

Mujer y Surrealismo

¿El arte no tiene sexo? Nosotros diríamos más bien que el arte tiene al menos dos sexos, femenino y masculino...

C. Nicoïdski:
*Une histoire des femmes peintres.
Des origines à nos jours.*

I. INTRODUCCIÓN

Este artículo nace de la fascinación que produce en mí el mundo del arte, y más concretamente los movimientos caracterizados bajo la etiqueta de «vanguardia». Desde estas páginas querría dar a conocer una parte del trabajo realizado por las mujeres que se movieron en –o fueron envueltas por– estas agrupaciones vanguardistas. No obstante, abarcar la inmensa tarea creativa de las mujeres que formaron parte de los colectivos mencionados, resultaría imposible en un artículo de estas características: así, ante lo extenso de análisis, he tenido que optar por uno de estos grupos, inclinándome por el surrealista. Las razones que me mueven a ello son muy numerosas y variadas. Entre ellas, cabe destacar que el surrealismo fue el último de los movimientos englobados en el mundo fascinante de las vanguardias históricas, con todo lo que ello significa como resumen y epígono de todas sus antecesoras; por otro lado –y esto es definitivo– hay que subrayar el gran número de artistas de primera línea que se movieron dentro de esta agrupación, tanto hombres como mujeres. Los primeros invirtieron buena parte de su producción en adentrarse en el para ellos paradójico, extraño y sensual mundo de las mujeres; éstas, por su parte, se vacían en muchas ocasiones en la búsqueda de sí mismas, su mirada tamizada por las aportaciones teóricas del movimiento, pero casi siempre sabiendo apartar las huellas masculinas de su propios «delirios creativos», conscientes de que, para los varones, las mujeres son algo muy distinto de lo que ellas son para sí mismas.

ORIGEN

El punto de partida de lo que posteriormente se denominaría Surrealismo es el célebre texto publicado por Breton en la revista *Littérature*, en el cual este autor aboga por el abandono del movimiento dadaísta. Había llegado el mo-

* Licenciada en Filosofía por la Universidad de Valencia.

mento de dejar dadá; partiendo de sus cenizas se debía crear otro movimiento, constructivo y no destructivo, nuevo en sus planteamientos pero con el sabor revolucionario que le prestara la agrupación nacida en Zúrich. Si bien Breton dotó de significado al movimiento, fue otro escritor, Apollinaire, el creador del nombre del nuevo grupo vanguardista. En 1917, y en relación con el término supernaturalismo, ya utilizado por los filósofos, se acuñó esta nueva denominación, que adopta y utiliza más tarde Breton para designar al último grupo de la ya mítica vanguardia histórica.

No obstante, la fecha oficial en la que se empieza a construir la senda surrealista, por la que tantas y tantos artistas caminarían, fue el 1924, con la firma por parte de André Breton del Primer Manifiesto del grupo. En él se proclamaba el automatismo psíquico puro como medio de expresión de la función verdadera del pensamiento. Años después, Breton explicaría al respecto: «Lo importante, al principio, es captar la unidad de la gestión que preside la utilización de la escritura automática y el estudio de las manifestaciones a que da lugar el sueño provocado. En ambos casos, lo que se intenta alcanzar y explorar no es otra cosa que lo que se denomina **estados secundarios** [...] Lo que nos interesó apasionadamente de los mismos fue la posibilidad que nos proporcionaban de poder escapar a las limitaciones que pesan sobre el sentimiento controlado.»¹ Por medio del automatismo defendían la renovación de todos los valores; ciertamente, lo que define al Surrealismo es una postura subversiva, postura que formó parte no sólo del trabajo sino de las vidas de las personas que conformaron el grupo surrealista. Subversión, por otra parte, que parecía cuestión de hombres y no de mujeres, sólo celebradas en el Manifiesto por su «arrebataadora belleza». Los hombres, «señores de las mujeres y del amor», son los soñadores descontentos de su sino que emprenderán el camino hacia lo nuevo. En este camino la mujer se desconoce.

