

MUJER Y SURREALISMO



eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Mujer y surrealismo [Recurso electrónico] / [dirección, coordinación y edición, Nadia Brouardelle, Juan Manuel Ibeas]. – Datos. - Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, [2017]. – 1 recurso en línea : PDF (142 p.)

Recoge las participaciones expuestas en las Jornadas sobre Mujer y Surrealismo, celebradas en la Facultad de Letras de la UPV/EHU en la primavera del 2017.

Modo de acceso: World Wide Web.

Textos en español y francés.

ISBN: 978-84-9082-800-7

1. Mujeres artistas. 2. Surrealismo. I. Brouardelle, Nadia, coed. II. Ibeas, Juan Manuel, coed.

(0.034)396: 7.036 SURREALISMO

(0.034)7.036 SURREALISMO:396

MUJER
Y
SURREALISMO

Je ne crois pas qu'il soit possible de donner une définition acceptable de ce mouvement [le surréalisme] qui aura été à l'origine des expressions les plus diverses. C'est plus une attitude devant la vie qu'une avant-garde comme on s'applique à le faire croire pour en neutraliser les enjeux qui n'ont rien d'esthétique. C'est une façon d'être au monde qui aura permis à la plupart de ceux qui s'y sont risqués de découvrir l'étrangeté de ce qui leur était le plus singulier. Ainsi quand, dans la liste du *Premier Manifeste du surréalisme*, Breton déclare que " Sade est surréaliste dans le sadisme ", au départ, j'ai pris cela pour une facilité ou une boutade, et puis, à la réflexion, j'y ai vu une clé du surréalisme, qui aura donné à chacun la possibilité de trouver dans sa singularité, tout comme Sade, ce qui le sépare des autres mais aussi ce qui le relie à eux. [...] Plus que nulle part ailleurs un certain nombre de femmes s'y sont exprimées, parce qu'elles y ont trouvé un climat de liberté tel qu'elles ont pu s'aventurer là où elles n'auraient jamais été autrement. Cela tient à une qualité de l'air, un air raréfié où les échanges s'accélérent, les pensées s'activent.

Annie Le Brun

Propos recueillis par Marine Boisson et Jean Védries

Este volumen que tenemos el honor de presentar, recoge las participaciones, intervenciones y posteriores debates (debates que han permitido enriquecer las respectivas colaboraciones) que se expusieron en el marco de las Jornadas sobre *Mujer y Surrealismo*, organizadas por el Departamento de Filología Francesa de la UPV/EHU, con la colaboración de la Dirección para la Igualdad, el Vicerrectorado del campus de Álava, la facultad de Letras y el Departamento de Filología Francesa de la UPV/EHU, y celebradas en la primavera del 2017 en Vitoria-Gasteiz, en la Facultad de Letras de la UPV/EHU.

En estas Jornadas buscamos poner de relieve la importancia capital de la mujer en el movimiento surrealista europeo, tradicionalmente relegada al simple papel de compañera y/o musa; del mismo modo buscamos hacer hincapié en la importancia del imaginario de la mujer emancipada (con arquetipos como la dama medieval o Salomé) en el surrealismo, vehiculado ya desde la Edad Media, haciendo especial hincapié en autores como Mirbeau, Sade o Mirabeau. Pese a que el surrealismo incorporó a muchas mujeres artistas en su seno hoy son mucho menos conocidas que sus congéneres masculinos; se trata por lo tanto de una cuestión histórica pendiente, ya que, efectivamente, aún no se ha hecho justicia a las grandes escritoras, pintoras, cineastas, fotógrafas, artistas, que formaron parte del revulsivo surrealista. Con estas aportaciones buscamos modestamente contribuir a la visibilidad de dichas creadoras así como a la imagen de la mujer dentro de las manifestaciones surrealistas. Realzar así las aportaciones de las mujeres a la creación y la generación de la cultura y el arte dentro de un movimiento que tanto ha marcado los siglos XX y XXI a Europa, y sensibilizar de esta manera a todos nuestros alumnos y alumnas, así como a nuestros compañeros y compañeras acerca de la importantísima aportación de la mujer a este y otros movimientos de vanguardia, tal y como establece el Segundo Plan de Igualdad de Mujeres y Hombres de la UPV/EHU.

Queríamos precisar por último, que esta obra no es el reflejo exacto de aquellas Jornadas. Las intervenciones que hoy salen a la luz se han visto enriquecidas por los propios autores y autoras, fruto de su reflexión posterior a los debates suscitados en esos encuentros de intenso intercambio intelectual. Igualmente se han añadido las aportaciones de otros investigadores e investigadoras que no pudieron acudir a las Jornadas pero que han podido enviar su contribución escrita, lo cual hace de estas

páginas un volumen importante sobre este tipo de estudios, más que unas simples actas. Decir que, dado que toda edición conlleva ciertos parámetros, estos nos imponen limitaciones en cuanto por ejemplo a extensión se refiere. Ello ha provocado que hayamos tenido que realizar ligeras modificaciones que, aunque hayan podido sacrificar en ocasiones la originalidad de cada contribución, han sido efectuadas en aras de una mejor cohesión de todos los elementos presentes en esta obra.

Capítulo a capítulo, este libro recoge la intervención de cada uno de los especialistas:

La catedrática de Filología Francesa de la UPV/EHU Lidia Vázquez, co-organizadora de las Jornadas, se acerca a la figura de Claude Cahun y Gisèle Prassinos unas escritoras y artistas plásticas surrealistas prácticamente olvidadas: fotografía, collage, pintura, escultura tuvieron un exquisito eco con sus escrituras.

M^a del Carmen Marrero, de la Universidad de la Laguna y gran especialista en la mujer del siglo XVIII disecciona el vínculo del escritor, diplomático y político francés Honoré-Gabriel Riqueti de Mirabeau con las mujeres. La fuerza onírica de la Revolución francesa empujó el movimiento surrealista con la fuerza de una marea; y la energía femenina, tan a menudo denostada, se hallaba en la base de la misma como así demuestra la doctora Marrero.

Antonio Domínguez Leiva, una gran autoridad en la materia, con cinco libros en francés al respecto es Profesor de Literatura e Imagen en la Universidad de Québec en Montreal (UQM). Su intervención versa sobre las mujeres en el interior del movimiento surrealista en Europa desde una perspectiva orgiástica, insistiendo en el contexto sociopolítico (“los años locos”, tras la Primera Guerra Mundial) que favoreció la libertad sexual en el movimiento surrealista, la liberación de la mujer en su seno, la igualdad alcanzada y la consiguiente importancia del erotismo en la obra de las artistas que sumaron a dicho grupo.

Inmaculada Barrena, profesora de enseñanza secundaria y doctora por la UPV/EHU con una tesis sobre la temática de la mujer en el *Manuscrit retrouvé à Saragosse* de Jan Potocki, aborda el papel de la mujer y la “sobrerrealidad” en la obra de Potocki. Nos invita a acompañar al autor y descubrir sus personajes femeninos. Este escritor no busca tanto retratar a las mujeres que desfilan a lo largo de su relato, como convertirlas en clave de una mistificación demoníaca.

Mathilde Tremblais, doctora por la UPV/EHU con una tesis de género sobre “La escritura del yo íntimo femenino” (donde profundizaba en las autoficciones, las

memorias y los diarios eróticos de escritoras francesas y francófonas), analiza en profundidad y con gran brillantez la escritura poética de Joyce Mansour, la poeta de mayor envergadura de entre las surrealistas de expresión francesa (a pesar de ser anglo-egipcia) demostrando la fuerza erótica de su poesía y su conciencia femenina y feminista a través de las temáticas, las imágenes y las obsesiones de su escritura.

Marina Ruiz Cano, catedrática de enseñanza secundaria en Francia y doctoranda de la UPV/EHU, analiza el femenino desnosiano, considerándolo una luz de sueño líquido. Las mujeres de la vida de Desnos (en particular Yvonne George y Youki) proyectan sus sombras sobre los exquisitos escritos del profeta del surrealismo, una sombra de belleza y libertad que ilumina un mundo demasiado oscuro, demasiado real.

Patricia Pareja, profesora de la Universidad de la Laguna y especialista en surrealismo francés y su relación con Canarias y el movimiento surrealista isleño, aborda la problemática de la mujer surrealista en general, antes de centrarse en tres figuras centrales, femeninas, del surrealismo canario, de las que ofrece una brillante muestra antológica.

Claudia Pena, profesora en la ESCP-EAP de París y doctoranda de la UPV-EHU aborda el surrealismo como vía de escape a la pasión. La autora, poniendo en paralelo la obra de Marivaux y la obra lorquiana, subraya la supremacía femenina en ambas obras. Tanto Marivaux como Lorca, cada uno a su manera pese a los rasgos en común, supieron retratar a la mujer rindiéndole homenaje puesto que, fuese o no intención manifiesta, terminaron por dejar constancia de cuán importante era la mujer en sus respectivos subconscientes.

Nadia Brouardelle, doctora por la UPV/EHU con una tesis de género sobre “Des ouvertures soumises au tropisme de la femme dans les fabliaux des XIIème et du XIIIème siècles”, profesora del Departamento de Filología Francesa de la UPV/EHU, y co-organizadora de dichas Jornadas, establece un interesante paralelismo entre el imaginario de los bestiarios medievales y las imágenes simbólicas del bestiario de la gran pintora surrealista Leonora Carrington. Revela de este modo cómo las pinturas de Leonora Carrington, incorporan en su mundo a animales medievales, más o menos reales, más o menos fantásticos, siempre simbólicos, que confieren a sus figuraciones una atmósfera misteriosa, casi mística, que remite al imaginario del medioevo.

Juan Manuel Ibeas, profesor de la UPV/EHU y co-organizador de las Jornadas, presenta la obra de una de las pintoras surrealistas de mayor valor, sin duda, Toyen, que sin embargo es hoy mucho menos conocida que sus congéneres masculinos. La

recuperación de su obra y su consideración como artista de primera fila es uno de los deberes pendientes de nuestra generación.

Confiamos en que el resultado final, por la riqueza de las aportaciones de los especialistas, que abundaron en las causas de la misoginia de los creadores masculinos surrealistas, explicando las razones socio-históricas y artísticas desde el siglo XVIII hasta la víspera del nacimiento del movimiento surrealista, contribuyan al reconocimiento de estas grandes creadoras. Esperamos y deseamos que sirvan para futuras investigaciones en este campo.

Dirección, coordinación y edición:

Nadia Brouardelle

Juan Manuel Ibeas

Mujeres y surrealismo: los casos de Claude Cahun y Gisèle Prassinos

Lydia Vázquez
Universidad del País Vasco UPV/EHU

Después del romanticismo, el surrealismo es sin duda el movimiento artístico que más importancia ha dado a la mujer como fuente de inspiración creadora. Considerada como una musa, la “mujer surrealista”, para nosotros hoy, como para los hombres surrealistas del siglo pasado, es más una imagen literaria o plástica que un sujeto creador. Nadja, Gala, entre otras, vienen a nuestra memoria antes que las pintoras o poetas que vivieron como tales aquella aventura.

Paradójicamente, a pesar de ocupar el centro de la temática surrealista, habrá que esperar el fin del siglo XX para que las figuras femeninas surrealistas empiecen a salir a la luz.

La representación surrealista de la mujer

La representación de la mujer, de lo femenino, aparece en la obra teórica y artística de los surrealistas íntimamente unida al amor, considerado en su doble faceta: la sexualidad, concebida en el marco de la liberación integral de las pasiones reivindicada por Sade, y la comunión perfecta de los amantes, heredada del romanticismo. De ambas concepciones, más complementarias que contradictorias, deriva la importancia conferida al erotismo, entendido, según la fórmula de Schwaller de Lubics, como “la magia de la vitalidad, expresada principalmente por el despertar de la potencia sexual”¹, y que se presupone como una formidable fuente de creación. Como recuerda Robert Benayoun, “En la erótica surrealista, el amor permite refundar el universo, dar una forma acabada al mundo a través de la mujer”². La mujer es pues una mediadora, el elemento químico necesario a toda creación. Esta visión arquetípica magnificada de la mujer responde pues a un único imperativo: despertar la inspiración en el hombre. Pero al convertirse también en el objeto de la creación, la mujer se desdobra en dos representaciones: la musa que incentiva la creación de la obra de arte, y el escurridizo

¹ Schwaller de Lubics, citado por Robert Benayoun en *Érotique du surréalisme*, París, Pauvert 1965, reed. 1987, p. 7.

² Robert Benayoun, *Érotique du surréalisme*, op. cit., p. 90.

fantasma que se intenta poseer por la mediación de la creación. En cualquier caso, la mujer no será nunca reconocida como sujeto independiente. Y sin embargo, ellas existen, están, ahí, junto a ellos, creando como ellos, subvirtiendo como ellos, amando como ellos.

Estado de la cuestión

En la *Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau (1945), uno de los textos capitales de estudios del movimiento, solo aparece citada en texto una figura femenina, Gisèle Prassinos, y en nota, otras tres: la cubana Lydia Cabrera, la mejicana Leonora Carrington y la francesa Alice Rahon-Paalen. Esta nota, así como la lista de “obras de escritores surrealistas donde figuraba Prassinos, han desaparecido de la edición de bolsillo de Points / Essais.

En 1958, Marcel Jean, en su *Histoire de la peinture surréaliste* (1958), consagra unas páginas a la mejicana Frida Khalo, a Leonora Carrington y a la americana Dorothea Tanning.

En 1964, Jean-Louis Bédouin en su antología de *La Poésie surréaliste*, escoge tan solo a tres mujeres en un conjunto de cincuenta y ocho poemas presentados: la belga Marianne van Hirtum, la anglo-egipcia de expresión francesa, Joyce Mansour y Gisèle Prassinos. Durozoi y Lecherbonnier, en *Le Surréalisme, théories, thèmes, techniques* solo citan a Dorothea Tanning, a Toyen entre paréntesis, y a Annie Le Brun, pero como autora de una referencia bibliográfica para su antología, *Les Mots font l'amour*.

Passeron concede por fin un espacio significativo a las mujeres en su *Encyclopédie du surréalisme* (1975), donde cita a veintitrés artistas, a las que dedica, una a una, una nota biográfica, acompañada a veces de ilustraciones.

Pero el punto de inflexión lo marca, en 1977, el número de *Obliques* dedicado a *La Femme surréaliste*: por primera vez un gran número de desconocidas o excluidas son citadas, y sus obras, reproducidas y comentadas

Jacques Baron, en su *Anthologie plastique du surréalisme* (1980), y José Pierre en *L'Univers surréaliste* (1982) incluyen a veintitrés mujeres.

Jacqueline Chénieux-Gendron, en *Le Surréalisme et le roman* (1983) dedica un amplio estudio a autores hombres como Aragon, Breton o Soupault pero también, y al mismo nivel, a mujeres como Eleonora Carrington y Gisèle Prassinos. Consagra un capítulo a

cada una. Un año más tarde, en su obra *Le Surréalisme*, cita como “imprescindibles” a treinta y cuatro mujeres, y en concreto de Leonora Carrington, Joyce Mansour, Gisèle Prassinos y Joyce Mansour.

En 1997, un coloquio organizado en Cerisy por Georgiana Colvile y Katharine Conley reúne a estudiosos y estudiosas de ambos lados del Atlántico, especialistas en la producción femenina surrealista. La antología de Georgiana Colvile (1999) *Scandaleusement d’elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, marca un hito en el reconocimiento de las artistas surrealistas.

Las tesis universitarias consagradas a una o varias artistas surrealistas en la encrucijada de los siglos XX y XXI contribuirán a la visibilidad de las creadoras surrealistas del continente europeo y americano (Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes et les genres communicants. Deharme, Mansour, Prassinos*, París, P. Lang, 1998; Hélène Maquie, *Métaphores surréalistes dans des imaginaires féminins [...]. Parcours dans les oeuvres de Leonora Carrington, Leonor Fini, Dorothea Tanning, Martha Graham, Doris Humphrey et Carolyn Carlson*, 2000; y Marie Blancard, *Les spectacles intérieurs de Leonora Carrington, Frida Kahlo, Gisèle Prassinos, Dorothea Tanning et Unica Zürn. Dialogue entre écriture et arts plastiques*, 2006).

Las iniciadoras

En el famoso cuadro de Max Ernst *Au rendez-vous des amis* (1922) que inmortaliza al grupo surrealista, solo aparecen dos figuras femeninas, la *Mujer grávida* de Rafael y Gala: la figura histórica, símbolo de la maternidad (¿del artista?), y la mujer amada (por Éluard, Max Ernst y Dalí).

Junto a ellas, se sitúa Nadja, alias Leona Camille Gislaine D., la heroína surrealista por excelencia, que inspiró a Breton su famosa novela.

Sin embargo, como ya hemos dicho, las iniciadoras están ahí: Renée Gauthier (amiga de Peret, escribe un texto en el nº 1 de la *Révolution surréaliste*); Simone Kahn (primera esposa de Breton, que también publica textos en la *Révolution surréaliste*); Denise Lévy, prima de Simone Khan y mujer de Pierre Naville; Nancy Cunard, viene de Dada, comparte un tiempo la vida de Aragon, se interesa por Africa y contribuirá a la emergencia de la negritud; Fanny Beznos, militante comunista, publica un texto en el nº 9-10 de la *Révolution surréaliste*; Suzanne Muzard, una de las inspiradoras de la

Nadja de Breton, se especializa en inventar juegos surrealistas; Valentine Penrose, mujer de Roland Penrose, publica en el nº 12 de la *Révolution surréaliste*; y por fin Valentine Hugo (retratos de algunos surrealistas) y Lee Miller (compañera de Man Ray y coinventora de los rayogramas que suele atribuirse en exclusiva a Man Ray), cuyos trabajos literarios y plásticos han sido puestos de relieve por Georgiana Colvile. Y también: Claude Cahun, Marcel Moore, Simone Yoyotte, Greta Knutson, Lise Deharme, Dora Maar, Maruja Mallo, Meret Oppenheim, Jacqueline Lamba, Toyen, Sheila Legge, Eileen Agar, Mary Low, Marcelle Ferry, Grace Pailthorpe, Hélène Vanel, Ithell Colquhoun, Jeanne Megnen y Louise Bourgeois.

La *femme-enfant*: Gisèle Prassinos

Gisèle Prassinos aparece a menudo junto a Gala y Nadja, como imagen arquetípica. Pero, a diferencia de las musas, Gisèle es la creadora. Para los hombres surrealistas, Gisèle Prassinos va a figurar la “mujer-niña”, tan buscada y por fin encontrada.

La artista nace en 1920, en el seno de una familia griega, en Constantinopla-Estambul. Su padre es profesor de literatura y dirige una revista, *Logos*. En 1922 se exilian a Francia, se instalan en Nanterre. Su madre morirá prematuramente, a los treinta y dos años, cuando Gisèle cuenta apenas siete. La criarán sus dos tías, que comparten el nido familiar, y también su hermano Mario, cuatro años mayor que ella, y que ejerce cierta autoridad no exenta de complicidad sobre Gisèle. Pero la familia divide el espacio y los roles familiares en dos: las mujeres y las tareas domésticas, por un lado; los hombres, encerrados en su “cuarto-santuario”, consagrados a la cultura, la inteligencia y el arte. Gisèle parece destinada a seguir el camino de su madre y de sus tías, pero un acontecimiento acaecido en 1934 cambiará el rumbo de su vida. La propia escritora relata el suceso en el prólogo a su obra *Rêve*:

“Un día, era verano, ya había cumplido los trece años y me aburría mucho. Me senté a una mesita que me hacía las veces de despacho y cogí una bonita tarjeta color malva de una caja que contenía un montón, y que estaba deseando abrir desde el día anterior. Me la habían regalado porque siempre me había encantado el papel, y también para consolarme de que no podíamos irnos de vacaciones. “Estas porquerías son magníficas”. Escribí aquellas palabras maquinalmente. Había empezado a escribir en la tarjeta por la parte más estrecha, de suerte

que la palabra “magníficas” acaba justo al final de la línea; añadí dos más al azar, en medio de la línea siguiente: “Por qué no”, solo por gusto, por el placer visual. Seguí, siempre sin reflexionar, y por casualidad resultó que la última palabra de la tercera línea terminaba también en “icas”. Entonces me di cuenta de que estaba escribiendo versos y, satisfecha de mí misma, me puse a rellenar la tarjeta de frases incoherentes pero voluntariamente simétricas. Luego dejé todo en la mesa. Unos días más tarde, mi hermano me dijo que podía seguir entreteniéndome así. Lo hice con sumo placer, sobre todo porque quienes leían mis poemas se morían de risa y me miraban con aire sorprendido que me llenaba de orgullo. Escribí doce o quince al día, en verso y en prosa.”³

En 1934 se produce pues el encuentro de la pequeña con el grupo surrealista. Su hermano Mario es pintor, y cree en el talento de su hermana hasta el punto de querer presentarle a Breton y sus compañeros. Conoce a Henri Parisot, que servirá de intermediario. Los surrealistas leen sus poemas y quedan fascinados. Quieren saber si es cierto que una niña que nunca ha leído un solo libro y es capaz de tal virtuosismo, así que la convocan a casa de Man Ray, donde están esperándola:

“Un domingo, con un vestido nuevo confeccionado amorosamente por mis tías para la circunstancia, me llevaron a casa de Man Ray. Estaban André Breton y su mujer, Paul Éluard, Benjamin Péret y René Char [...]. Me dijeron que me sentara y se me quedaron mirando. Dijeron cosas que no entendía pero que me llenaban de confusión porque adivinaba que se referían a mí. Me pidieron que leyera uno de mis textos en voz alta. Lo escucharon todos con aire de recogimiento, sin una palabra, sin un gesto, con la mirada clavada en mí. Me impresionaban tanto que me temblaba la voz, carraspeaba y parecía que fuera a tener una extinción a cada final de frase. Lo más divertido es que Paul Éluard, a quien me encontré doce años después en casa de un amigo común, me confesó que le había intimidado mucho aquel día. Llegó el momento de posar para la foto. Había que adoptar una actitud natural, lo que resultó muy difícil. Cambiábamos de sitio constantemente, calculando la posición de un codo bajo la barbilla, de un pie que debería o no verse, etc. Yo no me atrevía a moverme, tesa, con un papel, que debía aparentar estar leyendo, entre las manos. Finalmente, todo fue bien y Man Ray actuó.”⁴

³ Gisèle Prassinos, prólogo de *Rêve*, París, Fontaine, col. “L’Âge d’or”, 1947.

