and Surrealism*. Oxford: Oxford University Press.
- Javier Bonato, R. (2020). "El ocio y la deriva del deseo en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll", *Sincronía* (78), 345-358.
- Jusová, I. & Reyes, D. (2018). "Between two waves: Věra Chytilová and Jean-Luc Godard". *Studies in Eastern European Cinema*. DOI: 10.1080/2040350X.2018.1469203
- Kane, C. L. "The synthetic color sense of Pipilotti Rist, or, Deleuzian color theory for electronicmedia art", *Visual Communication*, 10(4), 475-497.
- Krzywinska, T. (2003): "Transgression, transformation and titillation", *Kino-Eye: New perspectives on European Film*, 3(9). Disponible en: https://www.kinoeye.org/03/09/krzywinska09.php?ref_ttexrv_exrv_25#
- McCaughey, M. y King, N. (2001). *Reel Knockouts: Violent Women in Movies*. University of Texas Press.
- Shi, F. D. (2016). "Alice's Adventures in Wonderland as an Anti- Feminist Text: Historical, Psychoanalytical and Postcolonial Perspectives", *Women: A Cultural Review*, 27(2), pp. 177-201. DOI: 10.1080/09574042.2016.1227154
- Svankmajer, J. (2012). *Para ver, cierra los ojos*. Logroño: Pepitas de Calabaza Ed.
- Vivanco, F. (2022). "Pipilotti Rist, la videoartista de la energía salvaje: 'El surrealismo nunca morirá'", *La Vanguardia*, 24/01/2022. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/magazine/personalidades/20220124/7977620/pipilotti-rist-videocreadora-bosques-deluz-surrealismo-nunca-morira-vida.html>

Videografía

- Chytilová, V. (1966). *Sedmikrásky*. Barrandov Studios.
- Jires, J. (1970). *Valerie a týden divů*. Barrandov Studios.
- Rist, P. (1996). *Sip My Ocean*. Guggenheim Collection.
- Rist, P. (1986). *I'm Not The Girl Who Misses Much*. Tate Collection.
- Rist, P. (1997). *Ever is Over All*. MOMA.
- Rist, P. (2000). *Open My Glade*. Public Art Fund.
- Svankmajer, J. (1988). *Neco z Alenky*. Film Four International y Condor Films.