En 1925, un año después de la presentación oficial del surrealismo, se realizó una exposición de pintores que de alguna manera pueden vincularse –algunos de ellos de foma muy marginal– al movimiento. Entre los participantes se encuentran un gran número de afamados artistas (Miró, Arp, Klee, Picasso, de Chirico...) No se presentó en la galería Pierre ningún trabajo realizado por mujeres. Si bien muchas de ellas formaron parte del grupo o, como en muchos otros casos, sin ser componentes oficiales del mismo expusieron o trabajaron junto a artistas surrealistas, ninguna de ellas estuvo presente en la fase inicial del movimiento ni formaron parte de su equipo rector. El aislamiento sufrido por las mujeres, como iremos viendo, está directamente relacionado con la imagen que de ellas tenían los componentes masculinos del grupo.

Las artistas femeninas tuvieron que esperar algún tiempo antes de introducirse en la compleja red surrealista. Progresivamente: «Los contactos personales

1 A. Breton: *El Surrealismo. Puntos de vista y Manifestaciones*. Barcelona, Barral Editores, 1977, pp. 82-83.

y sociales con los surrealistas arrastraron a Leonora Carrington, Léonor Fini, Valentine Hugo, Jacqueline Lamba, Dora Maar, Lee Miller, Valentine Penrose, Alice Rahon y Remedios Varo hacia el surrealismo. Eileen Agar, Frida Kahlo, Meret Oppenheim y Kay Sage fueron surrealistas "descubiertas" ... Las exhibiciones internacionales ensancharon la red surrealista atrayendo nuevos miembros como las pintoras inglesas Ithell Colquhoun, Emmy Bridgwater, Edith Rimmington y Grace Pailthorpe, la artista danesa Rita Kern-Larsen y la americana Dorothea Tanning.»²

Así, unidas al movimiento por diversas circunstancias, las mujeres van ocupando un espacio inicialmente reservado a los varones. Su primer y gran trabajo fue romper con la imagen que del mundo femenino se ofrecía desde los trabajos artísticos de sus compañeros masculinos. Y, desde ahí, realizar unas obras que aun teniendo como base los fundamentos surrealistas, dieran una imagen de la mujer como **sujeto** y no como **objeto** erótico.

LA IMAGEN DE LA MUJER COMO PUNTO DE PARTIDA

¿Quién de nosotros no ha observado alguna vez con atención obras de Man Ray o de Magritte? Si bien son obras ejecutadas con una gran maestría y poseen la magia de lo extraño, ninguna de ellas ofrece una visión no ya real, sino adecuada, de la mujer. Paradigmático resulta el cuadro «La violación», pintura realizada por Magritte en 1934 y que ofrece la apariencia de un rostro de mujer. Tan sólo la apariencia, pues los elementos que lo componen no guardan ninguna relación con los que conforman una faz. En la cara de la mujer (que semeja un contorno femenino) han desaparecido los ojos, la nariz y la boca, habiendo sido sustituidos, respectivamente, por pechos, ombligo y vello púbico. El juego metamórfico es propio de la pintura surrealista, y en especial del pintor de «La violación», pero aquí adquiere una dimensión que no puede pasarnos por alto: el rostro todo/el cuerpo todo; los sentidos principales sustituidos por los «sentidos sensuales», la mujer que cierra su boca para hablar con su sexo. Ni siquiera el lúdico equívoco de esta pintura puede hacernos pasar por alto esta aproximación fálica al cuerpo femenino.

No es éste el único ejemplo de objetualización de la mujer; conocidísimas son las fotografías de Man Ray «El violín de Ingres» de 1924 y «Erotique Violée» de 1933. La delicadeza de las formas del objeto musical trasladadas a la espalda femenina de la primera y el énfasis maquinista en la segunda no hacen olvidar la cuestión principal: otra vez la mujer se hace objeto, su espalda es un instrumento para ser tocado, su sexo el inicio de la actividad maquinista.