⁴ *Ibidem*.

Como vemos, nada de esa escena, que en la foto parece improvisada, ha sido dejado al azar. Como tampoco lo ha sido la ausencia de Jacqueline Lamba, la mujer de Breton que, sin embargo, estaba presente.

Para los surrealistas pues, Gisèle Prassinos encarna a la mujer-niña, a esa “Alicia II”, por retomar la expresión utilizada en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, esa niña ingenua pero ya mujer por ser objeto de deseo y por ser capaz de ser sujeto creador de “escritura automática”, por lo tanto, factible de ser maquillada, resultando una especie de híbrido de esas dos representaciones de la mujer surrealista: la escolar inocente y sin mácula, y la mujer fatal de cara pintada. El descubrimiento de esta niña supone para ellos la prueba de que la escritura automática es posible.

Enseguida se publicarán los textos automáticos de Prassinos, primero en las revistas, en *Minotaure* y en *Documents 34*, luego en plaquetas y antologías autónomas. Así, en 1935, *La Sauterelle arthritique (El saltamontes artrítico)*, su primer volumen de poemas y cuentos, se publicará en G.L.M. Le seguirán *Le Feu maniaque (El fuego maniaco)* y *Une demande en mariage (Una pedida en matrimonio)*. Entre 1936 y 1939 se editaron siete publicaciones más: *Quand le bruit travaille (Cuando el ruido trabaja, 1936)*, *Facilité crépusculaire (Facilidad crepuscular, 1937)*, *La lutte double (La lucha doble, 1938)*, *Une belle famille (Una bella familia, 1938)*, *La Revanche (La Revancha, 1939)*, *Sondue (1939)* y *Le Feu maniaque (El fuego maniaco, 1939)*.

Esta notoriedad perturba a la muchacha que debe compaginar su actividad poética y su vida de adolescente:

“A partir de aquel momento fui dos personas: Gisèle Prassinos-impresa, que asistía de punta en blanco y somnolienta a las reuniones de la Place Blanche, insensible a los laureles (antes de aquello, nada más mi nombre escrito a máquina me llenaba de emoción), y yo, que no tenía nada que ver con esa “joven poetisa” bastante intimidante. No obstante, esas dos personas, de acuerdo para hacer reír a los allegados, a los admiradores, decidieron hacer una novela a la manera de los escritores de verdad, es decir, metódicamente, escribiendo cada día. Tumbada en el parqué, en el despacho de mi padre, con, junto a mí, un montón de hojas en blanco voluntariamente escogidas entre las más barrocas de talla y colorido, trabajaba en la historia automática de una mujer inventada por mí: SONDUE.”⁵

⁵ *Ibidem*.

Para la escritora esa época de su vida no era de creación, sino de juego, un juego donde se trataba de encontrar sin buscar, tal como tituló el libro que reunía sus textos de la época surrealista. *Trouver sans chercher* (1976) recoge los escritos de Prassinos de 1934 a 1944. Estos textos son, en su caso, claramente preparatorios de su periodo de “escritora”, pues en todos los casos se trata de textos que nos adentran en universos dominados por lo insólito. Ese imaginario emergente se desvela pues cargado de constantes, de resolución. Y quizá por ello, hasta los textos donde la imaginación vuela hasta tierras remotas, poseen cierta organización. Bajo el descosido asoma un entramado semejante al de un sueño narrado. Las anécdotas, los relatos, las descripciones se articulan en torno a un símil de desenlace. Y dentro de este mundo caótico y ordenado a la par, en esos espacios cotidianos y prosaicos, el núcleo en torno al que giran los personajes es el familiar; en efecto, un hombre, una mujer, una niña, un anciano componen la constelación humana del texto. Dentro de ese marco “familiar”, la extrañeza surge, en un universo que parece seguir al unísono las leyes de lo maravilloso y de lo fantástico, por la apariencia de los personajes: en “Suite de membre”, “Continuación de miembro”, una pareja descubre un hijo-caja:

“A las ocho, fue a despertar a su marido. Al mover la cocina, descubrieron una cajita de madera blanca adornada con artísticas calcomanías. De dos agujeros practicados en la tapa, salían dos enormes masas envueltas en unos calcetines de rayas. Levantaron la caja entre los dos y la colocaron en el sofá. Luego la señora cogió los zapatos amarillos y se los puso a los calcetines de rayas. Estrechó tiernamente la caja en sus brazos y la colocó en el umbral de la puerta.”⁶

En “Tragique fanatisme”, “Trágico fanatismo”, el retrato de una vieja, aparentemente convencional, realista, vira gradualmente hacia el aspecto fantástico, grotesco y truculento, monstruoso del personaje:

Parece dormida. Sus cabellos están recogidos de tres en tres y atados con un cordoncillo verde. Su rostro está completamente ajado y tiene forma triangular. Su frente está tan

⁶ Gisèle Prassinos, “Suite de membre”, en *Trouver sans chercher (1934-1944)*, París, Flammarion, col. “L’Âge d’or”, p. 174-175.

arrugada y recogida que no llega a un centímetro de altura. Sus ojos eran, probablemente, azules, pero ahora ya están descoloridos, apagados. No tiene pestañas, pero, sin duda guiada por un ligero movimiento de coquetería, ha puesto unos hilos en su lugar. Ya no le queda prácticamente nariz y de cada uno de los orificios nasales salen unas hojitas de rosales. La boca no tiene labios y la mandíbula inferior está tan hundida que ya no se le ven los dientes. Carece de barbilla. Del cuello le cuelgan unos amasijos de carne que se han dejado sostener por unos imperdibles. Las orejas están coronadas por unos lunares llenos de pelos.”⁷

En realidad su universo “surrealista” es el de esa niña que fascinó a Breton y los suyos, y que ha sabido conservar su imaginación infantil, como puede verse en la deliciosa descripción de la novia de “Description d’une noce”, “Descripción de una boda”:

“Es muy alta y el velo le llega solo hasta la cintura. Tiene una enorme cabeza redonda con una soberbia patata que le hace las veces de nariz. Sus ojos son nieves agujereadas de donde salen minas de lapiceros rojos. Tiene una boca muy azul y una fila de dientes negros y pastosos. Como está desnuda, se le puede ver el cuerpo salpicado de bultos de lana y el ombligo del que pende un diente de león en flor. Sus piernas cortas no terminan en pies sino en pezuñas de vaca.”⁸

Y así siguen siendo sus novelas, como *La Voyageuse*, (*La viajera*, 1959), sus extraordinarias novelas cortas, como las de *La Table de famille* (93), sus esculturas de madera, sus collages, sus dibujos o sus tapices (“tentures”, los llama ella), historias llenas de una fantasía infantil y perversa al mismo tiempo, propia de esa “Alicia II”, de esa “colegiala ambigua”, como la adivinaron los surrealistas.

Existe no obstante una diferencia entre Gisèle, la mujer-niña-objeto surrealista, y la Gisèle mujer-sujeto-surrealista: la primera tenía miedo de enfrentarse al presente y se refugiaba en su mundo interior, maravilloso, y la Gisèle Prassinós adulta ya no teme al presente, al que se enfrenta para revestirlo de maravilloso. En ese sentido su novela *La Voyageuse* es un escrito clave para entender a nuestra autora: en ella la protagonista vive para y por su pasado, hasta que se encuentra con él y decide escoger el presente y dejar el pasado como pasado, como recuerdo, intocable. Para encontrarse con el

⁷ Gisèle Prassinós, « Tragique fanatisme », en *Trouver sans rechercher*, p. 74-75.

⁸ Gisèle Prassinós, “Description d’une noce”, *ibidem*, p. 35.

pasado, no hay que viajar a las antípodas en busca de una identidad, sino “encontrar sin buscar”. En su prólogo tardío a su obra surrealista hasta los años cuarenta, Gisèle Prassinos nos explica:

“*Encontrar sin buscar*. ¿Encontrar qué? El lugar donde la inocencia, toda temblorosa, se alegra de encontrarse con el miedo, el lugar donde éste desencadena los monstruos y la ferocidad. El lugar donde, dentro y fuera, arriba y abajo, ayer y mañana, la vida y la muerte se conocen, unen sus semejanzas sin chocar. En este mundo verdadero, completo, los objetos respiran y procrean, los obispos hacen calceta, unos trozos de hombres se asean y van alegres al mercado cuando no enuncian sentencias a menudo edificantes. Sin contar que la tierra y las aguas no tienen fronteras y que cada uno puede vivir según le plazca, aquí o allá, sin tener que cambiar de nombre.”⁹

Claude Cahun, viajar a la proa de una misma

Claude Cahun buscó con la misma intensidad ese lugar, pero en su vida. Su obra artística, fotográfica, pero también literaria y plástica (poemas, escritos autobiográficos, cuentos, collages, esculturas, vestuario escénico...) mira, insistentemente, dentro de sí, hurgando, excavando, horadando para encontrar una identidad tan múltiple e inclasificable como ella misma.

Lucie Renée Mathilde Schwob nace en Nantes en 1894, en pleno *affaire Dreyfus*. La familia de su padre es judía, aunque él sea ateo, y la de su madre, católica. La abuela paterna, directora del diario *Le Phare de la Loire*, mujer independiente y de mucho carácter, defiende al oficial judío, con el que simpatiza debido a sus orígenes. A partir de 1896 es Maurice, el padre de Lucie, o Lucette como la llaman, quien se pone a la cabeza del diario. La madre de Lucie, Toinette, sufre trastornos psicológicos que la conducirán a periodos de internamiento y de tratamientos muy duros de los que sale aún más enajenada. El padre se refugia en su trabajo de patrón de prensa, y Lucie crece a la sombra de su abuela, Mathilde Cahun-Schwob, hasta la muerte de ésta y el divorcio de sus padres. En 1907, para evitar el acoso antisemita de la escuela en Nantes, es enviada a Inglaterra donde vive una educación elitista y libre en un colegio para señoritas. En ese marco, Lucie escribe sus primeros escritos. A su vuelta ayudará a

⁹ Gisèle Prassinos, *Ibidem*, p. 7.

su padre en el periódico, donde escribe lo que le pide su padre, es decir, como buena mujer, que haga artículos de moda.

En 1909 se da cuenta de que su relación de infancia con su amiga Suzanne Malherbe es mucho más que eso, aunque ocultará ese amor durante varios años a un padre poco abierto en este terreno. De esta época data el gusto de Lucie por la fotografía, con Suzanne y ella misma como modelos principales.

Su padre, que teme que la enfermedad de la madre sea hereditaria, prohíbe los estudios de música y la literatura a su hija. Lucy sufre terriblemente y lee a escondidas: Platón, Ovidio, Defoe, Baudelaire, Rimbaud, Gide, Verlaine, Oscar Wilde, Rachilde, a su tío Marcel Schwob... Comienza la escritura de *Vues et Visions, Vistas y Visiones*. Tras haber probado el cloroformo a raíz de una operación, decide ensayar con el éter mezclado con vino. En 1913, Lucie escribe *Amor amicitiae*, diálogo sobre la amistad homosexual, que sitúa por encima de todo. Lucie soporta cada vez peor la ocultación de su inclinación y de su relación, que supera alternando el éter con el yoga y periodos de ayuno, que desembocarán en una anorexia. Entonces estalla la guerra.

El padre de Suzanne muere y el padre de Lucie y la madre de Suzanne empiezan una relación sentimental. La madre de Suzanne ayudará a Maurice a aceptar la homosexualidad de su hija. En 1916, Lucie se afeita la cabeza para subrayar su indefinición sexual, va de vacaciones a la isla de Jersey con Suzanne que le promete ser su compañera toda la vida. En 1917 los padres de ambas se casan, lo que permite a las amigas y amantes vivir bajo el mismo techo. Su queridísimo primo René Cahun muere en la guerra, y ello, junto con su admiración por su abuela paterna, la llevan a forjarse una nueva identidad nominal: Claude (nombre indefinido genéricamente) Cahun. Escribe un primer artículo firmado con ese nombre en el *Mercure de France* sobre Wilde, pretexto para defender una libertad sexual y artística.

En 1918 se instala en París donde estudia filosofía y literatura en la Sorbona. Un día se encuentra con Philippe Soupault en una librería por casualidad. Él le habla de la revista *Littérature*, de los surrealistas y le anima a escribir con ellos, pero, por timidez o humildad, se declara incompetente. En 1920 cae enferma y se dedica a leer, *Littérature, Le Bulletin Dada*. Suzanne, entre tanto, acaba Bellas Artes y cuida de su hermano enfermo hasta su muerte. En otoño se ponen a vivir juntas en París. Así seguirán hasta la muerte de ambas. Empiezan sus colaboraciones: Claude escribe y

Suzanne, que empieza a firmar “Moore” o “Marcel Moore”, dibuja. Prosiguen con la fotografía. En 1921, realizan su primer fotomontaje, el doble retrato en el balcón. Suzanne dibuja carteles para teatro, como el de la *Salomé* de los Pitoëff. Claude sufre dismenorreas que la hacen sufrir, hasta que, por fin, en 1925, se hace una histerectomía, de difícil recuperación, pero que la liberará de sus limitaciones. Ese mismo año publica fragmentos de sus *Héroïnes*, dieciséis retratos ficticios y satíricos de mujeres legendarias. Tras un episodio depresivo debido a su enamoramiento de la bailarina Nadja, de la que Moore hará unos dibujos, publica sus “Efemérides” en el *Mercure de France* el 1 de enero de 1927. En las fotos de esa época, Lucie se disfraza de atleta, de spirite, de soldadora, se maquilla, se disfraza, a veces de hombre, para confundir, adrede. No se siente ni hombre ni mujer, ni masculino ni femenina. Neutro, es el género que le conviene: “Si existiera en nuestra lengua, no se observaría ese flotamiento en mi pensamiento”. En 1928, mientras escribe sus *Aveux non avenues*, especie de autobiografía sui generis, Suzanne y ella se dedican a crear los fotomontajes que servirán de ilustración. Se afeita cabeza y cejas.

En 1929 Claude conoce a Robert Desnos con quien mantendrá una relación afectuosa y tierna. Suzanne y ella colaboran con el Théâtre du Plateau, fundado por Albert-Birot, que pone en escena una dramaturgia “anti-realista”, inspirada en las marionetas. Claude interpretará tres personajes en tres obras: la esposa de Barba Azul, el “señor” de una pantomima, y Satán en un misterio medieval adaptado para la ocasión. Ese año publica la traducción de *La mujer en la sociedad* de Havelock Ellis. En 1930 sale publicados sus *Aveux non avenues*. Suzanne sufre una ablación de pecho, y Claude, que sigue viéndose con Desnos, compone música para poemas de Desnos, Apollinaire y Rimbaud.

En 1932 la presentan a Breton, quien se dice conmovido por ese encuentro. Claude, a pesar de su ideología libertaria e individualista, decide integrarse en la AEAR (Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires) para hacer frente al fascismo creciente. En 1932 se integra en el grupo surrealista donde, según el disfraz o la intervención del momento, será mejor o peor acogida.

En 1934 José Corti publica su panfleto *Les Paris sont ouverts*, contra la postura de Aragon, y exigiendo una poesía autónoma. Suzanne y ella se hacen amigas de la artista

Jacqueline Lamba, que se convertirá en esposa de Breton en agosto. Las dos parejas se hacen inseparables.

En 1936 Breton propone a Claude Cahun que participe en la exposición de objetos surrealistas de la galería Charles Ratton para la que realiza *Souris valseuses*, *Ratones bailarines de vals* y *Un air de famille*, *Un aire de familia*, y también que escriba un texto “Prenez garde aux objets domestiques”, “Tened cuidado con los objetos domésticos”.

En 1937 aparece *Le Coeur de pic* de Lise Deharme ilustrado por fotos de montajes de Claude Cahun. Claude y Suzanne se compran una casa en Jersey, porque temen “un peligro inminente”: el ascenso del fascismo, el retorno al orden moral y con él la homofobia, son razones más que suficientes. Claude y Marcel visitan la Exposición Universal de París donde podrán ver el *Guernica* de Picasso. En 1938 los Breton se van a Méjico y Claude y Suzanne a Jersey.

En 1940 los alemanes ocupan la isla, y la pareja se consagra a una labor militante de subversión del soldado alemán, sin parangón. Diálogos, poemas, panfletos, sentencias, caligramas, collages, son firmados por “el soldado sin nombre” en alemán, y colocados aquí o allá, en quioscos, librerías, parabrisas de coches alemanes, bolsillos de uniformes, playas, sin interrupción, hasta 1944, cuando son detenidas por la Gestapo y condenadas a muerte. La pena será conmutada por cadena perpetua en 1945, hasta su liberación, tras el suicidio de Hitler. Los años siguientes serán de convalecencia, de creación, de búsqueda de paz y de conexión con los surrealistas. En 1949, la última serie de fotos, tomadas por Suzanne, “El camino de los gatos”. En 1954 Lucie muere, extenuada, tras haber elegido una última foto de ella para Breton. En 1972, se suicidará Suzanne, que siguió viviendo en y para la memoria de su compañera.

Citemos, para finalizar con unas palabras surrealistas, a modo de perlas cahunianas:

“Dios X Dios

----- = yo = Dios

DIOS”

(*Aveux non avendus*, II: Moi, faute de mieux; la sirène succombe à sa propre voix”:
“Confesiones no acaecidas: Yo, a falta de nada mejor; la sirena sucumbe a su propia voz”).

Une autre histoire, un autre homme: *Le comte de Mirabeau et les femmes*

M^a del Carmen Marrero
Université de La Laguna-Tenerife

Introduction

1. Mirabeau et les textes des biographes : Louis Barthou, Alfred Stern, Louis de Loménie, Ortega y Gasset, Cottin, Mario Proth

On connaît assez d'études sur la vie politique de Mirabeau, mais, en particulier, celles qui portent sur les femmes de sa vie très peu. Ce sont peut-être les silences de l'histoire envers une des plus grandes personnalités de la politique française pendant la période de l'Assemblée Constituante.

Nous connaissons que le *Mirabeau parlementaire* est celui que l'histoire a privilégié, au détriment du *Mirabeau mari ou amant*.

Cependant, nous estimons que les témoignages écrits et légués par les femmes qui l'ont connu et aimé sont assez pertinents et doivent être plus largement connus, pour avoir une vision plus complète du grand orateur parlementaire que fut Mirabeau.

Les études consultées nous présentent une réalité qui contredit le discours socio-historique officiel habituel sur Mirabeau. Ces femmes ont laissé des traces d'une autre personnalité bien différente, celle d'un Mirabeau combattant, libertin et agresseur. En étudiant les discours féminins de ces femmes nous pourrions accéder un peu mieux au véritable Mirabeau mais aussi aux femmes de sa vie.

Tout d'abord, nous avons entamé l'analyse d'une double perspective : celle du discours maintenu par certaines biographies officielles sur Mirabeau écrites par des hommes (où l'on peut apprécier une vision de ces femmes opposée à celle qu'elles mêmes nous ont laissée) et, ensuite, les textes mêmes des femmes qui l'ont accompagné et aimé durant sa vie.

En ce qui concerne le contexte socio-historique abordé dans cette étude, il faut tenir compte de deux types de discours écrits, celui qui est le propre de la femme cultivée de ce temps ou qui avait eu accès à une certaine éducation et celui de l'histoire officielle, le maintenu par certains biographes de Mirabeau.

Pour ce qui est du premier, l'éducation féminine, le peu de femmes qui savaient lire ou écrire appartenaient à la classe noble ou bourgeoise et, en plus, s'il y avait quelques-unes qui se faisaient remarquer par leur savoir, celles-ci étaient sous la tutelle des règles des bienséances. Celles-ci dictaient que la femme ne devait pas envahir le terrain masculin dont le domaine d'action était la sphère publique.

Les affaires de la femme étaient, pour ne pas contredire ces conventions sociales auxquelles « une femme de condition » était obligée, celles de la sphère privée, celle de l'intime.

Pourtant, si elle était femme auteur, si, par hasard, elle voulait publier, la femme de ce siècle devait le faire soit anonymement (elle utilisait des pseudonymes, astéronymes), soit à travers les genres convenables pour elle d'après ces mêmes règles sociales qui la contraignaient. Ainsi les genres qu'elle pouvait exercer avec sa plume étaient les contes, les histoires morales, les religieuses, etc.

Il faut comprendre alors pourquoi le public contemporain ne connaît pas grand-chose de la vie des femmes écrivaines d'autrefois. Celles-ci ont écrit dans des circonstances particulières. De même, les éditions des correspondances (écriture particulière à travers laquelle nous pouvons nous faire une idée plus complète de la vie et véritable personnalité d'un auteur) ou certaines histoires ou biographies, dites « officielles », mutilent les données racontées compromettant la vie du personnage étudié. L'histoire écrite devient ainsi celle que l'éditeur ou les parents concernés ont résolu de nous montrer.

C'est pour cela qu'il faut se méfier du discours historique officiel, auquel nous faisons allusion en lignes précédentes, configuré au gré des intérêts particuliers.

Quant au discours historique, celui des témoignages réels ou objectifs celui-ci devrait être neutre, mais souvent il ne l'est pas, la vision de l'histoire qu'il offre est faussée, réductrice ou unilatérale, il s'agit d'une vision qui provient des intérêts de celui qui écrit ce même discours. C'est un point de vue à faveur du grand homme que Mirabeau

fut, et qui, souvent, masque ses défauts et controverses. C'est une écriture qui contemple surtout le côté politique du grand orateur tribun du Tiers État et l'histoire d'un homme qu'aurait pu éviter la Terreur à faveur d'une monarchie parlementaire¹⁰.