El tema de la mujer ha hechizado a gran parte de los artistas masculinos del

2 W. Chadwick: *Women artist and the surrealist movement*. Londres, Thames and Hudson, 1985, pp. 8-9.

Surrealismo. A pesar de esta fascinación, el trato dado a su imagen no se corresponde con la visión revolucionaria y progresista presente en el modo de vivir, actuar y trabajar de muchos de los componentes del grupo: «... la mujer como tema, la mujer como signo, la mujer como forma, la mujer como símbolo, inunda la cultura visual en la misma medida en que la mujer como género o la mujer como realidad existencial diversa del hombre está ausente. La imagen femenina ha sido formada por el hombre, como realidad que adquiere consistencia y entidad en función de él. El mundo femenino aparece traducido por el hombre, considerado como una estructura vacía susceptible de acoger lo que se quiera imponer, en la que nada existe –o se ignora su existencia– como propio y privativo»³

Los hombres surrealistas tenían la convicción de que la mujer había nacido para ser descubierta. Pensaban que tanto los hombres como las mujeres estamos a merced de los encuentros casuales. Una característica esencial del movimiento es el papel que ocupa en éste el azar; de ahí se deriva la gran importancia que se daba a los «encuentros casuales». En ellos, los papeles que se otorgaban a cada uno de los participantes habían sido ya repartidos. Existe un enigma viviente y alguien que debe descifrarlo. El primero de ellos, el enigma, se refiere al papel que juega la mujer en esos encuentros, donde debe ser hallada y descifrada; el segundo lo representa el hombre, que ha nacido para descubrir y descifrar a ese enigma que es la mujer. «Esos encuentros pertenecen a la "poesía involuntaria", y constituyen las imágenes vividas de la escritura automática de los gestos»⁴ Para André Breton, el mayor de los problemas, el problema de los problemas, era el «azar». Las manifestaciones de ese azar las podemos encontrar en una de las más importantes obras referidas al encuentro, *Nadja*. El encuentro, por lo demás real, entre Nadja y Breton se produjo el cuatro de octubre de 1926 en la calle Lafayette, y se repitieron hasta el año siguiente. Breton se sintió fascinado por esta mujer de aspecto extraño y aire ausente, pero ante todo le conmocionó su poder como vidente. Si ella de algún modo pudo sentir amor por Breton, éste sólo se entregó a la relación buscando el asombro que le producía la condición de la videncia. El haber llevado hasta el límite la mente de la muchacha, indujo a Suzanne Muzard a acusarle de haberla vuelto loca. En una entrevista radiofónica, se le preguntó a Breton por el interés de los surrealistas hacia el azar, los encuentros casuales y el amor, contestando éste así: «Obras como *Le Paysan de Paris* o *Nadja* explican bastante bien ese clima mental, en el que el afán de vagar se llevaba hasta sus límites extremos. Y se dio libre curso a una búsqueda ininterrumpida: se trataba de ver, de poner de relieve, lo que se ocultaba tras las apariencias. El encuentro imprevisto que tendía siempre, explícitamente o no, a adquirir los rasgos de una mujer, indica la cul-

3 P. Rodríguez Escudero: «Idea y representación de la mujer en el surrealismo», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, IV, 1989, p. 418.

4 Alexandrian: *Los libertadores del amor*. Barcelona, Ruedo Ibérico, 1980, p. 233.

minación de esta búsqueda... para mí el más alto período que podía alcanzar esta idea de encuentro y la esperanza de su cumplimiento supremo residía, naturalmente, en el amor»⁵

Pero la visión masculina acerca de la mujer no se queda sólo en la creencia de la existencia de ésta como un ser que deba ser descubierto por su cualidad de enigma viviente. La mujer, en el círculo surrealista, es una fuente de inspiración, un complemento de la creatividad masculina y un objeto erótico. Por todo ello, su imagen se encontraba asociada a la vida psíquica, aunque también a la acción revolucionaria.⁶ Los temas de mujer como musa, la dicotomía mujer-niña y la mujer como objeto de placer, se encuentran interrelacionados, teniendo como base el tema de la sexualidad y la fascinación que el marqués de Sade producía en los surrealistas.

La mujer en su papel de musa es la imagen de la inspiración del hombre y su salvación. Su imagen se ha visto polarizada: por un lado, como virgen y niña; por otro, como objeto erótico o mujer fatal. En ambos casos se encuentra supeditada a su existencia como complemento. Ella es el complemento del círculo creativo del hombre surrealista. Así como en líneas anteriores hemos afirmado que Nadja representó fielmente lo que para los surrealistas significaba el azar, a través de los encuentros casuales, a continuación nos referiremos a otra mujer que fue el ejemplo paradigmático de musa dentro del movimiento. Esta persona no fue otra que Gala. Ella inspiró a dos baluartes importantísimos dentro del surrealismo, a su primer y segundo marido. Gala se movió como nadie en el círculo surrealista. De Paul Eluard conservamos las emotivas y excitantes Cartas a Gala, donde la personalidad de esta mujer arrolladora queda plenamente de manifiesto. Es también la protagonista indirecta de una famosa anécdota que se cuenta sobre el poeta, reveladora, por otra parte, del carácter de este último. Eluard siempre llevaba en su cartera una fotografía de Gala desnuda y en cualquier momento la mostraba a todo aquél que le rodeara. Pero no sólo inspiró a Eluard, sino también a quien fuera su compañero de tantos años y segundo marido, Salvador Dalí. El pintor catalán realizó múltiples obras que tuvieron a Gala como protagonista absoluta. Su «Gradiva», su «Oliva», «a causa del color de su piel», fue no sólo modelo sino también principio y fin de su vida y de sus actos.

El tema de la mujer-niña fue tratado por primera vez en las obras de Paul Eluard, quien jamás negó su inclinación por las mujeres jóvenes. También Dalí otorgó un lugar preponderante a las niñas como compañeras de juegos eróticos. Fue a lo largo de los años treinta cuando esta imagen de mujer-niña co-

⁵ Breton: *Op. cit.*, pp. 141-143.

⁶ En este punto nos basamos en las afirmaciones realizadas por Chadwick en la obra ya citada, al constatar que Breton identificaba a la mujer como base sexual del discurso estático, una visión derivada de las investigaciones en histeria practicadas en mujeres pacientes del psiquiatra francés Charcot.

menzó a tomar un cariz más serio. En estos años, se encerró su imagen en el mundo de lo inconsciente, en lo irracional. Este tipo de mujer ha mantenido la inocencia y la capacidad de asombro propios de la infancia. La gran influencia de la sexualidad y, en cierto sentido, del amor, quedan patentes en el tema de la mujer como musa, «donde mejor se realiza la función de la mujer como musa es a través del amor. La mujer como ídolo de pasión y objeto erótico son los dos rostros, las dos facetas de un mismo sentimiento originario, magnificado por los surrealistas.»⁷

Hemos afirmado que el papel de la mujer como musa se halla relacionado con la mujer como niña y la mujer como objeto. Para Alexandrian, hay otro tipo femenino, que fue el primero, que interesó al surrealismo: se trata de la mujer-esfinge, que introduce el elemento desazonador, lo irracional, en un mundo racional como el masculino. Para este tipo de mujer no hay una edad concreta, la intemporalidad se halla en la base de su misterio. Pero esto deja de ser así en la época en la que comienza a editarse *Minotaure*; a partir de aquí empezaría a conformarse la idea de la mujer-niña, hablándose de «fruto verde», de la «muchachita perversa.»⁸ Es última idea culminará en la obra de Hans Bellmer, «La muñeca», inquietante maniquí susceptible de las más variadas composiciones que nos invita, siempre, al juego de lo perverso.

A grandes rasgos, hemos intentado esbozar la visión que los hombres surrealistas poseían del mundo femenino. Nos ha parecido un oportuno punto de partida para introducir el trabajo de las propias mujeres dentro del movimiento, y ver qué posibles diferencias se establecen, en base al género, entre propuestas que al menos inicialmente –si atendemos a características de grupo– deberían mostrarse semejantes.