Il est peint ainsi par Ortega y Gasset :

No se comprende que mente tan sagaz confiase que el rey habría de reconocer la situación. La clave está acaso en que Mirabeau, de espíritu liberal y democrático, era de alma y de raza un noble. Ahora bien: el noble, por muy inteligente que sea, por muy libre de prejuicios que se imagine, suele padecer un fatal misticismo palatino. Sin embargo, en aquel estadio histórico no había más que una posibilidad sería: la Monarquía constitucional. Mirabeau fue el único que vio esto sin vacilaciones. Los demás, o eran demasiado monárquicos, o demasiado constitucionales¹¹.

En outre, on oublie très fréquemment ou l'on ne concède pas de valeur aux écrits de femmes qui ont connu et aimé Mirabeau.

Notre intention dans ces lignes est celle d'offrir divers témoignages écrits par les femmes « ses femmes » qui décrivent d'une autre façon la personnalité singulière et effrontée de cet homme.

Nous avons inversé les rôles, on a toujours étudié l'illustre Mirabeau à travers le discours des auteurs masculins, par la suite, nous étudierons le personnage suivant le discours de ces femmes qu'en n'étant pas célèbres, elles le sont devenues grâce à lui.

Mirabeau, quelques dates importantes de sa vie

DATES	VIE ET ŒUVRE	CONTEXTE	SOCIAL
		POLITIQUE	CULTUREL

¹⁰ Ortega y Gasset, José: *Mirabeau ou le Politique* en Revista de Occidente, Lunes 16 de noviembre 2009. <http://lecturarecomendadas.blogspot.com.es/2009/11/mirebau-o-el-politico-jose-ortega-y.html>; Consultado el 3 de abril de 2017.

¹¹ *Ibidem*.

1746	Naissance de Honoré Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau	
1752		Benjamin Franklin découvre la nature électrique de l'éclair
1755		Crébillon fils, <i>La nuit et le moment</i> , roman libertin
1762		Rousseau, <i>Le Contrat Social</i>
1763		Traité de Paris (fin guerre des Sept Ans) Voltaire, <i>Traité sur la tolérance</i>
1766	Sous-lieutenant dans le régiment de Berry-Cavalerie	
1768	Campagne militaire en Corse	Traité de Paris, la Corse est rattachée à la France
1771		Fragonard, la déclaration d'amour
1772	Mariage	
1774	Incarcération au château d'If	Commencement du règne de Louis XVI
1775	Transfert au château de Joux	Émeutes à Versailles et à Paris
1776	Fuite de Joux avec son amant Sophie de Monnier	

	<i>Essai sur le despotisme</i> Condamnation à mort par contumace, pour l'enlèvement de sa maîtresse, épouse de magistrat	
--	---	--

1777	Extradition et incarcération à Vincennes	
1780	Libération de Vincennes	

1782	Séparation de sa femme Émilie de Marignane	Laclos, <i>Les liaisons dangereuses</i>
1783	<i>Erotika biblion</i>	

1789	-Orateur à l'Assemblée nationale -Conseiller de Louis XVI	Convocation des états généraux Prise de la Bastille
1791	Mort du comte de Mirabeau	Sade, <i>Justine</i> La famille royale arrêtée à Varennes

De singulière famille d'origine italienne les Mirabeau offraient à l'histoire ou à la légende un personnage original dans chaque génération¹²: un exemple a été Jean premier consul de Marseille qui a répondu à un évêque: "je suis marchand de police comme Monsieur est marchand d'eau bénite".

Son grand-père "le brave provençal" a eu deux enfants: le marquis Victor maniaque obsédé par l'économie politique et le bailli qui affirmait: "la mauvaise tête est symptôme de "légitimité" chez les Mirabeau. Il est né avec une énorme tête, il a eu le visage marqué par la vérole, il était un enfant précoce, intelligent, travailleur à sa façon, curieux, défini par son père et nous citons: "c'est un embryon de matamore ébouriffé qui veut avaler tout le monde avant d'avoir douze ans"¹³. De fort caractère comme son père, celui de Mirabeau était infernal, d'où le surnom que son oncle lui a donné, *le comte de la bourrasque*.

Dans l'armée il perd de l'argent avec le jeu, son père radin l'incarcère pour le sauver des créanciers. Lui, il enlève l'aimante de son colonel, fuit et continue en prison en île de Ré, une fois libre, lutte en Corse et revient comme un brave militaire, il travaille en gérant quelques affaires agricoles par ordre de son père, et celui-ci le présente dans la cour, il est "enversailé": "il prend des maîtresses de ceux-ci, les femmes de ceux-là"¹⁴. Son père fâché, il l'envoie en prison à la région du marquis de Marignane dont la seule fille, riche et grande héritière, Émilie de Louvel, épouse le 29 juin 1772.

Le couple Marignane ne donne pas d'argent et Mirabeau et Émilie cumulent des dettes. Par ordre du roi ils sont confinés à Manosque; c'est à cette époque qu'il retrouve des lettres de sa femme adressées à un ancien prétendant dans lesquelles Émilie lamente son mariage. Alors il fuit contrevenant les ordres du roi. À Grasse à cause d'une affaire (il défend une femme insultée contre son frère), Mirabeau provoque et frappe cet homme et il est incarcéré dans le château d'If (décembre 1774). Là il oublie sa femme, son fils, son père, et il travaille, sans cesse. Ce sera à partir de ce moment que sa carrière politique commence, il se configure comme le grand tribun qu'il fut après.

¹² Richepin, Jean (1849-Médéa-Algérie-1926 Paris) poète, romancier et auteur dramatique français. *Grandes amoureuses Dalila, Judith, La belle Hélène, Sapho, Laïs, Phryné, Poppée, Brandvilde, Vittoria Colonna, La Périne, Sophie Monnier*. Paris, Bibliothèque Charpentier, G. Charpentier et E. Fasquelle éditeurs, 1896, p. 284.

¹³ *Ibidem*, p. 283.

¹⁴ *Ibidem*, p. 285 y ss.

Mirabeau et les femmes: Marie Marguerite Émilie de Marignane, Sophie de Monier et Mme de Nehra

Nous interrompons, en ce moment, le discours biographique officiel pour connaître un peu plus le discours maintenu contre son mari, par la première des trois femmes choisies, la comtesse de Mirabeau, Marie Marguerite Émilie de Marignane. Au fur et à mesure que nous découvrons le récit de chacune, nous contrasterons, de façon parallèle, le récit qu'ont développé sur sa vie, les historiens cités dans ce travail.

Maria Margarita Emilia de Covet de Marignane (1752-1800)¹⁵

Période étudiée 1772 (mariage) 1776 (fuite avec sa maîtresse du château de Joux).

Le marquis de Mirabeau a défini la personne d'Émilie telle il l'a vue à vingt-trois ans, comme sa belle-fille, telle elle était à seize, déjà : un *singe mélodieux*. Petite, mais la taille bien prise, en dépit d'une déviation qu'un peu d'art dissimulait; le visage noiraud, irrégulier et commun au premier aspect, mais d'une expression attachante et mobile, quand la timidité ne le figeait pas ; d'abondants cheveux, très noirs comme les yeux aux regards liens et tendres, la bouche rieuse, une dentition fine et blanche, que les canines trop longues déparaient un peu, Emilie enjôlait bientôt les prétendants que n'avait attirés d'abord que sa grande fortune¹⁶.

Elle épouse Mirabeau le 22 ou 29? juin 1772. Le 8 octobre 1773 la comtesse a accouché d'un garçon, à qui ont été donnés les prénoms de ses grands-pères, Victor-Emmanuel¹⁷, qui est mort en bas-âge en 1778.

¹⁵https://fr.wikisource.org/wiki/La_Comtesse_de_Mirabeau,_d%E2%80%99apr%C3%A8s_des_documents_in%C3%A9dits/01 La Comtesse de Mirabeau, d'après des documents inédits, *Dauphin Meunier Revue des Deux Mondes*, tome 36, 1906.

¹⁶ *Ibidem*, p. 572.

¹⁷https://fr.wikisource.org/wiki/La_Comtesse_de_Mirabeau,_d%E2%80%99apr%C3%A8s_des_documents_in%C3%A9dits/01

Émilie abandonne son mari au bout de dix mois et part avec son père. Mirabeau essaie par tous les moyens de la rencontrer et on lui en empêche, alors il initie une demande contra elle et il prend sa propre défense.

Relisons la *Mémoire* de sa femme dans laquelle elle consigne les raisons pour lesquelles elle demande aussi la séparation de son mari. Nous citons un extrait de cette époque qui appartient au *Mémoire* présenté par la comtesse dans le cadre du procès contre son mari:

Empezó a sufrir malos tratamientos en su estado, en términos que no se pasaba un día sin sufrir un disgusto. En medio de las caricias más afectuosas tenía Mirabeau el arte de suscitar cuestiones que terminaban generalmente por escandalosas acriminaciones¹⁸. Algunos días después de la boda, la familia pasó a Marignane, de allí a Berre a ver las salinas, volviendo aquella misma tarde. Durante el día tuvo Mirabeau incomodidad con cierto sujeto, al llegar a casa fingió estar malo y se retiró a su cuarto, de donde no quería salir. La Mirabeau le siguió, le llevó la cena y no le abandonó: la cena, como sucedía de ordinario, fue bien pronto turbada por injurias y malos tratamientos, que obligaron a la Condesa a gritar. El marqués de Marignane advertido por los paisanos que acudieron al ruido, llamó muchas veces a su hija mandándola abrir la puerta del cuarto, Mirabeau, vuelto en sí por la voz de su suegro, suplicó a su esposa dijera que todo había sido una diversión y esta cediendo a sus súplicas, lo disimuló con el mayor cuidado.

Poco tiempo después, fueron los esposos con Marignane à Tourves, alojando en casa del conde de Valbelle, donde Mirabeau cometió muchos escesos (sic) contra su esposa. En cualquier parte se renovaban estas tristes escenas; la Mirabeau estaba continuamente espuesta (sic) a reconvenciones injuriosas, golpes, ultrajes, bofetones, violencias de toda especie, sin respetarse ni aun el tiempo de su preñez. Este desorden

¹⁸ *Colección de las causas más célebres, los mejores modelos de alegatos, acusaciones fiscales, interrogatorios y defensas en lo civil y criminal del Foro Francés, Inglés y español* por una Sociedad literaria de Amigos Colaboradores. Parte Francesa tomo V. Con licencia Barcelona, Imprenta de Ignacio Estivill, calle de la Boria, 1834, p. 26 y ss.

<https://books.google.es/books?id=ZPEjsu3a5A8C&pg=PA26&lpg=PA26&dq=empezo+a+sufrir+malos+tratamientos+en+su+estado+en+terminos+que+no+se+pasaba&source=bl&ots=baX2fwROdg&sig=5Dm4TOVYj07FwRR1-ARm9PMPAGo&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwj34rXR2oXYAhUoOJoKHYmGBvAQ6AEIKDAA#v=onepage&q=empezo%20a%20sufrir%20malos%20tratamientos%20en%20su%20estado%20en%20terminos%20que%20no%20se%20pasaba&f=false>

obligó al marqués de Mirabeau a exigir una orden secreta para encerrar a su hijo en el castillo de este nombre, y sobre las quejas de los arrendadores de las tierras, pidió otra para trasladar en prisión a Manosque a donde le siguió su esposa, que tampoco le abandonó en el destierro de Mirabeau. (...) Mirabeau (...) en el castillo de Yf, desde donde pocos meses después escribió el cantinero de este castillo una carta a la señora de Mirabeau en la que con la expresión (sic) del más vivo dolor, pintaba el mal porte que con él había tenido el Conde, seduciendo a su esposa, la que hizo huir de Yf con todo el caudal que tenía, dejándolo espuesto (sic) a la miseria con su infeliz hijo. (...) Estas quejas resfriaron el zelo de la condesa que hasta entonces no había perdonado (...) y no temió escribirla con fecha 14 de diciembre de 1774 una carta que concluía con este cruel apóstrofe: “sois un monstuo. Habéis enseñado las cartas a mi padre. No quiero perderos, aunque debiera hacerlo; pero mi corazón tiembla a la idea de sacrificar una persona que tanto he amado. Arrastrad vuestro oprobio a donde queráis y llevad si es posible mas adelante vuestra perfidia. Adiós para siempre”.

2.2. Sophie de Monnier

Deuxième période 1776-1782 (1782 année de séparation de sa femme).

La liaison que Mirabeau a entretenue avec la marquise de Monnier est assez connue à travers les *Lettres à Sophie*. À partir de celles-ci le rapport entre le couple entre dans le domaine public, “cet incident” de la vie très incorrecte de l'éloquent orateur. Liaison ainsi considérée comme un “incident” par le biographe Louis de Loménie.

Quand Mirabeau arrive, en 1776, comme prisonnier dans le château de Joux, il a 26 ans, il a déjà la réputation de “esprit brouillon” enclin à aventures de toute sorte, il avait été déjà emprisonné dans le château de Ré et d'If.

Le gouverneur de cette place de Joux a voulu le présenter comme gentilhomme à des amis de la maison de Glange François marquis de Monnier, ancien président de la Chambre de Comptes¹⁹ de Dôle, de 70 ans marié avec Marie Thérèse Richard de Ruffy,

¹⁹Cour souveraine devant laquelle les personnes ou organisations chargées de la gestion du domaine du roi ou d'un prince doivent déposer leurs comptes où ils sont audités par des maîtres qui vérifient la conformité des recettes et des dépenses. La Chambre des comptes s'assure de la conservation du domaine de la Couronne.

fille d'un président de la Chambre de Comptes de Bourgogne. Elle avait 18 ans et elle deviendrait la fameuse "Sophie" de Monnier des lettres.

Ils se sont rencontrés à un moment où les deux étaient prêts à vivre une grande passion. Au milieu d'un monde stupide et sans intérêt tous les deux se sont vite liés, elle douce, belle, pour Mirabeau son vrai amour... mais... il reviendra au service militaire auprès de sa femme, de son fils, mais celle-ci ne l'aime plus, ne veut plus la réconciliation.

Harcelé par son propre père, il va d'asile en asile, en pensant à enlever avec lui Sophie, se cache en Provence dans sa terre natale, d'où il s'enfuit et pendant ce temps Sophie vit cloîtrée avec son mari.

Les lettres qu'il reçoit de Sophie nous montrent une passion obstinée, la plus célèbre est celle où elle écrit la fameuse phrase: "Gabriel ou mourir"²⁰, l'une des premières devises romantiques, affirmera Ortega y Gasset.

À cette époque Mirabeau, conscient de l'enthousiasme amoureux de Sophie, écrivait :

J'ai les qualités et les défauts de ma nature. Si elle me rend ardent et fougueux, elle forme le cœur de feu qui alimente mon inépuisable tendresse; elle me fait brûler de cette sensibilité précieuse et fatale qui est la source de belles imaginations, des impressions profondes, des grands succès, mais trop souvent des grandes fautes et des grands malheurs²¹.

De son côté, Sophie "calomniée par sa mère, humiliée et tyrannisée par son époux de soixante-quinze ans, par son frère et par sa sœur, qui secondaient de leur mieux la haine de leur mère, Sophie, dans sa désolation, écrivait lettre sur lettre à Mirabeau" montrant toute sa fougue amoureuse:

Tiens, vois-tu (mandait-elle dans une lettre remplie de passion), si tu ne m'écris pas, si je ne reçois pas tes lettres, je ne répons plus de rien. (...) et moi-même, que ne ferais-je pas? Que je travaille chez moi ou en boutique, gouvernante d'enfants ou tout ce que

²⁰ Gastineau Benjamin : *Les amours de Mirabeau et de Sophie Monnier*,
Bouret, Poissy, 1865.

<https://books.google.es/books?id=Wq0yDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
²¹ *Ibidem*, sans page.

tu voudras, pourvu que nous soyons ensemble, il n'est rien que je ne fisse pour me réunir à toi. Aucun parti ne m'effrayerait; je souffre horriblement de mon état actuel; je ne puis plus le supporter. Il faut que cela finisse, je le répète: Gabriel ou mourir!²²

D'elle aussi nous parle dans le même sens Louis Barthou:

Écoute-moi; je ne peux plus tenir à cet état de souffrance; il est trop affreux d'être loin de son époux et de le savoir malheureux; réunissons-nous, ou laisse-moi mourir; je ne verrai pas l'année prochaine ici; je ne le peux ni ne le veux: vivre séparée de toi, c'est mourir mille fois chaque jour...²³

Paul Cottin qualifie Sophie de Monnier de névrosée mondaine²⁴, sensible, douce, dévouée et ajoute "le chant d'amour de ses premières lettres au comte est gâté par une idée qui, à chaque contretemps, revient sous sa plume, celle du suicide. Lors du souvenir des dangers courus par lui à Dijon elle écrit: "Si l'on eût attenté à tes jours, je t'eusse vengé, pis suivi!²⁵

Elle connaît les drogues, et on lui a trouvé du laudanum, qu'elle se propose d'absorber, en cas d'arrestation.

Ils fuient ensemble, en Suisse, que faire avec Sophie? elle l'aime passionnément²⁶ sans les moyens économiques, avec le cumul de dettes, il l'aime aussi, ils continuent sa fuite poursuivis par le pouvoir publique, son père, et la famille de sa maîtresse. Ils arrivent à Amsterdam où le 10 mai 1777, sont arrêtés. Il est déclaré coupable d'enlèvement et séduction par le marquis de Monnier; le comte de Saint Mathieu à réussi à l'arrêter, vendu par le Hollande; on dit que cette fois-ci la police a été à la hauteur de ses actions, et cela semble une ironie. Sophie elle aussi est arrêtée et envoyée dans un couvent.

²² *Ibidem*, sans page.

²³ Barthou, Louis: *Figures du passé*, Librairie Hachette, 1918, p. 55.

²⁴ Cottin Paul (1856-1932) *Névrosée mondaine*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1902.

²⁵ *Ibidem*, p. 1.

²⁶ *Cf.*, Ortega y Gasset.

Mirabeau entre 1777 et 1780 a été séparé d'elle. De ces années vient la fameuse correspondance publiée sous le titre *Lettres à Sophie*, M. Lenoir, leur complice leur permettait d'écrire et de recevoir des lettres.

Parmi les thèmes des celles-ci, nous retrouvons l'amour traité de façons différentes: l'amour idéal, platonique, philosophique, à la façon rousseauienne comme celui de la *Nouvelle Héloïse*, mais plus éloquent. L'amour enfantin: Mirabeau l'appelle: *sa bonne mimi, sa toutou adorée, sa fanfan* (...). L'amour sensuel, avec toute sa passion terrible, car elle est comprimée, et l'on y aperçoit toutes les élans de la sensation les audaces du désir ou les voluptés du rêve. Sa verve pleine de passion ne vaticinait pas la fin de sa relation avec Sophie marquée par la lassitude:

Oh Sophie ! toi seule donnes, ôtes et rends la vie ; écris-moi que ton cœur est soulagé, ton imagination calmée, ta santé bonne, tes larmes séchées ; et souviens ti à jamais que quiconque a proféré ou proférera cet horrible blasphème qui m'a fait frémir dans ta lettre, que Sophie a été ou sera abandonnée par son amant, est et sera un abominable calomniateur. A qui je désire ta haine qu'il ou quelle mérite. Gabriel est ton ami, ton amant, *tuo sposo*. Sa fortune est à toi ; son cœur est à toi : sa vie est à toi ; et il n'y a pas le moindre mérite ; car le premier besoin de son être est de t'adorer²⁷.

D'autres fois, contrastant avec ces fragments plus ardents il y en a d'autres plus doux, quand il lui parle, elle en étant malade, enceinte, souffrante, on dirait qu'il est à son chevet qu'il la soigne, et l'enfant qui naît combien d'amour il ressent envers lui.

Il existe aussi des morceaux de discussions philosophiques, religieuses, morales, politiques merveilles de l'art oratoire. Il déteste la tyrannie divine et humaine (comme son père).

En 1782 à Pontharlier il veut de se défendre du jugement "pour purger sa contumace" et celle de son amant. Il prépare ses célèbres *Mémoires apologétiques* il est applaudi et il sort libre. Après la sortie de Mirabeau de prison la passion entre les deux amants se refroidit, les dernières lettres entre les deux le reflètent. Leur fille morte, elle est la coupable, elle n'a jamais compris le grand homme, elle, à peine sortie de l'adolescence. Maintenant, il est devenu un grand orateur, elle ne lui faisait plus

²⁷ Prot, Mario: *Lettres d'amour de Mirabeau*, Ed. D'aujourd'hui, Paris, 1875, p. 206

attention, la tête de Sophie n'était pas à sa hauteur intellectuelle (parce qu'on ne nous laissait pas étudier, mon dieu maintenant que le temps s'était écoulée elle avait un peu vieilli maintenant elle n'était pas à sa hauteur, opinion faussée contra Sophie de l'historien Richepin).

Elle s'est retirée sous le nom de Mme de Malleroy. Cette femme qui n'a plus voulu vivre pour lui est morte pour un autre, M. de Poterat qui l'aimait. À la veille de leur mariage il meurt, alors elle, désespérée, le lendemain s'est asphyxiée c'était le 8 septembre 1789. Elle est morte dessus le cadavre de son nouvel amour²⁸.

Sophie a été fidèle jusqu'au bout à la haute idée qu'elle se faisait de sa conscience libre: «*Nulle personne au monde, n'a le pouvoir de dominer ma conscience et je crois devoir refuser obstinément tout ce qui la blesse*»²⁹.

De cette période date l'œuvre libertine *L'éducation de Laure ou le Rideau levé* (1786) roman à vocation pédagogique et autobiographique de Mirabeau, auteur érotique, affirmait qu'il faut vivre la vultuosité pour parler d'elle.

Yet-Lie, Mme Nehra

1782-Derniers jours de mars premiers d'avril 1784 Paris

Dans l'Introduction aux lettres à Mme de Nehra , Mirabeau la décrit de la façon suivante:

Elle était alors une petite fille de dix-neuf ans née le 15 mai 1765, le nom qui portait rappelait comme anagramme celui de son père Willem Van Haren. Ses prénoms étaient ceux de sa mère française, d'obscur condition Henriette-Amélie Dufour, pas mariée (cela est une obscure condition ????) mais la fille avait grandi dans des maisons nobles, son père et son oncle étaient des hommes cultivés et d'état³⁰.

²⁸ *Ibidem*, p. 315.

²⁹ Cottin Paul, *Sophie de Monnier et Mirabeau, d'après leur correspondance secrète inédite (1775-1789)*, Paris, Plon-Nourrit, 1903, page 77.

³⁰ Mirabeau, Honoré Gabriel Riqueti: *Lettres à Yet-Lie* (Henriette Amélie de Nehra (?-1818) Collection de textes rares et inédites avec une Introduction et des notes de Dauphin-Meunier, Paris, MCMXXIX, Éd. Montaigne, Fernand Aubier éd., 170 pp; Microfiche L1.40-MFC, p. 9.

Elle apparaissait devant Mirabeau comme la source unique où sa régénération pourrait encore être tentée, comme un idéal de fraîcheur, de paix, d'innocence... très jolie plutôt que belle d'une physionomie douce et mutine, d'une complexion gracile et presque frêle. Au physique, au moral, elle était son contraste³¹.

Mme de Nehra chérit ses malheurs, son génie méconnu. Elle a voulu rendre la justice et lui faire le bien qu'on avait refusé si cruellement à Willem et à Onno Zwier van Haren. Elle l'a compris, l'a admiré (peut-être pas Sophie) elle l'aima en eux. La vie qui a mené avec Mirabeau était par volonté dévouée et par des sacrifices (elle arrangeait son économie pour subsister). À Londres ils sont dans la misère et ils reviennent en France.

Les premiers jours de mars 1785 Mirabeau lui écrit à propos de ses démarches pour améliorer leur position:

Tu as pris le parti d'aller à Versailles, bon Dieu, qu'y auras-tu fais? Comment y auras-tu été reçue? Quelle fatigue pour ta tête! Quel séjour pour ta simplicité. Combien la nature t'avait peu faite pour ce pays! Toi **si douce mais si fière, moi si bon diable** mais si intraitable pour la hauteur et la duplicité, tous deux si avides de bonheur domestique et de jouissances paisibles³².

D'après ces mots, on dirait que Mirabeau dans cette période de sa vie aimerait rencontrer auprès de Mme Nehra ce qu'il n'a pas rencontré avec Sophie. Il recherche maintenant *les jouissances paisibles*.

Ses sentiments envers Mme Nehra se concrètent dans ces lignes, l'habitude ne le tue pas, sa complicité avec elle dans tous les sens est extrême:

Et voilà que je ne vis plus que par la pensée... Rousseau a dit que l'habitude tuait l'imagination, je ne sais de quelle imagination il parle. Mais l'imagination dont le foyer est dans l'âme puise de l'énergie dans l'habitude, loin d'y trouver son tombeau, j'ai été heureux, j'aime tendrement mes amis, mais jamais aucun être ne m'a fait sentir ce que j'éprouve aujourd'hui, cette confiance abandonnée, cet échange de tous mes

³¹ *Ibidem*, p. 11.

³² *Ibidem* p. 35.

sentiments, de toutes mes facultés, cette existence en toi qui fait que ne puis plus vivre que par toi. Certes, mon amie, l'habitude loin de tuer en moi l'imagination, l'a exaltée de tout ce qu'elle m'a fait découvrir en toi d'aimable, d'estimable, d'adorable, et malheur à l'homme qui se dévouerait les premiers jours comme je te suis dévoué après deux ans d'une connaissance intime (...)»³³.

Yet-lie apprend à leur ami commun le comte de Lamarck (1735-1833 créateur de la « botanique ») des menaces versées contre elle et Mirabeau. Contre lui s'il revenait en France et contre elle pour collaborer avec lui. Elle raconte que le baron de Breteuil³⁴ l'exhorte à rentrer dans un couvent (chantage et hypocrisie) et dissocier sa vie de celle de Mirabeau et, en échange, on ne la tourmenterait pas à propos de sa foie religieuse/religion protestante, et en plus sa conduite à elle dans ce sens serait sous sa surveillance.

Mirabeau écrit à Amélie de Nehra, en avril 1786, dès Paderborn et en mai de la même année dès Paris, entre temps elle est à Berlin malade. C'est elle qui soigne Coco fils naturel né d'une relation en 1782 de Mirabeau avec Deme Adélaïde Baignières. Jean-Marie-Nicolas Lucas de Montigny, dit Gabriel ou Coco, a grandi et passé la plus grande partie de son enfance dans la maison de Mirabeau, qui l'emmena notamment avec lui en Allemagne. Il hérita à la mort de ce dernier d'une grande fortune constituée entre autres de documents et d'œuvres d'art de la collection de son père. Mais ce sera une autre histoire.

³³ *Ibidem*, p. 44-45.

³⁴ Después de su regreso a Francia, Breteuil fue nombrado Ministro de la Casa Real. Durante su cargo introdujo grandes reformas en la administración penitenciaria. Era un ministro liberal y humanitario, consiguiendo la moderación de las leyes de censura. Creía apasionadamente que la monarquía debía alentar a los intelectuales, y no verlos como enemigos. En 1784, fue nombrado para un cargo en la *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Durante el ministerio de Breteuil sucedió el célebre Asunto del Collar, lo que lo enfrentó a su enemigo, el Cardenal de Rohan. La lealtad de Breteuil a la reina María Antonieta le valió su gratitud y confianza durante ese difícil momento. Entró en la colisión de Charles Alexandre de Calonne, exigiendo su destitución en 1787. Dado que Francia se encontraba cada vez más inestable, Breteuil se retiró a su castillo en Dangu. A pesar de que Breteuil estaba disgustado por la política que Francia seguía en esos momentos, se mantuvo absolutamente leal a la monarquía, a pesar de sus opiniones liberales sobre la cultura social. Se lamentó de que "*todo aquel que se atreve a defender a las viejas formas es despreciado*", afirmando que "*estamos corriendo como locos hacia la destrucción*". Breteuil fue contactado por los miembros conservadores del círculo de la Reina en 1789. Aceptó convertirse en Primer Ministro después de que fuese expulsado Jacques Necker del cargo.

En guise de conclusion nous pouvons dire que les textes de ces femmes nous ont montré un autre personnage différent à celui que l'histoire nous apprend. À part le profil d'homme ardent, passionné et vraiment frondeur, il y a aussi le profil d'un être insensible, froid, indifférent à la sensibilité féminine qui devient violent dans ses relations personnelles et qui est capable d'enfreindre des mauvais traitements. Émilie a été une erreur dans sa vie, une affaire amoureuse dans le tourbillon de son existence. Sophie, sa grande passion, n'était plus séduisante à sa sortie de prison, et finalement, Yet Lie a été son support, son aide et sa consolation en plein orage politique. Voilà la personnalité du grand orateur.

L'orgie surréaliste, « à l'ombre du Divin Marquis »

Antonio Domínguez Leiva

L'Université du Québec à Montréal (UQÀM)

« La poésie, c'est de la multiplicité broyée et qui rend des flammes » (Artaud, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*)

« L'amour doit être fait par tous, et non par un. Lautréamont l'a dit, ou presque dit » (Max Ernst, « Danger de pollution » *LSASDR*, 3, 1931)

« Orgie (du grec orgia, fête de Dionysos –Xve siècle: au pluriel, XIIe au singulier, extension de sens) Fête religieuse en l'honneur de Dionysos-Bacchus, au cours de laquelle les participants se livraient à des excès gastronomiques, alcooliques, puis sexuels. Le délire des sens, le déchaînement érotique permettaient d'entrer en communion avec cette divinité qui punissait les réfractaires en les frappant de folie furieuse. Par la suite, ce mot n'a plus désigné que les banquets intimes où le libertinage se donne libre cours. Cependant, et jusque dans cette forme mineure: le réveillon, si répandue et qui se célèbre en l'honneur du solstice d'hiver ou du renouveau de l'année, -Dionysos ne fut-il pas aussi le dieu de la vie sans cesse recommencée?- n'y a-t-il pas dans ces festivités, où le vin sert d'adjuvant à la frénésie érotique, comme une nostalgie de cette transe sacrée où l'être humain devenait dieu? » (*Lexique succinct de l'érotisme*, 1959)

L'orgie est au cœur des Années Folles, horizon ultime fantasmé où se joignent l'exubérance festive de l'après-guerre et la parade triomphale de la "première révolution sexuelle". Au point que l'image choisie pour illustrer la couverture du recueil photographique de *Paris Années Folles* (éd. Parigramme) suggère un au-delà orgiaque de la grande fête collective. C'est dans ce contexte que naît comme l'on sait l'expérience surréaliste, souvent en opposition avec les festivités mondaines d'une bourgeoisie haïe mais en même temps participant de l'irrésistible appel des loisirs et

de la chair qui caractérisèrent l'époque. Dès lors, est-il possible de dégager, entre refus et tractations, une spécificité surréaliste de l'orgiasme?

La Grande Guerre infléchit, tout en le prolongeant et l'essaimant (mais aussi le banalisant), l'imaginaire de l'orgie « décadente » qui avait marqué profondément les représentations de la Fin-de-Siècle, lesquelles se plaisaient à comparer la civilisation industrielle à la décadence des grands Empires : l'orgie y était présentée comme un symptôme ou *analogon* d'une réalité sociale violente et anomique dominée par les désirs débridés des bourgeois corrompus comme des foules de plus en plus dangereuses. « La comparaison avec la Rome antique prend une ampleur considérable entre 1870 et 1914, tandis qu'elle s'accompagne d'un retournement axiologique (...) Au discours moralisateur des années 1848-1871, où la fustigation sociale et politique emprunte volontiers à la référence romaine, succèdera l'apologie à rebours des mœurs dissolues. Le motif de l'orgie romaine, par exemple, va pimenter les narrations d'orgies parisiennes, et ce jusqu'aux Années Folles. Sous couvert de réprobation, la description d'une capitale livrée au plaisir prend volontiers la forme d'une métaphore latinisante laudative³⁵. L'orgie devenait même un des archétypes selon lesquels figurer les transformations brutales de la modernisation, perçue, de Vienne à Madrid, comme une véritable « Apocalypse joyeuse ». Parmi une myriade d'exemples possibles, le dandy suprême de la Décadence Jean Lorrain fait de ses antihéros exténués des héritiers directs –et consciemment dégradés– des empereurs romains, qu'ils aient pour nom Monsieur Phocas ou Norensoff – « *la vieille âme des Césars revivait dans ce Russe, bizarrement mêlée aux instincts puérils des satrapes d'Asie* ». Nul doute qu'ils soient influencés par le scandale de l'avenue de Friedland, où s'étaient déroulées des orgies « romaines », avec J. Adelswärd Fersen s'y efforçant « de rénover, au vingtième siècle, les turpitudes de l'Héliogabale enseigné dans les classes » comme l'écrira Jarry dans un article qui prend sa défense, intitulé justement "Héliogabale à travers les âges". Dans son propre roman *Messes noires. Lord Lyllian* (1905) le dandy pédéraste convoque successivement tous les césars du monde romain choyés par la Décadence: Tibère, Néron, Vitellius, Messaline et, surtout, Héliogabale. Le scandale des supposées « orgies » de Fersen vont nourrir toute une sous-littérature qui, comme

³⁵ M.F. David-de Palacio *Reviviscences romaines: la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Berne, Peter Lang, 2005, p. 312

toujours, se délectent, sous couvert de dénonciation, des tableaux évoqués. Ainsi Alphonse Gallais donne-t-il libre cours à son imaginaire pornographique dans *Les mémoires du Baron Jacques: Lubricités infernales de la noblesse décadente* (1904). Son héros y raconte son enfance perversie (rapports incestueux avec sa mère), son adolescence, sa maturité à travers toutes les figures homosexuelles (masculines et lesbiennes), hétérosexuelles, pédophiles et zoophiles imaginables avant de trépasser dans une crise de folie à la prison de Fresnes, à la suite d'une « opération délicate de l'anus ». En Espagne le disciple du décadentisme Hoyos y Vinent fixe le parallélisme dans le titre même de son chef-d'œuvre, *La vejez de Heliogábalo* (1912), hypertrophie délirante d'un modèle déjà connu pour ses exagérations.

Au temps des Années Folles G. Anquetil stigmatise encore, dans *Satan conduit le bal, roman pamphlétaire et philosophique des moeurs du temps* (1925), la vie d'un « pédéraste notoire », un de « ces déséquilibrés de l'amour, souvent affligés d'autres vices, priseurs de cocaïne, et généralement phthisiques » qui trônent sur la « moderne Babylone » qu'est devenue Paris : « une capitale où de telles orgies sont complaisamment tolérées, où elles sont en tout cas pratiquées par l'élite de la société, est vouée au sort de Babylone, qui fut perdue par les mêmes luxures ! [...] Aujourd'hui vous laissez s'étendre la contagion de cette pourriture : ne vous étonnez pas de la race de dégénérés dont vous vous plaignez »³⁶. Les figures du Carnaval et du Sabbat se conjuguent encore pour dire le suprême dérèglement des moeurs. Ainsi lit-on dans *Notre-Dame de Lesbos* (1925) de Charles Étienne : « Ces têtes de déments qui ricanent, coquettent et caquètent, tourbillonnent et s'enchevêtrent, c'est le rendez-vous de toutes les tares et de toutes les hystéries. C'est un Sabbat [...]. Ce sont des cadavres en pourriture ressuscités un soir de funèbre carnaval. Admirez le cortège des Chancre, le défilé de la Tuberculose, l'entrée de ballet donnée par la Chlorose et la Folie, et la danse de l'Épilepsie couronnant le triomphe de la Cristalline épousée par la Syphilis ! »³⁷.

Mais une autre vision commence à poindre, moins moralisatrice et plus prosaïque (bien qu'encore entichée de la fascination décadente, emblème d'une hypocrisie

³⁶ J. L. Pauvert, *Anthologie historique des lectures érotiques*.v. 3. De Guillaume Apollinaire à Philippe Pétain : 1905-1944, Stock, 1995, 288

³⁷ J. J. Pauvert, op cit, p. 229

sociale et esthétique qui subsistera encore un demi-siècle). La libération de la femme sur fond d'une "première révolution sexuelle" est emblématisée par le best-seller de la littérature Art Déco, *La garçonne* (1922) de Victor Margueritte, histoire d'un personnage symbolique de la libération de la femme, quand l'héroïne s'aperçoit qu'elle est trahie par un mari auquel on l'a liée. Tout bascule et elle entre en dissidence. Elle livre son corps à un inconnu dont elle ne cherche pas à connaître le nom. Victor Margueritte nous décrit ainsi l'ensemble de ses aventures érotiques avec des hommes et des femmes, tous et toutes très altersexuels et faisant preuve d'une grande liberté de mœurs. Un homme y fait jouir une femme en la gamahuchant dans une loge de théâtre (« Alors hardiment il froissa les linons qui s'ouvrirent, palpa dans son nid de mousse, le fruit mystérieux », Flammarion, 1978, p. 72). Cecil Meere se fait abuser par ses amies lors d'un jeu coquin où l'une d'elles, affublée d'une moustache postiche, le fait jouir (périphrastiquement) alors qu'il a les yeux bandés. Le ministre débauché Hutier, quant à lui, épie les ébats saphiques et hétéros de son épouse, et aime à se faire fustiger « par une solide gaillarde » (p. 137 & 170). Les scènes les plus osées montrent un « grand diable noir sodomisant [Cecil], tandis que [Mme Hutier] et Michelle d'Enraygues leur servaient de témoins, et d'aides » (p. 169), ou une « ondulante guirlande [...] de bouche à sexe » (p. 173) dans un bordel où Monique entraîne son amie d'adolescence retrouvée dix ans après... Le succès colossal de ce roman qui n'est pas publié dans le réseau parallèle de la littérature clandestine, mais bel et bien dans celui de la littérature officielle, témoigne en soi du profond ébranlement des mœurs bourgeoises. Symptomatiquement, l'adaptation cinématographique de 1936 présente, outre une orgie implicite bien édulcorée (mais merveilleusement Art Déco) et une fumerie d'opium, la chanson d'une débutante promise à une gloire éclatante en tant qu'emblème d'une nouvelle féminité, Edith Piaf, parfait manifeste de la vie dissolue (« Quand même »)³⁸..

³⁸ « Le bonheur quotidien, /Vraiment, ne me dit rien. /La vertu n'est que faiblesse/ Qui voit sa fin dans le ciel. / Je préfère la promesse /Des paradis artificiels./ Je sais (...) Que sous la drogue lentement,/ D'extase en extase suprême,/ Je m'approche implacablement/ Du sombre asile des déments./ J'en prends quand même.../ Je sais qu'en la femme fatale,/ Dans les bras d'un amant trop blême,/ S'infiltrera l'horrible mal/ Dont on crève au lit d'hôpital./ J'aime quand même... // Mes sens inapaisés,/ Cherchant pour se griser/ L'aventure des nuits louches,/ Apportez-moi du nouveau./ Le désir crispe ma bouche./ La volupté brûle ma peau... »

<https://www.youtube.com/watch?v=SR59qsXyDXE>

Ces œuvres s'inscrivaient dans une vraie sous-culture de la fête qui accompagnait la libération sexuelle d'après-guerre. Appâtées par le succès du *Jockey*, surgissaient de nouvelles boîtes plus ou moins éphémères : Le Cri-Cri ou l'étrange Monocle, voué au culte exclusif de Sapho. Découvert par Desnos qui y amena ses amis surréalistes, Le Bal nègre de la rue Blomet réunissait les doudous ramenées par les fonctionnaires coloniaux qui venaient y danser la biguine. Les associations d'artistes russes, scandinaves ou américains donnaient plusieurs fêtes par an, généralement à Bullier, à Magic City ou à la salle Huyghens. C'est à une de ses fêtes que Foujita – « Fou-Fou » pour les habitués – apparut en *coolie*, complètement nu portant sur son dos une cage d'osier dans laquelle était emprisonnée sa femme Fernande couverte seulement d'une pancarte affichant : « Femme à vendre ». Boutade ironique puisqu'on assiste à une véritable émancipation féminine par les marges, menée par des femmes qui avaient rompu avec leur pays, leur famille et les conventions sociales, et poursuivaient un idéal de liberté. Ce sont des femmes comme Kiki, Lucy Krohg, Youki, Thérèse Treize, Meret Oppenheim, Zinha Pichard ou Fernande Barrey qui donnèrent à Montparnasse son énergie érotique et créative.

Autre événement clé, l'ouverture du Sphinx, bordel étonnant de quatre étages qui allait remplacer les « maisons » sordides du coin. Martoune, la tenancière, avait fait son apprentissage dans un *speakeasy* de New York. Le décor raffiné des chambres aérées par un système de climatisation – l'un des premiers à Paris – et un vaste dancing où se trouvaient les plus jolies girls des Folies Bergère et du Casino firent le succès de l'établissement, devenu une espèce de club pour beaucoup d'artistes, d'écrivains, de journalistes et d'acteurs. Albert Londres et Georges Simenon en firent leur salle de rédaction et Henry Miller en rédigea le tract publicitaire en échange d'une passe gratuite, touchant ensuite une commission lorsqu'il amenait des clients américains. Certains soirs, on y consommait jusqu'à 1 000 bouteilles de champagne³⁹.

Au gré de l'explosion émancipatrice des Années Folles une culture mondaine de ce que Victor Margueritte (dans son roman à thèse pour l'avortement *Ton corps est à toi*, 1927, titre qui annonce maint slogan féministe) et Céline (très porté lui-même sur la chose) nomment désormais des « partouzes » se consolide, décrite superbement par

³⁹ V. Antonio Domínguez Leiva, *Sexe, opium et charleston. Les vies surréalistes*, 4 vol, Dijon, Murmure, 2010

le Dr. Pierre Vachet dans son traité sur *l'Inquiétude sexuelle* (1927) : « Les initiés se retrouvent en un point déterminé d'une allée. Dans la journée, des coups de téléphone ont été échangés. « Y a-t-il partouse ce soir ? – Oui, à tel endroit, Mlle X, la grande étoile, y sera avec son quadrille ». [...] Il y a des habitués qui ne vivent que pour les « partouses », qui s'y rendent tous les jours. [...] Telle étoile de théâtre ou de music-hall est nue sous son manteau de fourrure, elle a son quadrille qui lui procure les voluptés qu'elle préfère et qui se prêtent, sur ses indications, aux combinaisons les plus extravagantes. Alors le groupe des initiés en prend à son aise. Toute retenue, toutes convenances, toute jalousie sont interdites. Les uns militent, les autres regardent. Jamais femmes ne montrèrent plus de complaisance ni plus d'appétit. Sur le tard, on répart, feux éteints »⁴⁰. Presque un siècle plus tard, l'univers décrit par Catherine Millet aura à peine évolué.