LA OPCIÓN DE LAS MUJERES

En el apartado anterior hemos podido advertir a qué clase de juego se sometía la imagen femenina dentro del surrealismo hecho por hombres. El papel de musa, el carácter de objeto erótico que se le concede, provocaron respuestas muy contundentes por parte de algunas mujeres clave integrantes del grupo, concretamente «... sobre la identificación surrealista mujer y musa, Leonora Carrington respondió con una breve palabra: "bullshit", e Ithell Colquhoun comentó que "la visión de Breton de la 'libre y adorada' mujer no siempre prueba una ayuda práctica para las mujeres, especialmente pintoras."»⁹

La alienación que sufren, proveniente de las teorías realizadas por los hom-

⁷ P. Rodríguez Escudero: *Op. cit.*, p. 428.

⁸ *Ibidem.*

⁹ W. Chadwick: *Op. cit.*, p. 17.

bres surrealistas, les llevaron hacia una realidad cercana a la suya, es decir, su propia realidad. Rechazaban la idea de la mujer como un principio abstracto, como una imagen creada. Esto les lleva a exigirse a sí mismas una mayor autoconciencia y autoconocimiento. No es de extrañar que un gran número de obras surrealistas realizadas por mujeres sean autorretratos: buscaban ofrecer su propia imagen para hacer borrar su imagen deformada por la mirada masculina. Un claro ejemplo de la nueva manera de hacer, lo hallamos en la pintora y escritora inglesa Leonora Carrington. Había conocido a Max Ernst en 1937, y con él se dirige a París, entrando en contacto con los surrealistas. Su «Autorretrato» de 1938 debe ser visto como el compañero del «Retrato de Max Ernst». En la primera obra observamos el interés que en Carrington despertaba la alquimia, fascinación que fue incrementándose durante su relación con otra pintora surrealista, Remedios Varo, de la que luego hablaremos. El autorretrato en cuestión nos muestra a la artista sentada en una silla de estilo victoriano, siendo este objeto el único de una inmensa habitación. Leonora Carrington, sentada en el borde de la silla, deja descansar su mano izquierda en el asiento, mientras la derecha aparece ligeramente alzada. Su rostro, pintado de frente, observa directamente al espectador. Éste es un rostro serio, marcado por unas espesas cejas, y sus oscuros ojos penetran con su mirada a la del propio observador. Su atuendo es discreto, si bien los pantalones de color blanco resaltan ante los tonos oscuros del resto de su atavío y con el juego de sombras con que nos deleita su rostro. Nos ofrece, en conjunto, una presencia objetual, aunque la mirada nos devuelve al ser humano, tantas veces olvidado por los varones cuando este ser humano es mujer. Se observa, junto a su figura, la presencia de dos animales: un caballo y una hiena. Este último posee una expresión casi humana, pudiéndose decir del lienzo que en él «La línea entre lo humano y animal, lo animado y lo inanimado, es borrosa»¹⁰ Carrington se acopla entre la figura de otro caballo —esta vez de juguete— y la hiena, representando para ella el fecundo mundo de los sueños.

El tema de la hiena hace su aparición en un temprano relato corto de Leonora Carrington, lleno de un corrosivo humor, en el cual podemos comprobar su dimensión de escritora, dimensión que comparte con la artista española Remedios Varo: «Al igual que Leonora Carrington, Remedios parece no haberse podido limitar a un único modo de expresión. Para ella, los medios del pintor y los del escritor son solidarios en el quebrantamiento de nuestras costumbres visuales e intelectuales»¹¹

Remedios Varo, afincada en Méjico después de su exilio, es, junto con la anterior, la pintora que más se ha interesado por el tema de la alquimia, siendo éste el tema que centra prácticamente todas sus obras. Participante de los pos-

¹⁰ *Ibidem*, p. 78.

¹¹ Emmanuel Guigon: «Imágenes y textos en la obra de Remedios Varo», Catálogo *Remedios Varo. Arte y literatura*. Museo de Teruel, 1991, p. 17.

tulados surrealistas, ya que apuesta por la representación del mundo interior, sus personajes y sus objetos se sitúan en misteriosas constelaciones, además de estar dotados de cierta ingravidez. Las mujeres, principales protagonistas de sus cuadros, parecen jugar el papel de hadas buenas, no pudiendo igualarse a ninguna producción masculina de sus compañeros de grupo.