C'est alors l'apothéose de l'orgie « art déco » où les références babyloniennes se combinent avec la culture du « jazz age » comme le montrent le couple Jean de Létraz et Suzette Desty, dans leur série lubrique des *Nicole* (*Nicole s'égare, Nicole s'éveille...*) : « Une imagination gigantesque et débridée a stylisé le Dieu monstrueux à l'échelle d'une humanité surréelle. Des Èves, aux inquiétantes carnations, s'agenouillent en posture d'adoration devant ce Moloch Sexuel qui ne brûle point d'enfants, mais qui en vomit en geysers spumescents. Un immense cocktail humain, multiforme et bigarré, tourne dans la cuve où l'orchestre, barman polycéphale, l'agite au gré de sa fantaisie syncopée »⁴¹. Comme dans les orgies délirantes des films d'Eric von Stroheim (dont celles censurées de *La veuve joyeuse* 1925), Paul Morand enfile des étonnantes pages sur les années folles où des Européens nantis se droguent et font beaucoup l'amour, en proie au « bolchevisme des moeurs, [et au] communisme de la peau », à coup de « garden-partouzes » (*L'Europe galante*, 1925). A Moscou, l'écrivain-narrateur a une liaison avec une artiste qui suit les conseils amoureux de « Lénine, page 1125, tome IX », parodie explicite des thèses révolutionnaires de Kollontaï et sa célèbre « théorie du verre d'eau ».

Là encore, ces œuvres témoignent de mutations de la culture érotique du temps. Ainsi, le 7 juillet 1924 dans le parc du château de Versailles, la police interrompt le tournage

⁴⁰ J. J. Pauvert, op cit, p. 363

⁴¹ J. J. Pauvert, op cit, 347

d'un film réalisé par des Autrichiens: les artistes du Casino de Paris, dévêtues, sont filmées dans une scène d'orgie. Trois ans plus tard, une surprise-party très mondaine dégénère en partouze à Nantes, les autorités ne parviennent pas totalement à étouffer l'affaire, exploitée par la gauche et par les chansonniers de la ville⁴². La décadence bourgeoise, que les intellectuels de tous bords se sont plu à stigmatiser, trouve ainsi dans l'orgie une figure privilégiée, anomie et déprédation sociale, métaphore de la vie moderne et de l'esthétique « moderniste », qui insiste sur les ruptures métonymiques entre le Tout et les parties, et sur le monde comme chaos. Symptomatiquement, ce cliché de la « Babylone moderne » sera utilisé par Pétain sous Vichy, pour culpabiliser la France de la défaite militaire face aux Allemands, après avoir trouvé son expression la plus furibonde dans les pamphlets céliniens. Ce qui n'empêchera pas la France de l'Occupation de continuer de plus belle avec la Fête orgiastique des élites décadentes (aux frais maintenant de l'occupant)⁴³.

Au premier abord, et selon les histoires officielles (donc bretoniennes) du mouvement, le surréalisme ne semble pas approuver cet emblème de la grivoiserie bourgeoise. Fait significatif, le mot "orgie" n'apparaît dans aucun des tracts surréalistes recueillis par la revue *Mélusine...* et l'orgie est de fait une grande absente des célèbres *Recherches sur la sexualité*, entreprises entre janvier 1928 et août 1932 :

« BR: que pense Morise de l'amour physique d'un homme avec deux femmes?

Max Morise: c'est une chose que je n'ai jamais pratiquée et qui ne m'attire pas du tout

BR: Unik?

Pierre Unik: J'y suis plutôt opposé. Cela ne m'intéresse pas.

Br: Péret?

Benjamin Péret: Je l'ai pratiqué, mais cela m'a déçu [var. ne m'a rien apporté de nouveau]

BR: Naville?

P N: Je pense que c'est très souhaitable. On pourrait même être davantage.

[BR: C'est le collectivisme!]

BR: Queneau?

⁴² v. J. L. Bodinier, D. Guyvarc'h *Les folles agapes de Nantes au clair de lune. La construction des scandales au regard de l'historien*, Rennes, Apogée, 1999

⁴³ V. P. Buisson, *1940-1945 années érotiques*, 2 vols, Albin Michel, 2008.

RQ Tout à fait souhaitable et estimable

BR: Tanguy?

Y T: Oui, très bien

Péret: Breton?

BR: Tout à fait opposé ». (1e séance, 27-1-1928)

Retour de la question quatre jours plus tard, lors de la deuxième séance...

« Aragon: La présence de tiers incomode-t-elle Queneau quand il fait l'amour?

Qu: Non

Duhamel: La présence d'un homme me gênerait beaucoup, mais non celle d'une femme.

Marcel Noll: La présence d'un homme faisant l'amour en même temps que moi peut à la rigueur ne pas me gêner.

Baron: La présence de voyeurs me gêne, mais non celle de tiers actifs.

Sadoul: Même réponse.

Man Ray: Un étranger me gênerait, mais non un ami. Une femme, jamais.

Boiffard: Même réponse que Baron.

Unik: La présence d'un tiers me gêne de toute façon énormément et m'empêcherait de faire l'amour.

Prévert: C'est assez gênant

Breton: Je ne saurais supporter la présence d'aucun tiers.

Aragon: L'amour se fait à deux, dans toute espèce de solitude. Ce peut être dans une foule, mais dans une foule inconsciente.

Péret. La présence d'une femme ne me gêne pas, mais toute autre présence m'est intolérable..."

Exit donc, à priori, l'orgie surréaliste sous le versant, du moins, des pratiques érotiques festives telles qu'elles étaient alors explorées dans la culture noctambule et bohème de la «ville de l'amour». Or, comme le rappelle André Breton dans son "avis aux visiteurs" de l'expo *EROS* de 1959, l'érotisme est en même temps un "commun diviseur" et ce qui "caractérise et qualifie les oeuvres surréalistes". Celles-ci vont, en

fait, être diversement hantées par le spectre de l'orgiasme, autour de quelques constellations interpénétrables qu'il s'agira d'explorer ici brièvement.

Au premier titre, le culte surréaliste du Divin Marquis ne peut se passer de références à l'orgie qui domine son oeuvre alors encore maudite. Comme l'écrit Apostolidès :

« La figure de Sade se trouve si étroitement mêlée à l'histoire du surréalisme qu'un volume entier ne suffirait pas à en relever tous les aspects. Dès mars 1921, la revue *Littérature* fait plusieurs fois référence au marquis de Sade, de façon allusive. Avec *La Révolution surréaliste*, la silhouette se précise : dans le n° 8, Éluard consacre un article au « divin marquis » dans lequel il fustige « tous les hypocrites commentateurs » qui font l'impasse sur « la haute signification des oeuvres de celui-ci pour ne s'attacher qu'à sa légende qui révolte leur parfaite médiocrité et leur sert de prétexte pour défendre leur morale sans cesse outragée ». Le poète ajoute ce commentaire : « Toutes les figures créées par l'imagination doivent être les maîtresses absolues des réalités de l'amour » Le ton change dans *Le surréalisme au service de la révolution* (juillet 1930-mai 1933) et l'oeuvre de Sade se libère de l'aura magique qui l'avait entourée précédemment. La revue publie, en plusieurs fascicules, une étude de Maurice Heine, *Actualité de Sade*, accompagnée de lettres inédites, ainsi qu'un *Hommage à D.A.E de Sade* par René Char. Après la lecture érotique, les textes sont examinés sous un autre angle : « La seconde lecture [écrit Jean-Paul Clébert] s'accorde à la thématique surréaliste. Dans l'oeuvre de Sade, le décor, l'atmosphère, la scène théâtrale jouent un rôle prépondérant et ce sont ceux du roman noir » (1996 : 534). Une troisième lecture s'ajoute plus tard aux précédentes; elle sera à la fois philosophique et politique »⁴⁴.

Le scandale sexuel des perversions ultimes sadiennes est mobilisé contre l'hypocrite polissonnerie bourgeoise qui va encore de pair avec le maintien d'institutions morales répressives. C'est ainsi que se développe dans le surréalisme le mythe sadien aux antipodes des « partouses » avec des danseuses dans les ateliers des peintres de Montmartre évoquées par le docteur Destouches (*Féeries pour une autre fois*, etc.). Bien au-delà de ces simples émois des corps entrelacés en une joyeuse confusion, fut-elle celle d'une véritable « révolution sexuelle » (théorisée dès 1936 par le freudo-

⁴⁴ J. M. Apostolidès "Ceci est mon corps ou L'exécution du testament du marquis de Sade." *L'Annuaire théâtral*, 41 (2007): 83–102

marxiste dissident Wilhelm Reich), les surréalistes rêvent à travers Sade d'une convulsive transformation de la réalité, comme en témoigne *Les pieds dans le plat* de René Crevel: « De la prison où il passa ving-sept années parce qu'il avait commis le double crime d'aimer sa belle-soeur et d'être aimé d'elle, Sade, dans l'illumination des rêves que le besoin faisait sanglants, tragiques, à grands coups charnels démolissait les murs qui l'exilaient du monde des corps et, dans les corps retrouvés, frappait les idées dont ces murs étaient des symboles trop réels » (1974, 247).

On trouve dans *L'Âge d'or* de Luis Buñuel (1930) un véritable hommage à l'œuvre la plus sulfureuse de Sade, *Les 120 journées de Sodome*, dont Maurice Heine venait d'acheter le manuscrit mandaté par le même couple de mécènes, Charles et Marie-Laure de Noailles (cette dernière étant descendante du marquis) qui aide le cinéaste espagnol à financer son film. L'épilogue du film condense le récit sadien (en pastichant même son écriture) dès l'intertitre :

“À l'instant précis où ces plumes arrachées par ses mains furieuses couvraient le sol remonté au pied de la fenêtre, à cet instant, disons-nous, mais très loin de là, sortaient, de retour à Paris, les survivants du château de Selliny. / Pour célébrer la plus bestiale des orgies, s'étaient enfermés dans ce château inexpugnable 120 jours auparavant quatre scélérats profonds et reconnus qui n'ont de loi que leur dépravation, des roués sans Dieu, sans principes, sans religion, dont le moindre criminel est souillé de plus d'infamie que vous ne pourriez le nombrer, aux yeux de qui la vie d'une femme, que dis-je d'une femme, de toutes celles qui habitent la surface du globe, est aussi indifférente que la destruction d'une mouche. / Ils avaient introduit avec eux dans le château uniquement pour servir à leurs immondes desseins, huit merveilleuses filles, huit splendides adolescents et pour que leur imagination déjà corrompue à l'excès soit continuellement excitée, ils avaient également emmené quatre femmes dépravées qui alimentaient incessamment de leurs récits la volupté criminelle des quatre monstres. / Voici maintenant la sortie du Château de Selliny des survivants des criminelles orgies... »

Comble du blasphème (et par là de l'hommage), le « principal des quatre organisateurs, le Duc de Blangis » est interprété par Lionel Salem, acteur spécialisé de fait dans le rôle du Christ dans les films français réalisés pour la Semaine Sainte. Il « est évidemment Jésus-Christ », lit-on sur le scénario (qui sera publié par le groupe

pour augmenter le scandale entourant la sortie du film), la tête auréolée, il porte « moustache et barbe , vêtu à la mode des hébreux au premier siècle de notre ère » qu'il perdra après avoir achevé l'unique rescapée du carnage (rapprochement des libertins sadiens aux initiations vampiriques dans des bains de jouvence à la Elizabeth Bathory qui crée, par jeu analogique, la figure novatrice du « Jésus-vampire »). Ce jeu sur la pilosité annonce l'étonnant plan final du film, montrant des chevelures de femmes plantées sur une croix couverte de neige et battue par le vent au son d'un paso-doble triomphant . Cette séquence referme parfaitement la boucle du film avec un retour sur la religion comme totémisme primitif, fétichiste et cruel (alors que la fondation du Vatican avait été présentée comme émergeant d'une sorte de pâte stercoraire), et postulant, à la suite de la « mélecture » surréaliste de Freud, l'imbrication d'Eros et Thanatos (l'image-choc finale des restes de femmes sacrifiées au désir sont mis en résonance avec le combat des scorpions qui ouvre le film).

Reprise ambiguë du legs sadien, on y retrouve à la fois son érotisme violent comme apothéose de « l'amour fou » qui préside au film (à moins que ce n'en soit, par la rupture totale du plan narratif du couple qui forme l'armature de la diégèse, le signe de son impossibilité pulsionnelle, sous le double poids des tropismes darwiniens et du sadisme congénital de l'espèce) et sa violente fustigation de la religion (renforcée par le parallélisme du libertin et du Christ, figure qui eût sans doute étonné le Divin Marquis lui-même). Mais l'orgie vient ici parachever, parallèlement, l'attaque féroce à la bourgeoisie, présentée comme irrémédiablement corrompue et perverse selon l'imaginaire de diabolisation du capitalisme dont se faisait alors écho le mouvement. Les libertins sont donc à la fois transgresseurs et complices de l'ordre établi, selon une logique qui montre toute la difficulté de la réappropriation surréaliste du texte sadien (lequel se prête lui aussi à une lecture satirique, voire dénonciatrice du régime despotique dont il ne cesse de jouir, paradoxe fondateur au cœur de l'œuvre).

D'autres œuvres moins connues mais tout aussi fortes du milieu surréaliste sont entièrement traversées par le spectre sadien (selon une véritable « hantologie » derridéenne) telles que *l'Aurora* de Michel Leiris (écrit dans les années 20, il ne sera publié qu'en 1946) à la fois exploration périlleuse des rêves, longue hallucination du corps des femmes entièrement fétichisé et réécriture de l'intertexte libertin:

« Le titre de hiérarque me conférant une pleine immunité, je pourrais réaliser mes plus sauvages désirs sans avoir le moindre châtement à redouter. J'avais à ma disposition un grand nombre de femmes, esclaves au service du temple et qui me devaient complète obéissance, sous peine de mort. Tout ce que je pouvais faire, d'ailleurs, en fait d'excès purement sensuels restait sans importance, le peuple étant accoutumé aux orgies périodiques que requérait le culte et par suite eu capable de se scandaliser s'il apprenait qu'il s'en faisait d'analogues dans mon palais. De plus, mon nouveau rôle qui, comme je viens de le dire, me rendait en quelque sorte invulnérable, ne constituait-il pas déjà le plus sûr bouclier? (...) Je fis donc aménager d'abord trois salles du palais pour mes plaisirs particuliers. Dans la première il y avait un bloc de glace, dans la deuxième des fouets et des rasoirs, dans la troisième, toute en marbre, il n'y avait rien. Les femmes que j'avais distinguées parmi les prêtresses étaient amenées dans la première salle. Il s'agissait pour moi de savoir si leur chair était suffisamment dure pour pouvoir me contenter. Aussi les faisais-je mettre nues et coucher à plat ventre sur le bloc de glace. Au bout d'une quinzaine de minutes, je les faisais relever. Celles dont la pulpe ressemblait à la matière des statues laissaient, creusée dans la glace, une empreinte assez nette de leur corps; les autres une empreinte tout à fait indécise de chair molle et incapable de se mesurer avec la neige solidifiée. Les unes comme les autres étaient entraînées dans la seconde salle, mais, alors que les premières étaient délicatement rasées et épilées, de manière à ne plus avoir rien d'animal, même la chevelure, je faisais fouetter les autres jusqu'au sang, sachant que la fustigation est excellente pour affermir les chairs. Les premières seules, une fois bien lisses et bien polies des pieds au crâne, étaient admises dans la dernière salle et je faisais l'amour avec elles, étendu sur les dalles de marbre, que je préférais, vu leur dureté et leur netteté géométrique, à tous les coussins et divans de repos. Il arrivait presque toujours que je les blessais d'un coup de dents ou qu'elles se relevaient couvertes d'ecchymoses dues au choc spasmodique de leurs corps contre les dalles. Alors je les faisais couvrir de bijoux qui masquaient leurs blessures, en même temps qu'ils exaltaient mon âme de leur spectacle et endormaient leur rancune misérable d'esclaves ».

« Aussi ces plaisirs me laissaient-ils complètement insatisfait et fallait-il que je découvrisse autre chose », écrit toutefois le narrateur-rêveur-hiérophante...et ce sera

au tour de découvrir le plaisir du meurtre, jouant la boucle sadienne qui va sans cesse d'Eros à Tanatos (et inversement). C'est aussi le legs sadien que l'on retrouve par le détournement parodique du sous-genre dominant de la pornographie bourgeoise qu'était le « fladge » (romans de flagellation) dans l'orgie sado-masochiste de la *Liberté ou l'Amour* de Desnos...

« Dans trente lits blancs dormaient ou, plutôt, feignaient de dormir, trente jeunes filles. Sous la clarté tremblante des veilleuses, leur chevelure, le plus souvent blonde et parfois rousse, semblait frémir. La maîtresse réveilla le dortoir. Sous trente couvertures blanches, trente corps palpitants s'agitèrent. Les yeux grands ouverts, les enfants contemplaient leur redoutable tyran et le Corsaire Sanglot, puisque c'était lui, personnage nouveau, terrible et délicieux comme leurs rêves. /Elles se levèrent et leur théorie descendit l'escalier de sapin verni. La pluie avait cessé. Le jardin sentait comme tous les romanciers l'ont dit. Imaginez maintenant sur la pelouse verte trente jeunes filles à la chemise retroussée au-dessus de la croupe, à genoux. Et que fit le héros d'une si troublante aventure ? /Les échos retentirent longtemps des corrections infligées à ces corps en émoi. Le petit jour levait son doigt au-dessus de la forêt quand le Corsaire cessa de meurtrir ces cuisses tendres et ces hanches musclées. /Après quoi, il y eut une étreinte entre lui et la terrible maîtresse qui avait assisté, sans mot dire, aux actions de son amant. (...) Jusqu'à midi les trente-deux filles dormiront, étonnées au réveil de cette liberté accordée. Regardant le grand soleil de midi frapper leur lit étroit, elles se souviendront des événements de la nuit. L'amour et la jalousie ensemble tortureront leurs âmes. Il leur faudra se lever et reprendre le travail écolier. Quand il leur faudra subir le fouet de la maîtresse, elles seront prises d'un étrange émoi. Souvenir du séducteur cruel et charmant, haine de celle qui le posséda. Et tout se passe comme j'ai dit. Bientôt même et pour mieux évoquer ce matin tendre où elles rencontrèrent l'amour, elles entreprennent de se meurtrir elles-mêmes. Les récréations se passent maintenant derrière les buissons de prunelliers. Et, deux à deux, elles se fouettent mutuellement, bienheureuses quand le sang entoure leurs cuisses d'un mince et chaud reptile. Corsaire Sanglot poursuit sa marche solitaire, tandis qu'en souvenir de lui, dans une calme plaine environnée de bois du comté de Kent, trente jeunes filles se flagellent de jour et de nuit et comptent au matin, en faisant leur toilette, avec une indicible fierté, les cicatrices dont elles sont marquées.»

Qui plus est, les aventures du club des avaleurs de Sperme, lointain rejeton de la Société sadienne des Amis du Crime, s'inscrivent eux aussi dans l'imaginaire des sociétés secrètes des libertins entièrement dévoués à leurs plus intimes perversions... Moins connu mais tout aussi singulier, un autre texte à la périphérie du mouvement hypertrophie les tropes du surréalisme sadien jusqu'à en faire une sorte de parodie involontaire, proche des tableaux contemporains de Clovis Trouille : la très bizarre orgie de la "profanation du Mont Saint Michel" du tout aussi bizarre Ernest de Gegenbach dans son *Judas ou le Vampire surréaliste* (publié en 1949 mais écrit en 1930, passé par les flammes et entièrement réécrit).

Par un jeu qu'on dirait maintenant autofictionnel et qui à l'époque s'inscrit dans la mouvance de la déconstruction surréaliste du pacte autobiographique, le narrateur présente une transfiguration de biographèmes de l'auteur singulièrement refantasmés :

"Je suis l'Abbé de l'Abbaye, la réincarnation d'un ancien abbé du Mont Saint-Michel (...) Il y a quelques années je portais la soutane chez les jésuites à Paris, à l'externat du Trocadéro. J'avais fait la connaissance d'une femme de théâtre, la célèbre Flory. Je m'achetai un smoking et m'aventurai, en civil, avec elle, dans le cabaret montmartrois de la danseuse Joséphine Baker, où je vis Satan m'apparaître sous les traits d'un nègre jouant du banjou. Je devins fou de cette femme. / C'est pour l'amour de Flory, de cette démonsse, scélérate, charmeuse à la beauté insolente, que j'ai vendu mon âme à Satan (...) Sur le point de mourir, j'appelai Satan à mon secours, je consentis, pour retrouver Flory, à signer un pacte avec Satan, Prince de ce monde, et m'engageai à profaner l'abbaye du Mont Saint-Michel consacré au Prince de la Milice Céleste, en y violant mes voeux et en célébrant une messe noire sur le corps de Flory, pendant un horrible sabbat après lequel je devais détruire moi-même l'abbaye. ..." (réed, Cartouche, 2010, p. 36).

Voici comment la scène est présentée, accumulation de topoï sadiens revisités à la lumière du satanisme Fin-de-Siècle (clairement empruntés au *Là-Bas* de Huysmans) :

" En quelques secondes l'abbaye fut transformée en casino. Ce fut une invasion de prêtres et moines défroqués et de vierges folles, échappées de leurs couvents. Une immense toile cirée fut déroulée sur les dalles du célèbre réfectoire pour le

transformer en dancing. Un bar garni des plus violents alcools fut installé sous les voûtes ogivales du cloître. Des masques carnavalesques furent distribués aux moines et moniales, qui après avoir ingurgité les cocktails à base d'absinthe, de menthe et de poudre de cantharide se transformèrent en une communauté de nudistes. Tous, déshabillés, s'étreignirent frénétiquement. Satan le nègre animait la séance de sa furie démoniaque. (...) Les murailles sacro-saintes de l'abbaye frémissaient sous la résonance d'un jazz érotique, qui remplaçait le chant séculaire des mélodies grégoriennes, sous la baguette magique du satanique chef d'orchestre, du nègre du cabaret de Montmartre. (...) Les moines et prêtres maudits enivrés par l'alcool des cocktails, qui parcourait leurs veines de son venin brûlant, se sentaient possédés par des instincts sadiques. Après avoir violé leurs compagnes, ils les égorgèrent, leur coupèrent les seins, s'en firent des sandwiches, puis jetèrent les cadavres par-dessus les remparts pour donner la chair violée des religieuses en pâture aux oiseaux sauvages charognards. Ils s'affalèrent finalement, exténués, sur le parquet ciré du réfectoire après ces bacchanales orgiaques, qui les avaient épuisés" (pp. 157-9).

L'épisode devient, à la manière décadente dont les surréalistes s'étaient par ailleurs clairement démarqués, un dense condensé de références mythologiques remotivées par le jeu transgresseur qui domine l'existence et l'écriture de cet étonnant auteur (et prêtre) raté que fut Gengenbach : "J'ai tenu ma promesse. Que s'est-il passé cette infernale nuit dans l'abbaye, hantée par la présence d'un vampire? J'ai compris, au cours de la cérémonie sacrilège, que j'étais la réincarnation de Judas, de même que Flory était la réincarnation de la danseuse Salomé. / Éconduit par Marie-Madeleine amoureuse du Christ, Judas, autrefois, s'était vengé, en devenant l'amant de Salomé. Celle-ci, soûle du sang de saint Jean.- Baptiste, voulut aussi goûter au sang du Christ. / Le calice de la messe noire, célébrée au Mont Saint Michel contenait le sang des deux prophètes, extrait de la tête décapitée de saint Jean Baptiste et du cœur transpercé de Jésus sur la Croix. Flory et moi avons trempé nos lèvres dans ce cocktail liturgique, entourés des spectres de Judas et de Salomé » (p. 37). Étonnante recombinaison du drame biblique où le double mythe de Marie-Madeleine, amante christique, et du couple maudit formé par Judas et Salomé s'inscrivent dans une filiation clairement gnostique. Par ailleurs le texte plonge résolument dans le fantastique le plus gothique :

« Et maintenant que je me suis suicidé, je suis toujours suivi de l'ombre d'un abbé maudit du mont saint Michel" (id).

Cet orgasme surréaliste périphérique est à rapprocher des œuvres picturales tout aussi singulières, proches de l'art *outsider*, de Clovis Trouille, où celui-là est une véritable "affirmation de la vie jusque dans la mort", comme le prétendra plus tard Georges Bataille de l'érotisme... "L'univers de Clovis Trouille : la volupté et la mort, la guillotine, les cimetières, les religieuses retroussées, les évêques en caleçon de dame, les académiciens brodés prêchant le patriotisme aux tués, les immuables gentilshommes avec leurs cors de chasse à cour, les ruines, les nécropoles, les caveaux, les orages, les châteaux somptueux et sinistres, les grottes, la chair profanatoire et profanée, les fouets, les supplices, les chauves-souris, la sentence « Ni Dieu ni maître », l'érotisme qui est source de vie et l'obsession de la fin », écrit justement Lucien Boudard⁴⁵.

Reprenant de façon ironique et perverse l'art pompier 1900 et l'imagerie populaire des affiches et enseignes, mais aussi des cartes postales cochonnes, l'artiste compose et agence ses toiles avec une grande précision, transgressant tout à la fois les codes du « high art » qui l'ignorera et de l'art commercial de masses (ce qui fait de lui, comme l'ex-dadaïste –pour un temps surréaliste- Francis Picabia qui se tourne aussi vers l'art pompier dans les années 1930, un véritable précurseur du Pop Art). Le legs sadien est explicite dans des œuvres telles que *Dolmancé et ses rêves de luxure* (1958), illustration, à travers le pédagogue de la *Philosophie dans le boudoir*, des fantasmes libertins dans un univers de pin-ups bondage à la Betty Page. L'œuvre intitulée, de façon provocatrice *La partouze* (et la seule, à ma connaissance, à arborer encore ce titre) relève plutôt de l'ironie provocatrice, invitant le spectateur(trice) à s'imaginer la combinatoire des corps disparates d'une scène faussement pastorale où tout reste du domaine de la virtualité... « *La Partouze* exprime l'amour sous toutes ses formes, Sade conseillait de ridiculiser les religieux. Cela fait d'autant plus mon affaire que j'aime leurs costumes, surtout à la manière de Zurbaran. C'est pictural. (...) J'ai habillé les femmes de dessous féminins 1900 parce que ce sont ceux qui me paraissaient les plus

⁴⁵ Lucien Boudard, *Les plaisirs de l'Hexagone*, <http://clovis-trouille.com/test2-2/>

érotiques, le Modern Style 1900 étant considéré, il y a longtemps, par le bourgeois, comme de mauvais goût... », s'explique l'auteur⁴⁶.

On peut avoir une idée de ce à quoi cette œuvre réfère dans une œuvre dès le titre résolument blasphématoire et pornographique (*L'Immenculée conception*), directement ancrée dans la tradition explicite des illustrations des œuvres sadiennes et libertines. S'y allient délibérément art pompier, sexualité aguicheuse et sacrophobie anar (on dira plus tard "bête et méchante")⁴⁷, celle qui alimente toute son œuvre : « S'il y a des moines, religieuses, soldats, dans mes toiles, c'est à l'instar d'œuvres antireligieuses du passé, qui ressemblent, au premier aspect, comme deux gouttes d'eau, à des tableaux religieux, c'est là le piquant. D'employer des formes académiques à des fins subversives (...) Je suis pour l'art noir, pour le caractère Maudit. Je rejette la morale de la société bourgeoise, l'imposture de la religion, la morale de ses curés, son patriocularisme."⁴⁸

L'orgie surréalo-sadienne parachèvera la « renaissance » (relative et quelque peu éphémère) du mouvement autour de l'exposition collective EROS, qui, se plaçant sous l'enseigne de l'érotisme, renoue inévitablement avec le Divin Marquis (contre le rejet existentialiste de Camus et Simone de Beauvoir) et se réinvente lui-même comme orgiasme : « le thème de l'érotisme permettra de rendre visible l'unité du mouvement depuis sa fondation. L'érotisme est un *courant* qui unit les membres, les transforme en un groupe; il s'agit d'une électricité passagère, insaisissable, qui ne donne pas seulement sa coloration à la vie collective, mais qui la permet. Tous les adhérents sont touchés, d'Aragon à Dali et de Masson à Crevel. Même Breton en subit la loi, malgré les tentations puritaines récurrentes dans sa vie et dans son oeuvre. (...) Il est à la source de *l'esprit de corps* qui anime le mouvement surréaliste. Pour les individus qui y participent, il s'agit d'un phénomène d'enveloppement : ils s'inscrivent dans un même corps, ils se retrouvent dans une même enveloppe. Celle-ci est reconnue au dehors grâce à sa surface externe qui doit attirer les regards extérieurs en même temps qu'elle représente une barrière qu'on ne peut franchir sans y être invité. Elle est source

⁴⁶ <http://clovis-trouille.com/wp-content/uploads/2016/02/La-partouze.jpg>

⁴⁷ <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/8d/2c/b0/8d2cb0b52c31f2c18c5996e76e7b0063.jpg>

⁴⁸ <http://www.la-petroleuse.com/blog/lart-de-clovis-trouille/>

d'envie, mais aussi de répulsion”, écrit Apostolidès⁴⁹. Bien qu’il n’utilise pas le terme, il semble bien que ce corps collectif qu’il évoque en est un orgiastique.

L’exposition était toute entière articulée « à l’ombre du Divin Marquis », à commencer par la performance de l’artiste québécois Jean Besnoit autour de *l’Exécution du Testament du Marquis de Sade*, cérémonial ritualisé à la croisée des strictes réglementations libertines des textes de ce dernier, du détournement des anciens supplices religieux (auxquels le personnel sadien se réfèrent par ailleurs sans cesse, se les réappropriant par leur transgression même) et des happenings néo-chamaniques qui émergeaient alors dans les marges de la scène artistique. Point d’orgue du rituel, l’artiste se marque symboliquement et physiquement au fer rouge du nom de Sade. Par la suite, lui et son singulier accoutrement seront exhibés dans une boîte à l’entrée de l’exposition, à la manière des anciens zoos humains (contre lesquels les surréalistes furent parmi les seuls à s’indigner lors de l’Exposition coloniale internationale de 1931).

Corollaire logique de cette introduction placée sous l’égide du Marquis, l’exposition EROS concluait par le Banquet cannibale de Meret Oppenheim, où une femme nue (en chair en os, le soir du vernissage, remplacée ensuite par un mannequin –autre figure fétiche de l’érotisme surréaliste, qui évoque les femmes-machine sadiennes) était offerte sur une table en guise d’agape, couverte de la tête aux pieds d’une accumulation néobaroque d’aliments et de végétaux (dont les très daliniens homards). Les visiteurs étaient invités à consommer les victuailles sur le corps gisant de la belle, qui gardait les paupières closes selon le fétiche immémorial de la belle endormie. La régression freudienne du public au stade sadique-anal s’opérait ainsi par un déplacement évident de la consommation nourricière pour celle sexuelle du corps également offert (alliance par ailleurs de gourmandise et érotisme typiquement libertine et sadienne), ainsi que la transgression à peine sublimée du tabou de l’ingestion cannibale –qui ne va pas sans évoquer une des figures les plus marquantes de la tératologie sadienne, celle de l’ogre Minski, dont le salon est d’ailleurs exclusivement meublé de femmes nues dans *l’Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* (1799).

⁴⁹ J. M. Apostolidès, op cit, p. 87

“Oppenheim llevó el objeto surrealista a extremos operísticos, no sólo sugiriendo lo femenino deseado a través de su sustituto, una representación artística, sino presentándonos el cuerpo de una mujer real”, écrit Alyce Mahon. “La expo surrealista de 1938 había mostrado muchos maniqués en poses sugerentes, y así el maniquí de Duchamp aludía al tabú del travestismo, mientras que el de Masson tocaba el tabú del bondage. La expo surrealista de 1947 había explorado la naturaleza llena de tabúes del cuerpo femenino con el catálogo *Se ruega tocar* de Duchamp y Donati. Al colocar a una mujer real en el centro de la expo de 1959, Oppenheim llevaba más lejos el desafío a los intentos de la sociedad para contener la sexualidad, y a través del motivo del consumo de alimentos, produjo una instalación que podía interpretarse por un lado en términos de la mercantilización del cuerpo femenino en la sociedad de consumo, y por otro en términos del eterno rejuvenecimiento de la naturaleza, que es posible gracias al cuerpo femenino”⁵⁰. Qui plus est, comme signale Apostolidès, « comme dans le cas de *L'exécution du testament du marquis de Sade*, le statut de ce *Dîner de la femme nue* était original, puisque cette oeuvre, provisoire et devant être détruite, se situait en dehors des catégories artistiques de l'époque. Cannibalisme, fétichisme, célébration des diverses pulsions sexuelles, l'exposition *Éros* peut tenir lieu d'épiphanie du *corps erotique imaginaire* du surréalisme” (Apostolidès, op cit, p. 89).

Ironiquement, c'est peut-être Dalí qui poussera le plus loin cette logique performative de l'orgasme à l'enseigne sadienne, non pas dans ses œuvres « parano-critiques » de la période de son inscription dans le mouvement bretonien mais dans sa phase la plus tardive, au sein du « nouveau désordre amoureux » induit par la Révolution sexuelle et en marge de son œuvre officielle.

La référence sadienne traverse toute la trajectoire dalinienne, bien au-delà des motifs et des « scripts » érotiques auxquels on réduit souvent l'influence du Marquis. En effet, c'est Dalí qui semble avoir le plus fortement intériorisé le « discours de la méthode » onaniste et pornographique que livre l'héroïne à sa pupille Donis dans *Histoire de Juliette ou les Prospérités du Vice*, “secret” qui pourrait bien être celui de l'œuvre sadienne toute entière et qui postule, bien au-delà du topos de la paideia

⁵⁰ A. Mahon, *Surrealismo, Eros y política, 1938-1958*, Barcelona, Alianza, 2009, p. 174

libertine (et son degré zéro qu'est la sommation à la masturbation féminine), un véritable traité de l'imagination érotique en tant que *poïesis*⁵¹ :

« Couchez-vous seule, dans le calme, dans le silence et dans l'obscurité la plus profonde ; rappelez-vous là tout ce que vous avez banni depuis cet intervalle, et livrez-vous mollement et avec nonchalance à cette pollution légère par laquelle personne ne sait s'irriter ou irriter les autres comme vous. Donnez ensuite à votre imagination la liberté de vous présenter, par gradation, différentes sortes d'égaréments ; parcourez-les toutes en détail ; passez-les successivement en revue ; persuadez-vous bien que toute la terre est à vous, que vous avez le droit de changer, mutiler, détruire, bouleverser tous les êtres que bon vous semblera. Vous n'avez rien à craindre là : choisissez ce qui vous fait plaisir, mais plus d'exception, ne supprimez rien ; nul égard pour qui que ce soit ; qu'aucun lien ne vous captive ; qu'aucun frein ne vous retienne ; laissez à votre imagination tous les frais de l'épreuve, et surtout ne précipitez pas vos mouvements ; que votre main soit aux ordres de votre tête et non de votre tempérament. Sans vous en apercevoir, des tableaux variés que vous aurez fait passer devant vous, un viendra vous fixer plus énergiquement que les autres, et avec une telle force, que vous ne pourrez plus l'écarter ni le remplacer écarté ni le remplacer. L'idée, acquise par le moyen que je vous indique, vous dominera, vous captivera ; le délire s'emparera de vos sens, et vous croyant déjà à l'oeuvre, vous déchargerez comme une Messaline. Dès que cela sera fait, rallumez vos bougies, et transcrivez sur vos tablettes l'espèce d'égarément qui vient de vous enflammer, sans oublier aucune des circonstances qui peuvent en avoir aggravé les détails ; endormez-vous sur cela, relisez vos notes le lendemain, et en recommençant votre opération, ajoutez tout ce que votre imagination, un peu blasée sur une idée qui vous a déjà coûté du foutre, pourra vous suggérer de capable d'en augmenter l'irritation. Formez maintenant un corps de cette idée, et, en la mettant au net, ajoutez-y de nouveau tous les épisodes que vous conseillera votre tête »⁵².

C'est là la logique que suivra Dalí dans un de ses textes les plus scandaleux (« Rêverie », publié dans *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, no. 4, 1931)

⁵¹ Annie Le Brun, *Soudain, un bloc d'abîme*, Sade, Folio, 1986, p. 305

⁵² Sade, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1990-1998, v. 3, p. 753

que nous avons eu le loisir d'analyser dans un autre article⁵³. Mais c'est aussi celle qui préside à l'élaboration minutieuse de cette part secrète que la critique n'a pas osé inclure dans son œuvre que sont les célèbres orgies daliniennes. L'obsession totalement maniaque de la *mise en scène* orgiastique patiemment élaborée lors de sa conception « jusque dans ses détails les plus microscopiques » renvoie clairement, par ce même « secret » partagé avec Juliette et avec Sade lui-même, à celle des grands libertins de ce dernier, grands « ordonnateurs » à l'image de l'imagination créatrice dont ils sont l'extension selon la célèbre analyse barthésienne⁵⁴:

“Mi erotismo es un juego con reglas precisas y al mismo tiempo con una ascesis tan rigurosa como una ceremonia de iniciación. Se trata primero de seleccionar una serie de seres, escogidos por su belleza y sus aptitudes amorosas y, luego, hecha la elección, imaginar parejas cuyos componentes no se conozcan, establecer después una red de contactos, de diálogos, de situaciones que poco a poco sorprenderá, seducirá, convencerá a los actores a someterse a las reglas del juego daliniano, cuya sutilidad evidentemente se les escapará, pero serán sus esclavos consintientes y sumisos. Poseo el arte de picar la curiosidad, de crear leyendas, de establecer contactos únicos. Esta diplomacia erótica me encanta hasta el momento en que habiendo suscitado la pasión de dos seres, los meto en mi probeta y los meto en mi lebrillo donde, con sus cuerpos desnudos y sus deseos exacerbados van a entregarse, para mi deleite, al placer de las caricias bajo la genial autoridad daliliana. El colmo se alcanza cuando he tejido tal conjunto de complicaciones alrededor de esa pareja, cuyas resistencias han quedado rotas o borradas, que viene a ser como el centro de una especie de sacrificio de una experiencia un poco mágica. El único punto fijo de esta verdadera tela de araña soy yo; tela de araña en la que puedo atrapar a quien quiero, cuando quiero –tanto lo esperan todos- y mi voluntad se afirma como el elemento de su metamorfosis. Entonces llega la hora de idear una verdadera ceremonia erótica. Llegada esa hora, suelo gastar sumas considerables en cenas, en regalos, en trajes, en salidas, para conseguir mis fines y sojuzgar, fascinar a mis actores. Las preparaciones a veces duran meses y ajusto cuidadosamente todas las piezas de mi puzzle. Invento las perversiones más sutiles, impongo mis caprichos más extremados, decido para cada uno de los

⁵³ A. Domínguez Leiva "Dalí y el "affaire Dulita" escándalos del onanismo paranoico-crítico", *Studi Ispanici*, N.º. 40, 2015, pp. 177-194

⁵⁴ « *L'ordre est nécessaire à la luxure, c'est-à-dire à la transgression; l'ordre est précisément ce qui sépare la transgression de la contestation* » (R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 65). "*La Loi, non. Le protocole, oui. Le plus libertaire des écrivains veut la Cérémonie, la Fête, le Rite, le Discours. Dans la scène sadienne, il y a quelqu'un qui commande les décharges, prescrit les déplacements et préside à tout l'ordre des orgies; il y a quelqu'un (...) qui fait le programme, trace la perspective (ordonnateur et ordinateur)*" (id, p. 170-1).

participantes los actos más locos. Obtengo las confesiones más completas. Obligo a cada uno a imaginar su comportamiento en todos los detalles: usted se acostará así, se dejará acariciar de tal forma, sus piernas formarán tal ángulo, todo comenzará por la introducción de una paja a la que se prenderá fuego y usted soportará sin moverse hasta el último momento...Cuando cada uno de ellos ha sido pervertido, convertido, sometido, exaltado así, reúno un día al batallón de Eros en un lugar cuidadosamente escogido para llevar los instintos y los deseos hasta su paroxismo: espejos, acolchados, luz, alfombras, perfumes suaves. Cuido que todo el ceremonial se desarrolle con una precisión absoluta, con un rigor jerárquico en el que estén previstos no solamente los desplazamientos, sino también las posiciones, las actitudes, los ruidos, los vestidos, el detalle de cada operación. Cuando hago mi entrada, todo debe estar en su lugar, controlado por un maestro de ceremonias al que llamo notario en recuerdo de mi padre”⁵⁵

Or, contrairement à la jouissance des libertins sadiens, il s’agit pour Dalí, à partir de cet agencement maniaque, de frustrer délibérément le désir et de le sublimer brutalement, par un renversement tout à fait baroque (la théâtralité baroque étant par ailleurs encore un trait qui unit profondément les deux érotomanes, au point que le peintre réintroduira la tradition du théâtre libertin avec des pièces secrètes telles que *Las ciento veinte jornadas de Sodoma del divino marqués al revés*) :

“Siento que el formidable placer de la saciedad va a poseerme. Todo el mundo está en su sitio, inmóvil, esperando el gesto que va a desatar el acontecimiento y hacia el cual se tienden todas las voluntades. Soy el punto omega hacia el que se orienta el haz de los deseos. / Y de repente -es inevitable- hay siempre un comparsa que transgrede mi ley inflexible, un detalle que rompe la armonía del conjunto, una nota disorde que turba la armonía, o soy yo quien entonces descubre como una catástrofe el hecho que hace imposible la continuación de mi misa erótica. Y, con una palabra, rompo la complicidad de todos, aniquilo tantos esfuerzos, saboteo mi obra. Todo el mundo se queda quieto, sobrecogido, petrificado por el horror de mi disgusto, como fulminado por haberme traicionado. En el momento mismo en que iba a estallar la vida delirante y orgiaca coronada por el éxtasis, yo, el gran sacerdote, pronuncio la disolución del grupo sagrado. Helados, aniquilados, rotos, todos se retiran, y entonces yo caigo de rodillas, turbado por el gozo, llorando este fracaso sublime. Toda mi alma catalana se exalta en ese gesto absurdo y magnífico de renuncia. El fracaso querido, calculado, que interviene como conclusión lógica de largas búsquedas, es la *prueba* solemne de mi voluntad. ¡La recompensa suprema de mi orgullo, de mi desmesura! El gesto de ir más lejos que la simple consumación de los sentidos... Alcanzo entonces una dimensión excepcional, un absoluto donde reina sólo la *calidad de Dios*: un universo totalmente irracional donde todo está sublimado y trascendido, donde mi propia alegría es un delirio místico. Ya no hay ni vicio ni virtud, ni bien ni mal, ni carne ni espíritu: el orgasmo es éxtasis y

⁵⁵ Dalí y A. Parinaud, *Confesiones inconfesables*, p. 326-8

realización del espíritu. Alcanzo una armonía que se sitúa en el espacio mismo del alma. Encuentro de nuevo, sin duda a mi manera, el camino de la alta tradición que, desde el amor cortesano, hasta los cátaros, los sabios hindúes y los anacoretas del desierto, permitía transmutar las energías sexuales mediante el deslumbramiento del espíritu. Las barreras del espíritu, bruscamente rotas, provocan un goce de no-consumación. No tengo más que tomar mi pincel para dejar correr mi genio que mana de las fuentes de lo absoluto. (...) Las reglas de mi juego de fracasos son una de mis ascesis que me conducen a orar a mi Dios y a engrandecer mi genio”⁵⁶.