Quizá la mujer que nos ha dejado unos autorretratos más dolorosos y llenos de sí misma ha sido Frida Kahlo, quien en su obra «La columna rota» parece sintetizar toda la tristeza de la joven mujer que se sabe destrozada físicamente a causa de un fatídico accidente de tranvía sufrido a la edad de quince años: «El confinamiento debido a su invalidez lleva consigo el confinamiento en su temática: la casi totalidad de los lienzos de Kahlo son autorretratos. Es como si la pintura de su enfermedad le permitiera exorcizar todo el dolor, confirmando y ensanchando su presa restringida y amenazada sobre la realidad.»¹² No obstante, sus múltiples autorretratos no sólo se refieren a su dolor físico, sino también al tema de la infelicidad procurada por el amor. Casada muy joven con Diego Rivera, su relación atravesó momentos muy difíciles, que ella se apresura a dejar plasmados en sus lienzos. En uno de ellos, «Las dos Fridas», de 1939, realizado en el momento en que recibe los papeles de divorcio (luego volvería a casarse con Rivera) la pintora nos muestra sus dos personalidades: una, la que Diego amó, vestida con el traje mejicano; la otra, la que Digo no amó, vestida de forma occidentalizada. Rivera, tremendamente nacionalista, gustaba de la Frida mejicana, motivando con ello el cambio en la imagen de la pintora. Nunca en toda la historia del arte una mujer ha sido tan consciente del dominio que un hombre ejerciera sobre ella. Y vivió ese dominio aceptando todas sus consecuencias y desnudándose afectivamente ante todos aquellos que quisieran contemplar su vida a través de sus cuadros. A punto de desaparecer Rivera en su vida, Kahlo se representa autoacompañándose y a la vez plasmando una de las causas del desamor: el imposible desapego de unas costumbres foráneas.

Impactante es su mirada. Condenada de por vida a una existencia de terribles dolores, hizo de su cuerpo maltrecho, de los hijos que se le negaron y del amor/dolor los únicos referentes de su pintura. Se puede decir con justeza que es la primer mujer «en un ambiente represivo y machista y en función de una tradición pictórica casi exclusivamente masculina, que se desentiende de las nociones consagradas de "intimidad, discreción y buen gusto", y se arriesga a pintarse enferma, engendradora y decapitadora de sí misma, niña-adulta alimentada por la nana que es la tierra, mujer aferrada a la imagen de su hombre, mutilada, consciente a cada instante de la totalidad de su anatomía.»¹³

No es de extrañar que tal manifestación de desnudez fuera vista por Breton —que conoció el trabajo de Frida Kahlo a raíz de su estancia en México— como

12 A. Sutherland y L. Nochlin: *Femmes peintres 1550-1950*. París, Editions del femmes, p. 355.

13 Carlos Monsiváis: «Que el ciervo vulnerado/por el otero asoma», en *Frida Kahlo (1907-1954)*. Ministerio de Cultura, 1985, p. 120

una de las formas más puras de surrealismo. Él mismo se ocupó de presentar su pintura en la primera exposición que la artista realizara en Nueva York, sancionando con su texto la integración de su pintura dentro del movimiento surreal. A pesar de ello, la artista afirmaría, años más tarde, que su obra estaba lejana a la del grupo: «Pensé que fui una surrealista, pero no lo fui. Yo nunca pinté sueños. Yo pinté mi propia realidad»¹⁴ En cualquier caso, surrealista o no, la aportación de esta artista al movimiento y a la historia de la vanguardia en general es definitiva. Y quizá porque vivió su realidad como un sueño, aunque nunca pintó lo que soñara, es por lo que Breton la consideró como una de las suyas. Y ciertamente, de su obra se desprende más onirismo y extrañeza, que en la de muchos otros artistas que sí se vanaglorian de su adscripción al grupo. Yo estoy segura que el Surrealismo, sin la participación de Kahlo, estaría vacío de buena parte de su misterio, pues existe misterio aun en lo explícitamente expuesto. Su pintura es única y fácilmente distinguible, por sus eternos componentes de sentimiento, pensamiento y dolor físico, que demuestran un gran conocimiento de sí misma.