Comme il advient toujours dans les jeux de l’autofiction dalinienne il y a là un mélange de confession provocatrice et de mystification (qui n’est souvent, d’ailleurs, pas exactement là où on l’aurait imaginé). On peut, pour cerner cette logique mais aussi, et surtout, pour le pur plaisir voyeuriste (et n’est-ce-pas là ce dont il s’agit toujours dans ce domaine de l’érotologie?), contraster cette défense et illustration de l’art de l’orgie dalinienne avec ce que l’on peut savoir, par d’autres témoins, de la praxis concrète par laquelle celle-ci était mise effectivement en œuvre. Carlos Lozano, jeune danseur homosexuel d’origine colombienne fut admis dans l’étrange tribu réunie autour du peintre et vécut dans son intimité lors de cette période charnière qui va de 1969 à 1979 (pour la plupart des critiques considérée comme d’ultime décadence) et qu’il évoque de façon volontiers scabreuse dans ses entretiens avec le journaliste Clifford Thurlow *Sexo, Surrealismo, Dalí y yo*. Il y raconte plusieurs orgies à Port Lligat et à l’hôtel Meurice de Paris dont les issues sont moins ascétiques que ne le laisse présupposer le texte cité, bien qu’effectivement le voyeurisme strict soit de rigueur, selon un tropisme érotique inauguré à l’adolescence, comme Dalí l’évoque lui-même dans son autobiographie...

“He logrado convencer a una chica española de que me permitiera que un chaval de aquí cerca, que le hacía la corte, la jodiera por detrás”, confesse le peintre à son jeune pupille. “Junto con otra amiga -los testigos son importantes en mi teatro, juegan el papel de secretarios- me senté en un sofá, en mi habitación. Los dos actantes entran en la habitación por puertas distintas: ella viene desnuda bajo una bata de casa, él desnudo y con el miembro erecto. Enseguida da la vuelta y hace el primer conato de penetrarla, lo cual sucede a tal velocidad, que yo tengo que levantarme para ver si no estará fingiendo, no quiero que me tomen por loco. Entonces se oye una voz en éxtasis: ‘Esto es para Dalí, el divino...’ Nunca he podido contar esta historia sin tener el maravilloso sentimiento de haber aireado el secreto de la belleza perfecta. El erotismo, igual que las drogas alucinógenas, que la ciencia nuclear, que la arquitectura gótica de Gaudí, que mi amor al oro, pueden remitirse a un denominador

⁵⁶ Id, p. 328-9

común: Dios está presente en todo. En el corazón de todas las cosas se encuentra la misma magia, y todos los caminos conducen al mismo descubrimiento”⁵⁷.

“Yo pinto las posturas más lindas y extrañas para mantenerme en un estado de erección paroxística”, explique-t-il à Carlos “Y mi dicha es completa cuando puedo presenciar una sodomía bien lograda. A través de los ojos se verifica todo en mí”. Toutefois, l’explication du jeune ephébe –et picaro- est plutôt démystificatrice et crue: “no le gustaba su pene, era muy pequeño”. À quoi s’ajoute la crainte des microbes, de la maladie et de la mort...

On est là plus proches du freakshow warholien de la Factory (l’on sait par ailleurs la vénération portée par le Pape du Pop Art pour Avida Dollars dont il a délibérément suivi la méthode d’auto-promotion permanente), comme le montre le témoignage transmis par Arrabal à un journaliste (avec tout l’aspect de relecture « panique » qui s’ajoute à la mystification dalinienne), par lequel nous concluerons ce parcours cavalier de l’orgiasme surréalo-sadien :

« Agregó Arrabal que al otro día el Jefe de la Guerra fue a recogerle a su apartamento por órdenes del Divino y llevado a una mansión a las afueras de París. Allí en torno a una piscina había unas veinte prostitutas follando con perros, una lo hacía con un enorme mono, otra con un caballo y, sobre todo, decía, follaban entre ellas, en tanto Gala y Dalí observaban el escenario de la batalla desde dos tronos dorados⁵⁸. Asegura que el Divino y la Diva se levantaron y fueron efusivos a saludarle. / Recuerda el escritor que Dalí le pidió encarecidamente que follara con una prostituta, especie de walkiria ataviada con una túnica transparentada, una que hasta ese momento no participaba en la orgía, y a la cual, tanto Dalí como Gala, llamaban dulcemente como la Gran Princesa Aria, y que él se negó rotundamente bajo el argumento de que era un hombre casto, y que Dalí insistía, no hay hombres castos, y yo ordeno que te la folles, tú no puedes desairarme, es una fiesta en tu honor, una fiesta pánica, y Arrabal, pánico soy yo, pero soy casto, soy el casto José del Antiguo Testamento./ Dice Arrabal que Dalí enfureció, que lo hizo salir del lugar escoltado por el Jefe de la Guerra y que al voltear un ángulo de la piscina para salir, alcanzó a divisar al Divino Dalí a cuatro patas lamiendo el culo de la Gran Princesa Aria que, también a cuatro patas, se había despojado convenientemente de la túnica transparentada./ Al otro día, cuenta Arrabal, recibió una llamada de Dalí, un Júpiter tonante, que le decía del otro lado de la línea, óyeme bien, Casto José, cacho de casto, si nada más te atreves a contar algo de lo que has visto, vivido, te

⁵⁷ <http://rie.cl/lanacioncl/?a=16297>

⁵⁸ Le détail du trône –qui peut faire penser à la scénographie des *120 Journées de Sodome*- est corroboré par un autre témoignage : “Cuando crezca su opulencia económica, en tanto le vuelven del todo impotente la edad y los procesos inhibitorios, será un voyer cada vez más obstinado, presenciando orgías desde un trono donde asume la parte de aquel Zeus omnipotente y omnividente con quien confundía a su padre” Carlos Rojas, *El Mundo Mitico Y Magico De Salvador Dali*, 1985, p. 187

destruyo, juro que acabo contigo, con tu carrera, te hago una nada, una sombra, con lo que Arrabal entendió que Dalí quería decir exactamente lo contrario, quería que lo contara, que diera testimonio. Yo bajé el resto de mi copa, pagué, y pensé Arrabal quiere lo mismo, quiere que de testimonio, quiere que yo les cuente esta historia.”⁵⁹

Au-delà du malicieux plaisir de l’auteur panique à éventer le secret (de Polichinelle) du Maître à la fois adulé et conspué, on voit là comment ce qui restait de l’héritage de l’orgie sado-surréaliste se diluait dans la nouvelle « party culture » des sphères étonnamment conjointes de la jet-set et des drop-outs (les deux marges auxquelles Dalí vouait ses performances érotiques et qui donneraient par la suite la catégorie hybride du « gypset »). Loin du Divin Marquis, c’était le retour de l’orgiasme hédoniste et décomplexé des Années Folles contre lequel s’était démarqué originairement l’aventure surréaliste ; « la sexualité ramenée à une thérapeutique, envisagée comme un affranchissement social ou une bénigne activité de groupe, modifiée par des manipulations en labo, ou par des déplacements d’organes, subit un double processus de surenchère et de banalisation... » écrivait en 1965 Robert Benayoun dans *Érotique du surréalisme*, nostalgique de la radicalité de l’Eros tel que postulée et explorée par le groupe qui allait officiellement se dissoudre aux lendemains désenchantés de mai 1968. Et, comble de désenchantement, après ces « partouses » contre-culturelles des sixties et des seventies où l’on pouvait encore soupçonner des relents d’utopie et un certain culte de la transgression (dont les orgies daliniennes furent en quelque sorte le chant du cygne), viendrait leur totale banalisation dans l’hédonisme néolibéral des années Reagan.

Ce triomphe de la dérive sexuelle festive inaugurée par les Années Folles aura donc écrasé le rêve de l’orgie surréaliste, ainsi que la vision de l’Eros et de l’humaine condition qu’elle véhiculait. Il faudrait évoquer, si l’on avait encore le temps, d’autres modalités de ce rêve orgiastique, au-delà de la simple constellation sadienne que nous avons suivi jusqu’ici, notamment celle, tout aussi importante, du dyonisiaque qui, si elle peut occasionnellement s’y référer, y échappe largement. C’est cet orgiasme volontiers cosmogonique que l’on retrouve sous la plume d’Aragon, Artaud ou Péret et dans les traits de pinceaux convulsés d’André Masson, ou encore dans les anatomies

⁵⁹ Armando de Armas "Encuentro de tercer tipo con Fernando Arrabal (II)" <http://eichikawa.com/2009/01/encuentro-de-tercer-tipo-con-fernando-arrabal-ii.html>

entièrement réorganisées par un désir orgiaque chez Bellmer (je me permets de renvoyer ici à deux articles déjà anciens que j'avais consacré à cette question, aux titres révélateurs : « Le dionysiaque, moteur pulsionnel des avant-gardes »⁶⁰ et « De l'orgie à la partouse. L'amour à plusieurs de la « fin-de-siècle » aux « sixties »⁶¹).

Que ce fût sous le versant du scandale radical qu'était encore l'œuvre de Sade, intronisé (et « mélu », au sens du « misreading » théorisé par Harold Bloom) comme suprême « libérateur de l'amour », ou sous celui du bouleversement pulsionnel du dionysiaque, c'est d'avoir voulu explorer un au-delà de l'Eros qui ne fût pas celui de la transcendance romantique que l'orgie surréaliste semble avoir failli face au triomphe banal de l'orgie hypermoderne, s'effaçant tel un « visage de sable » qui s'estompe sous l'assaut des vagues de foutre universellement répandues sur tous les écrans de notre cybersphère (pour reprendre la célèbre formule foucaultienne de la « mort de l'homme » qui clôt les *Mots et les Choses* à la lumière du texte phare de Benjamin Péret, *Les rouilles encagées*). Reste, comme toujours, la beauté du geste et le rêve toujours recommencé du surréalisme dans ses orgies, même.

⁶⁰ in V. Léonard-Roquest et J-C. Valtat, *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Littératures

⁶¹https://www.academia.edu/1389325/De_lorgie_%C3%A0_la_partouse._Lamour_%C3%A0_plusieurs_de_la_fin-de-si%C3%A8cle_aux_sixties

Mujer y « sobrerrealidad » en el *Manuscrit Trouvé à Saragosse* de Jean Potocki

Inmaculada Barrena

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

*Le langage comme la femme lui furent donnés pour qu'il puisse s'écarter des contraintes de la logique afin de se livrer à la puissance émotive du merveilleux, ou, autrement dit, pour qu'il puisse en faire des créations surréalistes.*⁶²

El retrato que de la mujer ha ofrecido la tradición judeo-cristiana al mundo occidental ha impregnado la vida, el imaginario y el arte de la civilización occidental a lo largo de los siglos.

A finales del siglo XVIII el conde polaco Jean Potocki adoptó dicha imagen en su novela el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*⁶³, no tanto para retratar a las mujeres que desfilan a lo largo de su relato, sino para convertirlas en clave de una mistificación demoníaca.

En efecto, cuando el joven Alfonso van Worden, procedente de las Ardenas, penetra en la Sierra Morena andaluza como capitán de la Guardia valona al servicio del rey Felipe V, éste entra en un universo fantástico⁶⁴ en el que la tradición católica en la que ha sido educado, los relatos que ponen de relieve los poderes del Maligno y las advertencias del ventero de Andújar sobre los peligros que entraña dicha ruta se debaten con el sentido del honor y del valor que le fueron inculcados desde su infancia, así como con la explicación racional⁶⁵ de lo acontecido.

⁶² Ania Wroblewski : « Le corps de la folie ou comment Unica Zürn échappe à Hans Bellmer », in *Revue d'Études Françaises*, série II, n^o. 02, 2009, p. 328.

⁶³ Gracias a la edición de toda la obra de Jean Potocki que François Rosset y Dominique Triaire publicaron entre 2004 y 2006, disponemos hoy de dos versiones completas de la novela (1804, 1810). Aquí nos remitimos a la de 1810.

Jean Potocki : *Œuvres*, éditées par François Rosset et Dominique Triaire, Peters, Louvain-Paris-Dudley, 2004-2006.

⁶⁴ Siguiendo la definición que de dicho término ofreció Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970), lo "fantástico" se halla asociado a la duda que en la novela de Potocki viene dada por la presencia de elementos considerados sobrenaturales en un contexto presumiblemente natural. En definitiva, lo "fantástico" contrasta con lo "maravilloso" que supone la aceptación irreflexiva de dichos elementos, y con el concepto de "extraño", resultante de la explicación lógica y racional de acontecimientos de naturaleza previamente fantástica.

⁶⁵ No olvidemos que el *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki se sitúa a caballo entre el Siglo de las Luces (o de la Razón) y el Romanticismo.

La duda se convierte así en el principal eje de la diégesis de la novela, así como en motor fundamental de la transformación que experimentará el protagonista durante las 61 jornadas⁶⁶ de un viaje que se revela iniciático y con resonancias alquímicas.

Así, al poco de haberse adentrado en la cadena montañosa, Alfonso se percata de que los dos mozos que lo acompañaban, su escudero López y su zagal Mosquito, han desaparecido. A pesar de los oscuros augurios, el joven capitán prosigue su camino y llega hasta una venta que se anuncia abandonada, la Venta Quemada⁶⁷, y decide pasar la noche en dicha posada de la que cree ser el único morador. Para su sorpresa, a media noche aparece ante sus ojos una hermosa negra medio desnuda que le conduce hasta una gran sala en la que le esperan dos bellas hermanas moriscas:

*Les deux dames se tenaient par la main ; elles étaient mises dans un goût bizarre ou du moins il me parut tel, mais la vérité est qu'il est en usage dans plusieurs villes sur la côte de Barbarie, ainsi que je l'ai vu depuis lorsque j'y ai voyagé. Voici donc quel était ce costume : il ne consistait proprement qu'en une chemise et un corset. La chemise était de toile jusqu'au dessous de la ceinture, mais plus bas, c'était une gaze de Meknès, sorte d'étoffe qui serait tout à fait transparente si de larges rubans de soie mêlés à son tissu ne le rendaient plus propre à voiler des charmes qui gagnent à être devinés. Le corset richement brodé en perles et garni d'agrafes de diamants couvrait le sein assez exactement ; il n'avait point de manches, celles de la chemise, aussi de gaze, étaient retroussées et nouées derrière le col. Leurs bras nus étaient ornés de bracelets, tant au poignet qu'au dessus du coude. Les pieds étaient à cru dans une petite mule brodée, et le bas de la jambe orné d'un anneau de gros brillants.*⁶⁸

Emina y Zibedeá, que aseguran ser sus primas⁶⁹, lo invitan a cenar, y le relatan la historia de su familia y la del castillo de Casar Goméz. Tras en canto del gallo, y antes de despedirse, le dan a beber de una copa tallada en una sola esmeralda⁷⁰, a la vez que le hacen prometer que no desvelará bajo ningún concepto lo allí sucedido ni la identidad de sus seductoras primas moriscas. El licor le induce a un sueño agitado tras el cual el joven capitán tendrá la sensación de haber pasado la noche en brazos de sus primas:

*Je me sentais rêver et j'avais cependant la conscience de ne point embrasser des songes. Je me perdais dans le vague des plus folles illusions, mais je me retrouvais toujours avec mes belles cousines. Je m'endormais sur leur sein, je me réveillais dans leurs bras. J'ignore combien de fois j'ai cru ressentir ces douces alternatives...*⁷¹

⁶⁶ La edición de 1804 consta de 45 jornadas.

⁶⁷ Antiguo castillo moro destruido por un incendio, a decir de los lugareños.

⁶⁸ Jean Potocki : *Œuvres IV*, 1, éditées par François Rosset et Dominique Triaire, Peters, Louvain-Paris-Dudley, 2006, p. 38.

⁶⁹ La madre de Alfonso es Urraca de Goméz, hija del oidor de Granada, y descendiente de la misma familia que la rama musulmana.

⁷⁰ Tal vez esta copa sea una resonancia de la famosa Tabla esmeralda, considerada un texto fundamental de la Alquimia, obra de Hermes Trimegisto, y que guardaría el secreto de la sustancia primordial y sus transmutaciones.

⁷¹ Jean Potocki : Op. cit., p. 49.

A la mañana siguiente Alfonso despierta bajo una horca, entre los cadáveres de dos bandidos ajusticiados que dan nombre al valle de Los Hermanos⁷², y que – según cuentan – toman vida por las noches y abandonan la horca para ir a contrariar a los vivos.

A partir de ese despertar, Alfonso va a encontrar en su camino toda una serie de personajes – presentes en Sierra Morena o narrados – y escuchará una multitud de relatos que le llevarán a poner en duda la naturaleza humana o demoníaca de sus seductoras primas.

Así, cuando Alfonso encuentra refugio en una ermita, el ermitaño le aconseja insistentemente que, por la salvación de su alma, confiese la experiencia vivida en la Venta Quemada. De hecho, la presencia del endemoniado Pacheco, que el ermitaño dice estar exorcizando, y la historia de éste parecen ser muestra de que el diablo campa a sus anchas por la región montañosa.

Según su propio relato, Pacheco asegura haber conocido, él también en la Venta Quemada, una experiencia amorosa de naturaleza polígama e incestuosa con Camila, la esposa de su padre, e Inesilla, la hermana de ésta:

*Lorsque Camille crut son élève assez endoctrinée, elle vint m'ouvrir la porte, me conduisit au lit de sa sœur. Que vous dira-je de cette nuit fatale : j'épuisai les délices et les crimes. Longtemps je combattis contre le sommeil et la nature pour prolonger d'autant mes infernales jouissances. Enfin je m'endormis et je m'éveillai le lendemain sous le gibet des frères Zoto et couché entre leurs infâmes cadavres.*⁷³

Según el relato de Pacheco, al igual que Alfonso él también ha despertado bajo la horca. Pero a diferencia del primero éste ha sido perseguido y castigado por sus pecados:

*Alors je sentis qu'un des pendus me saisissait par la cheville du pied gauche*⁷⁴. *Je voulus m'en débarrasser, mais l'autre pendu me coupa le chemin. Il se présenta devant moi, faisant des yeux épouvantables et tirant une langue rouge comme du fer que l'on sortirait du feu. Je demandai grâce, ce fut en vain. D'une main, il me saisit à la gorge et de l'autre, il m'arracha l'œil qui me manque. À la place de mon œil, il entra sa langue brûlante. Il m'en lécha le cerveau et me fit rugir de douleur.*⁷⁵

El endemoniado describe una tortura que no termina tras la penetración infernal que acaba de sufrir:

Alors l'autre pendu, qui m'avait saisi la jambe gauche, voulut aussi jouer de la griffe. D'abord il commença par me chatouiller la plante du pied qu'il tenait. Puis le monstre en arracha la peau, en sépara tous les nerfs, les mit à nu et voulut jouer dessus comme sur un instrument de musique, mais comme je ne rendais pas un son qui lui fit plaisir, il enfonça son ergot dans mon

⁷² Es a la salida de este valle, por el que Alfonso había pasado previamente, donde encuentra precisamente la Venta Quemada.

⁷³ Jean Potocki : Op. cit., p. 56.

⁷⁴ Es casi seguro que el conde Potocki esté evocando una imagen conocida, si no por todos, sí por la mayoría de sus lectores: la carta del Ahorcado o Colgado (XII) del tarot de Marsella. En ella figura un hombre colgado por una cuerda que lo sujeta del tobillo izquierdo.

⁷⁵ Jean Potocki : Op. cit., p. 57.

*jarret, pinça les tendons et se mit à les tordre comme on fait pour accorder une harpe. Enfin il se mit à jouer sur ma jambe dont il avait fait un psaltérion*⁷⁶. *J'entendis son rire diabolique. Tandis que la douleur m'arrachait des mugissements affreux, les hurlements de l'enfer y firent chorus. Mais lorsque j'en vins à entendre les grincements des damnés, il me sembla que chacune de mes fibres était broyée sous les dents des frères Zoto. Enfin je perdis connaissance.*⁷⁷

Alfonso reconoce su propia aventura polígama en ese relato de Pacheco. La tentación tiene nuevamente forma y nombre de mujer. Sus sensuales primas dicen ser dos princesas tunecinas que le animan a abrazar el Islam. Ellas le prometen todo lo que un hombre puede ansiar, a saber: riquezas y placeres. Por el contrario, los lugareños, el ermitaño, la Santa Inquisición y un gran número de historias, leídas o narradas, le previenen sobre el poder del Maligno y sobre la presencia de dos súcubos o diablesas en ese espacio abandonado de la mano de Dios que es la Sierra Morena. Ellas le piden que les guarde el secreto. Otros muchos le animan a que lo confiese.⁷⁸

En el Manuscrito, desde los primeros capítulos la mujer aparece retratada bajo el signo de la ambigüedad, de la amenaza de ese mundo oculto asociado a la luna, a la noche, a lo desconocido o a lo que aún resta por conocer. Ellas, cristianas, musulmanas o paganas, componen un mosaico multicolor y diverso en el que tunecinas, españolas, italianas, gitanas o americanas comparten rasgos comunes. Para el protagonista recién llegado de las Ardenas como para el lector europeo de inicios del siglo XIX todas ellas, extranjeras, resultan exóticas y misteriosas.

Por otro lado, los rasgos que la tradición les había otorgado permiten al autor jugar con esta doble imagen de la mujer: femenina y sensible a la vez que diabólica e inquietante. Como sus primas, muchas de ellas aparecen asociadas a lo prohibido, a la magia, al mundo del inconsciente y del sueño, e incluso a lo sobrenatural.

Como en el arcano del Enamorado, en la aventura de Alphonse esa duplicidad es una constante que empuja al protagonista, dividido entre las luces y las sombras, y entre dos explicaciones del mundo, hacia la duda necesaria.

Reflejo de ello es el alcance que tiene la profusa presencia de lo doble en la novela. Desde el inicio se observa, no sólo en la aparición de los dos Alcornos y de los dos ahorcados, sino también y especialmente en las relaciones múltiples, presuntamente pecaminosas, narradas por diferentes personajes y que no son sino el eco de la de Alfonso con sus dos primas. En los sucesivos relatos el joven capitán escuchará la del cabalista Uzeda con sus dos esposas celestes, hijas de Salomón y de la reina de Saba; la de los amores de Rebeca con los dos

⁷⁶ Aunque se trata en este caso de una pierna diferente, la postura de la pierna derecha del Ahorcado, plegada casi en ángulo recto tras la pierna izquierda nos recuerda de algún modo la forma triangular del salterio.