Los autorretratos, aun a pesar de la gran importancia que poseen al referirse a la autoconciencia, al autoconvencimiento y a la reivindicación, no son los únicos temas que interesan a las artistas surrealistas. También se aproximan, en numerosas ocasiones, a la sexualidad: Toyen, Léonor Fini, Dorothea Tanning, la misma Frida Kahlo. Algunos de los mejores trabajos de Dora Maar... recurren, como ya la hicieran los componentes varones del grupo, a estos temas. Sexualidad, amor y familia son tratados de modo revolucionario por los surrealistas. En concreto, en el tema de la familia se enfrentan al concepto tradicional, poniendo en duda los valores de las figuras de padre y de la madre.

Hemos dicho antes que los hombres del grupo leían, citaban y sentían fascinación por la figura de Sade. También, según parece, atraía a las mujeres, pero en todo caso su influencia, cuando se refiere al trato dado a la imagen femenina, es diferente. No encontramos en las obras de las artistas surrealistas alusiones a la mujer como objeto erótico, ni tampoco una preferencia por la mujer-niña. En cualquier caso, la mujer es un sujeto que obtiene placer, en otras palabras, es una provocación en sí misma. Es un sujeto erótico en sí. Tanto Fini como Toyen realizaron diversas obras teniendo como referente las figuras inmortalizadas por Sade: La «Juliette» de Fini, obra realizada en 1944 y «Erotic drawing» de Toyen, de 1936 constituyen un ejemplo de esto. Sólo ellas, de entre todas las artistas surrealistas, realizaron obras claramente sadianas. Para Fini, eran el claro exponente del poder femenino. Realmente, Léonor Fini, a pesar de haber exhibido su trabajo con el de los surrealistas, nunca llegó a formar parte de manera oficial del grupo; a pesar de ello, sus obras poseen un claro referente surreal que las vincula con el movimiento: «La interpretación realista de Léo-

14 Cit. en Chadwick: *Op. cit.*, p. 66.

nor Fini de un mundo extraño y la importancia que ella une a una visión inconsciente, cómo ella pinta la crueldad, el erotismo, lo fantástico o algunas metamorfosis extrañas son compatibles con el surrealismo.»¹⁵ En sus obras representó el poder sexual y el dominio de la mujer, pidiendo además la libertad absoluta en estas cuestiones –incluyendo la bisexualidad. La lectura que se hizo de todo esto prácticamente le obligó a tener que afirmar que ella no era lesbiana.

El trabajo de Toyen se realiza en Praga, excepto por un periodo de tres años que vivió en París. A su regreso a Praga comienza su andadura por el camino surrealista, fundando, en 1929, junto con Styrsky, Karel Teige y otros el grupo «Font Rouge». Su compañero descubrió a Sade, escribiendo, a partir de su lectura, la traducción al checo de *Justine*, libro que fue ilustrado por Toyen. La artista va a descubrir a través suyo el germen de unos actos revolucionarios contrarios a las estructuras oficiales. Utilizó el erotismo como base para un nuevo lenguaje de asociación y sugestión filosófica: «Para Toyen, como para Hans Bellmer, la curiosidad sexual fue una necesidad poética.»¹⁶ Por otra parte, podemos considerar a Toyen como la única artista que introdujo en sus obras cierto humor erótico.

También Dora Maar impregna algunas de sus obras de cierto erotismo, pero éste se encuentra lejos del exhibicionismo mostrado por Léonor Fini, la cual, por cierto, fue retratada en diversas ocasiones por ella en posturas realmente provocadoras. Pero más que estas imágenes, hubo otra que caló hondo. Fue la fotografía que realizó a Jean Louis Barrault en *slip*. Marcó época al plantearse la contemplación no ya del cuerpo femenino sino del masculino, y la existencia de dos miradas, la de la mujer y la del hombre: «Harían falta años para encontrar una imagen tan sexualizada de un hombre captada por una mujer»¹⁷ Sus fotografías más claramente surrealistas son las realizadas entre 1935 y 1936, entre ellas «Portrait d'Ubu» y «Le simulateur». En sus obras se encuentran algunos de los temas más recurrentes del Surrealismo: objetos insólitos, lo maravilloso y lo inesperado, conviviendo con la mirada interior.

El tema de la maternidad está presente en la vida y obra de las artistas surrealistas. Muchas de ellas optaron por ser madres en la vida real, como es el caso de algunas pintoras como Lamba, Rita Kern-Larsen o Leonora Carrington. Pero lo que ahora más nos interesa es ver el tratamiento del tema en el arte, y a este respecto son significativos los trabajos de diversas artistas, que impregnaron algunas de sus obras de imágenes de maternidad, donde se intenta plasmar por un lado la inocencia de la infancia y por otro el ataque a la familia. Es éste el caso de la americana Dorothea Tanning o de la mejicana Frida Kahlo. Existe en las obras de ambas artistas imágenes ciertamente perturbadoras de la reali-

15 A. Sutherland y L. Nochlin: *Op. cit.*, p. 329.

16 Chadwick: *Op. cit.*, pp. 116-117.

17 Victoria Combalía: «Dora Maar: Vida y obra», en el Catálogo *Dora Maar, fotógrafa* Barcelona, Bancaja, 1995, p. 40.

dad maternal. En la obra de Tanning, «Maternidad», fechada 1946, observamos cómo una mujer tiene en brazos a un niño. Es evidentemente su hijo, pero su unión es tratada de forma fría y distante, pues a pesar del acercamiento físico y emocional que pueda conferir el coger y ser cogido, ninguna de las figuras es feliz. El semblante del niño está triste y la mujer tiene perdida la mirada en la lejanía. No parece existir un vínculo sentimental entre la mujer y el niño. Esta imagen de Tanning, al igual que las escenas pintadas por Kahlo, sobre el tema de la maternidad están impregnadas de una gran violencia, pero ésta no se dirige hacia el otro sino que es más bien un ataque de violencia hacia sí mismas, y aunque esta violencia está presente en la obra de Dorothea Tanning, quien puede considerarse como su gran exponente es Frida Kahlo.

Kahlo considero a Diego Rivera como su hijo, pero a su vez deseaba tener un hijo de él. Como ya hemos dicho, esta pintora poseía una salud débil, a causa del grave accidente, que le imposibilitó el poder tener hijos. Tuvo varios abortos que fueron plasmados fielmente en sus obras, «... en "Henry Ford Hospital" (1932) Kahlo se pintó desnuda en una cama del centro, sangrando sobre una blanca sábana. Las cintas semejantes a venas que ella posee cerca de su dilatado estómago terminan en simbólicos objetos de sus emociones en el momento del aborto, uno de los cuales es un feto.»¹⁸ Pero no se limitó tan sólo a plasmar sus propios deseos de maternidad, sino que también fue la única mujer surrealista que pintó el nacimiento de una criatura, pero es una criatura muerta, una criatura que es ella misma. En esta obra: «Mi Nacimiento», de 1932, se nos muestra el cuerpo de una mujer tumbada sobre una cama en el momento del parto; entre sus piernas asoma la cabeza una niña carente de vida, representando a la propia Frida. Tanto en esta obra como en «El Sueño» de 1940, la pretensión de la artista mejicana es hacernos sentir viva la sensación de que la fertilidad y la muerte coexisten.

Imposible que los hombres traten así esos temas. Se puede comprender intelectualmente, pero lo emocionalmente vivido y aspirado es patrimonio de quien lo vive y quien lo aspira; y vivir, y respirar son cosas que cada cual hace por sí mismo, y cada uno somos uno sólo con todo nuestro mundo. De ahí diferencias, que no tienen por qué separar, sino, idealmente, abrir aspiraciones hacia la comprensión y el entendimiento.

18 W. Chadwick: *Op. cit.*, p. 134.