⁷⁷ Jean Potocki : Op. cit., p. 58.

⁷⁸ El inquisidor le pregunta en estos términos: « Allons, il faut te mettre sur les voies : connais-tu deux princesses de Tunis ? ou plutôt deux infâmes sorcières, vampires exécrales et démons incarnés... Tu ne dis rien ! Que l'on fasse venir ces deux infantes de Lucifer. » (Jean Potocki : Op. cit., p. 77)

Acto seguido el religioso profiere amenazas de tortura, una detallada descripción de la "cuestión ordinaria" con el fin de poner a prueba el valor y el sentido del honor del joven Alfonso van Worden.

gemelos celestes, Cástor y Pólux; la de Avadoro una vez convertido en Pandesowna con las dos gitanas Quita y Zita, con quienes tuvo asimismo dos hijas; la de don Felipe del Tintero Largo con sus dos vecinas; la del geómetra Velásquez con su tía Antonia y Marica, doncella de la primera; y aún en los amoríos del peregrino réprobo Blas Hervás con Inés Santáñez y las dos hijas de ésta, Celia y Zorita, historia en la que el mismo Satán, bajo el nombre de don Belial de Gehenna, acude en persona a satisfacer las principales tentaciones humanas de la fortuna y de la carne. A todas ellas podríamos incluso sumar la doble identidad de personajes femeninos como Frasqueta Salero y Leonor, la duquesa de Ávila.

En realidad, todas las aventuras relatadas o leídas por los personajes reunidos en sociedad en torno a Alfonso van Worden parecen no tener otra finalidad que ponerlo a prueba reflejando, como en un espejo, la obsesión onírica que deviene la aventura del propio protagonista.

De hecho, los espejos que están presentes en algunos de los relatos contribuyen a acentuar esa misma idea de dualidad cuando don Pedro y Rebeca Uzeda, los hermanos cabalistas, distinguen sobre un espejo las imágenes de los amantes celestes que les han sido destinados. Orlandina, en cambio, observa en él el reflejo de su silueta, y en él la compara con la de su anciana dueña; la cándida joven, que resulta ser el mismo Belcebú, también utiliza el espejo para seducir trágicamente al joven libertino Thibaud de la Jacquièrre. Como si de un mundo paralelo proviniese, la duquesa de Sidonia advierte en la superficie reflectante el retrato de su terrible esposo.

En definitiva, todas esas vivencias contadas, pero sobre todo las experiencias de los hermanos Uzeda, o las de Velásquez y el endemoniado Pacheco, todas ellas acontecidas en el mismo escenario de la Venta Quemada, no hacen sino empujar al joven capitán a considerar la existencia de un universo paralelo poblado por espíritus y demonios, o mejor dicho por diablasas y mujeres al servicio de Satán. ¿A fin de cuentas no son sus dos primas musulmanas, encarnación del pecado de herejía, de poligamia y de incesto, imagen de lo prohibido y lo deseado, de la tentación personificada?

El universo fantástico que recorre Alfonso durante sus 61 jornadas iniciáticas parece estar en sintonía con la premisa alquímica que afirma que “todo lo que está abajo es como lo que está arriba, y todo lo que está arriba es como lo que está abajo”, de modo que macrocosmos y microcosmos, lo sobrenatural y lo natural parecen conformar uno solo.

En el *Manuscrito* ellas participan de una “sobrerrealidad”⁷⁹ fruto de los miedos, los sueños y el imaginario del joven capitán van Worden, y combatida al mismo tiempo por las luces de la razón. Durante largos siglos las mujeres han participado de esa doble esencia femenina, turbia, inquietante, que ni la duda ni la certeza habían logrado extinguir, y que con posterioridad encontraríamos aún entre las autoras-artistas del Surrealismo:

⁷⁹ Sobrerrealidad o surrealidad, concebida como realidad simbólica, una realidad absoluta que sobrepasa la experiencia práctica y que, fruto de la imaginación y del sueño, parece más real que la realidad ordinaria. En efecto, André Breton decía en el Manifiesto del surrealismo (1924) : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire. » (*Manifestes du surréalisme*, Folio, Essais, (1985), p. 24)

*Le regard que posent les auteures-artistes surréalistes sur leurs corps n'est point simple, mais, forcément, double : elles cherchent à reproduire leur propre image tout en tenant compte du regard posé sur elles par les hommes surréalistes, – souvent leurs compagnons, leurs maris, leurs amis.*⁸⁰

Esa doble imagen de la mujer fue plasmada a la perfección por Leonora Carrington en *La Maja del tarot*⁸¹, una imagen doble en la que parece, como en la reina de corazones, que lo de arriba tuviera su reflejo exacto abajo.

Sin embargo, si observamos con atención esa pintura surrealista nos percatamos de que el reflejo no es simétrico, de que se trata de un retrato femenino cuya parte inferior está invertida⁸². Es ésta una mujer, o mejor dicho dos mujeres en una. Es una mujer-naipe en cuyo vestido reconocemos algunas imágenes de los arcanos mayores del tarot: la Luna, los Enamorados, la Torre o Casa de Dios, el Ahorcado y la Rueda de la Fortuna en los bordes derecho e izquierdo de la parte inferior; mientras que en la zona superior derecha creemos reconocer la Emperatriz, la Fuerza, el Juicio; en la izquierda, el Mago, el Loco y, al parecer, la Justicia; y en el centro, el Mundo.⁸³

La mujer retratada evoca la vía del tarot, un camino de iniciación en la tradición hermética⁸⁴, que contrastaría de algún modo con la tradicional imagen católica de la Virgen María que nos sugiere la media luna situada, no bajo los pies, sino bajo la cabeza invertida de la Maja, en la zona inferior del cuadro.

Como si de una pesadilla se tratara, la Maja aparece rodeada de monstruos. Un pulpo amenazador en lugar del sol, cuatro criaturas que observan cuan esfinges cornudas, una araña, cuatro cangrejos⁸⁵ y extrañas luces constituyen el lúgubre decorado en el que ella sostiene sobre sus hombros una cometa peluda cuyo rostro de seis ojos recuerda el arcano del Diablo, representación de las pulsiones humanas, de las fuerzas de la naturaleza.

Pero ella no teme. Lleva un escarabeo en la frente, protección contra el mal y símbolo de la resurrección y de la inmortalidad. A sus espaldas, en la penumbra, figura un disco solar sin apenas luz (tal vez una luna llena), sobre algo semejante a los cuernos de un macho cabrío negro. Éste nos recuerda el tocado de Isis, diosa egipcia que, denominada “gran maga”, “gran diosa madre” y “reina de los dioses”, es poseedora de la fuerza fecundadora de la naturaleza, esa misma fuerza misteriosa que otorga a las mujeres el gran poder de crear vida en su vientre. Sobre su cabeza, como sobre la de los arcanos del Mago y de la Fuerza, se dibuja el

⁸⁰ Ania Wroblewski : Op. cit., p. 328.

⁸¹ Dobre retrato de María Félix, (1965)

⁸² La posición de los cabellos revela la posición del cuerpo, suspendido, como en la carta del Ahorcado (XII) del Tarot.

⁸³ Este arcano representa la realización total del iniciado (o de la iniciada, deberíamos apuntar), la culminación de su largo viaje.

En el *Manuscrito* el Mundo coincide con el ascenso de Alfonso a la luz solar desde el interior de las mina de oro, y sobre todo su entrada en la sociedad como conde de Peñaflores.

⁸⁴ En el *Manuscrito* el viaje iniciático de Alfonso se revela como una aventura alquímica que culmina con la extracción del oro de los Goméz, símbolo de un nivel de conciencia (y de vida) superior del joven protagonista.

⁸⁵ Símbolo lunar.

símbolo del infinito, del ciclo eterno, de lo que no tiene ni inicio ni fin, de la serpiente que se muerde la cola, el uróboros alquímico que representa la transmutación que une los opuestos, la gran obra.

Como en la experiencia de Alfonso, el viaje de la vida aquí también parece ser el de la transmutación alquímica. La parte central del vestido de la Maja del tarot está iluminada por un sol radiante, dorado, que ilumina y unge cinco girasoles del color del oro. El número cinco representa aquí sin duda la quintaesencia a la que sólo llega quien alcanza un estado de pureza que podría simbolizar el personaje blanco⁸⁶ del centro del rombo que, a caballo o a pie, avanza en su búsqueda.

En la pintura de Leonora Carrington aún apreciamos otra fuente de luz dirigida hacia (o contra) la cometa diabólica, y que ilumina el área central del cuadro. Su origen nos es desconocido, pero compensa la oscuridad circundante. Al parecer, no se trata del triunfo del universo diurno, sino una comunión de éste con el universo nocturno, mágico y onírico.

Es por ello que distinguimos, más que dos mujeres, una mujer doble. Una es la mujer erguida, misteriosa, que sujeta como bruja una araña en su tela, que goza de atributos de diosa y de inmortalidad; la otra, en posición invertida, es la mujer que, apoyada sobre la luna, disfruta de su naturaleza humana. De hecho, es esta última la que recibe en mayor medida el haz de luz dorada que se dibuja en la densa penumbra.

El dibujo que de la mujer nos ofrece Leonora Carrington pretende desvelar ese sueño latente que, desde la noche de los tiempos, ha dividido la imagen femenina, la ha utilizado e incluso mancillado. Si la tradición judeo-cristiana había retratado a la mujer inquietante, si había infundido ese temor endémico que ha atravesado los siglos, ambos autores la recogen para remodelarla y ofrecer una imagen diferente.

Mujeres y sobrerrealidad son protagonistas en ambas obras, y constituyen al mismo tiempo el nexo en el que confluyen luces y sombras, día y noche, certeza y misterio.

No obstante, el conde Jean Potocki lo traslada a las páginas de su novela para que sea observado bajo una mirada múltiple, dialógica, constructiva.

Es significativo que en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, donde desfilan arcanos del tarot como el Ermitaño, el Ahorcado (por duplicado), el Loco, el Diablo, o donde incluso aparecen la Muerte, la Rueda de la Fortuna y el Mundo como etapas del viaje, se le otorgue al Enamorado⁸⁷ categoría de protagonista e iniciado.

Ese arcano, en el que encontramos a un joven en medio de dos mujeres, es el símbolo de una disyuntiva entre dos opciones. Sin embargo, Alfonso no se ve obligado a elegir entre Emina y Zibedea, pero sí de manera prácticamente constante entre dos interpretaciones muy diferentes de la realidad y entre dos sendas de vida.

⁸⁶ Tal vez se trata del andrógino primordial.

⁸⁷ Éste es el arcano número VI. No parece casual que este número se repita con frecuencia a lo largo de la novela, ni que ésta esté dividida en 6 decamerones (y una jornada más), o que el pergamino que guardaba el secreto de los subterráneos de Casar Gómez fuera cortado en 6 bandas, y cada una de ellas confiada a uno de los 6 jefes de familia.

Cuando el joven protagonista se halla por primera vez ante esas criaturas inquietantes, que la tradición había convertido en culpables del pecado original, sospechosas de estar asociadas al mundo del Mal y al Maligno, experimenta la duda entre la tradición y su propia experiencia, esa duda que se encuentra en la base de su transformación, y que supera desde el momento en que se entrega a la nueva realidad que se le ofrece, a esa otra existencia en la que lo maravilloso convive con lo real, en la que los prejuicios son suprimidos, en la que el ser humano vive en simbiosis con la naturaleza, sus elementos y todos sus seres, sean éstos ángeles o demonios.

Para ello Jean Potocki establece un decorado que alterna el paisaje montañoso de la Sierra Morena con un recorrido circular semejante al del juego de la oca⁸⁸, reúne a toda una sociedad variopinta en la que Alfonso convive con cabalistas, bandidos, princesas musulmanas, gitanos, un ermitaño, un endemoniado y un geómetra, al tiempo que recrea un decorado onírico, habitado por mujeres y por monstruos, por seres celestes y por arcanos, en el que todo espejismo es posible, en el que es fácil sentir la amenaza de esas criaturas provenientes del sueño, incluso de la pesadilla; un decorado nocturno a la vez que sensual. Alfonso es trasladado a esta sobrerrealidad en la que cada cual debe esforzarse por discernir prejuicios y realidad, sueño y vigilia. De hecho, el camino de la iniciación, la Alquimia le propone una vía de transmutación, capaz de transformar la imagen femenina y de conducirlo a una existencia mejor.

Ahora, siguiendo sus pasos, a nosotros nos corresponde no permanecer como meros espectadores y, tras asistir a la cita, recorrer los recovecos de los decorados, escuchar a sus personajes, ser testigos de dicha sobrerrealidad, superarla, y convertirnos en partícipes de nuestra propia transmutación.

⁸⁸ En el viaje de Alfonso van Worden no falta ninguno de los elementos del juego de la oca como representación del recorrido mismo del viaje de la vida. Así encontramos el puente que une el castillo de los Uzeda con el campamento gitano, la posada de la Venta Quemada, el pozo a través del cual acceden a la morada del bandido Zoto, el laberinto que representa el recorrido del protagonista tanto como el que menciona el jeque Gomález, la prisión a la que la Inquisición traslada al joven capitán, y la muerte, tan presente a lo largo de la novela y necesaria para el renacer del iniciado. Por último, no podemos ignorar la presencia de los dos dados; de nuevo la dualidad lanzada al tablero.

El erotismo de Joyce Mansour

Mathilde Tremblais

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

El erotismo ha constituido una problemática central del surrealismo desde sus inicios. Breton sostiene que el erotismo es el mayor misterio de la condición humana y la clave de bóveda de la creación surrealista. En este sentido, escribe: “Par-delà leur extrême diversité de moyens et d’aspect, ce qui, dans leur ensemble, caractérise et qualifie les œuvres surréalistes, ce sont, au premier chef, leurs implications érotiques”⁸⁹.

La cuestión del erotismo surrealista plantea un sinfín de preguntas. Para empezar, podríamos preguntarnos si existe otro erotismo poético que el erotismo esencialmente masculino que han inventado surrealistas como Breton o Éluard. ¿Qué ocurriría si este erotismo surrealista se representase desde la imaginación femenina? ¿Cómo se manifestaría el imaginario erótico surrealista si se trasladase en unas obras de inspiración femenina? Luego podríamos preguntarnos si el erotismo surrealista de expresión femenina supondría un cuestionamiento del imaginario surrealista masculino. Y si lo supusiera, ¿de qué manera en sus textos las mujeres surrealistas ponen en tela de juicio el erotismo masculino surrealista? Por fin, convendría preguntarnos qué significa reescribir el erotismo surrealista desde una perspectiva femenina, si ello obligaría a interrogar lo erótico en su esencia y a crear desde él un espacio inédito para que el imaginario femenino se desplegara.

⁸⁹ André Breton, “Introduction à l’Exposition internationale du Surréalisme” (1959), *Le Surréalisme et la peinture*, París, Gallimard, 1965, p. 383-384.

Intentaremos contestar a estas preguntas a través de un acercamiento a la obra de Joyce Mansour. Para empezar, presentaremos sucintamente a esta autora y, después, veremos cómo el erotismo surrealista de inspiración masculina ha experimentado transformaciones conmovedoras, incluso revolucionarias, cuando lo han puesto en práctica poetisas-mujeres surrealistas como Joyce Mansour.

Su verdadero nombre es Joyce Patricia Adès, nació en Inglaterra en 1928. Sus abuelos, que eran originarios de Alepo, fundaron en Manchester una empresa que comercializaba el algodón y luego se instalaron en Egipto para asegurar también la transformación de la materia prima. El padre de Joyce tomó la sucesión de este negocio del textil que llegó a ser uno de los más importantes de Egipto. Justo después del nacimiento de Joyce en Inglaterra, los padres regresaron con sus hijos a Egipto. Vivían en una lujosa mansión de El Cairo, en el barrio de las embajadas. La familia de la futura escritora formaba parte de la alta sociedad de El Cairo, sus padres eran muy cercanos al mundo diplomático y, en particular, a la embajada británica. Por otra parte, hace falta subrayar que la familia de Joyce pertenecía a la comunidad judía, sus padres eran judíos sefardíes. Así se crió Joyce Mansour, en el seno de una familia de nacionalidad británica pero afincada en El Cairo, en el seno de una familia privilegiada que participaba de la vida mundana de la capital egipcia. Recibió de sus padres y de su institutriz una educación británica. Aunque contó que a los ocho años un viejo rabino le inició al hebreo, Joyce consideraba que el inglés era su idioma materno. Solía pasar sus vacaciones en Inglaterra y, en 1936, sus padres le mandaron para dos años a un colegio suizo, a un internado muy estricto donde se enseñaban los buenos modales a las niñas de la alta sociedad. Prosiguió luego sus estudios en el colegio inglés de El Cairo, donde aprendió toda la mundología elegante que debía saber una chica de su rango. En 1942, cuando se acercó la guerra a Egipto, se exilió con su madre a Jerusalén y luego regresó. Salvo este paréntesis de la guerra, Joyce Mansour vivió una niñez sin preocupación de ningún tipo, una niñez protegida que luego caracterizaría en un texto de carácter autobiográfico como una “*vie végétale*”⁹⁰.

⁹⁰ Remitimos a Marie-Laure Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, París, Éditions Jean-Michel Place, 2005, p. 15.

Sin embargo, aquel universo protegido y despreocupado en el que vivía Joyce en la niñez se rompió cuando tenía quince años con la muerte de su madre quien falleció de cáncer. Tres años más tarde, Joyce se casó con Henri Naggar, un joven que, como ella, pertenecía a una de las familias más acomodadas de El Cairo. El mismo año en el que se casaron, falleció Henri de un cáncer fulminante con sólo veintiún años. Estos dos traumas extremos que sufrió Joyce se convirtieron en dos duelos imposibles y explican que toda su obra está marcada por la idea de la muerte y por la obsesión del cáncer. Sus textos están atravesados por imágenes crueles de muertos, y no por muertos cualesquiera sino por muertos que resurgen “Les morts mal morts qui ne veulent pas se résigner”⁹¹.

Cuando falleció su primer marido, Joyce sólo tenía diecinueve años y fue en aquella época cuando empezó a escribir sus primeros poemas en su idioma materno el inglés. El descubrimiento de la poesía y de su propia voz poética está pues indisolublemente relacionado con el sufrimiento contra el que luchaba. La poesía aparecía para ella como un refugio y las palabras le servían de exorcismo. Un año después de la muerte de su marido, Joyce conoció a Samir Mansour, un joven de educación francesa que vivió en París hasta los veinte años y que regresó a Egipto para trabajar en una importante empresa que pertenecía a su familia. Joyce contó que aquel encuentro la llevó a abandonar el inglés y a adoptar el francés como nuevo idioma, así declaró: “J’ai rencontré un homme qui refusait de parler autre chose que le français. Alors, j’ai laissé tomber l’anglais et je me suis mise à lire, à écrire, à essayer de penser en français. J’ai commencé une nouvelle vie avec de nouvelles pensées”⁹². A raíz de su encuentro con Samir Mansour, Joyce efectuó una verdadera muda, rompió con el personaje que había sido y profundizó en su conocimiento del francés, el idioma que, de ahora en adelante, elegiría para expresarse y para escribir.

Samir y Joyce se casaron en El Cairo en 1949. Participaban de la vida mundana de la capital, frecuentaban a Marie Cavadia quien animaba el primer salón de El Cairo, un

⁹¹ Joyce Mansour, *Œuvres complètes, prose & poésie*, París, Éditions Michel de Maule, 2014, p. 297. Todas las citas de la obra de Joyce Mansour que aparecerán en adelante están sacadas de este volumen.

⁹² “Écrivains étrangers d’expression française : Joyce Mansour”, programa dirigido por Jean Pajet, emitido el 2 de diciembre de 1967.

lugar en el que se reunían los artistas de la alta sociedad egipcia y también otras personalidades del resto del mundo. Allí Joyce Mansour hizo un encuentro determinante, conoció a Georges Henein, quien fundó en 1938 el movimiento surrealista Art et Liberté. Tanto gracias a Marie Cavadia como a Georges Henein, Joyce Mansour descubrió el surrealismo. En Francia recibió la ayuda decisiva de Georges Hugnet, quien la ayudó a elegir los poemas que figuran en su primer libro de poemas, *Cris*, que publicó en 1953, y también los que aparecen en *Déchirures*, que salió a la luz dos años más tarde. Cuando se instaló en París en 1956, Joyce Mansour hizo otro encuentro determinante que influyó en su vida literaria; conoció a Breton, de quien se sintió muy cercana y con quien compartió las inquietudes del movimiento surrealista. Ambos mantuvieron una amistad muy sólida, Breton desempeñó un papel fundamental en Joyce Mansour y la animó a escribir. La producción literaria de esta autora consta de varios libros de poemas, de algunos relatos y de una obra de teatro.

Hay que subrayar que la obra entera de Joyce Mansour está salpicada de referencias que se arraigan en su experiencia personal y que pueden interpretarse como evidentes huellas autobiográficas. Sin embargo, los textos de esta escritora no pueden analizarse como propiamente autobiográficos en la medida en que no encierran un pacto autobiográfico, este dispositivo enunciativo que el teórico de la literatura Philippe Lejeune determina como la condición del género autobiográfico⁹³. Aunque los textos de Joyce Mansour no sean por definición autobiográficos, sí que recogen las angustias, las ensoñaciones y los deseos propios de su autora. Se convierten así en el receptáculo de las ficciones interiores que elabora Joyce Mansour, de unas ficciones interiores que se inspiran tanto en sus vivencias como en su imaginario y que, por ello, pertenecen de pleno a la fantasía. Joyce Mansour dota así sus textos de cierta dimensión autobiográfica y también despliega en ellos una mecánica ficticia que le permite explorar en su propio mundo íntimo. Las obras de esta autora están así impregnadas de la tonalidad muy particular de la intimidad femenina.

⁹³ "Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage", véase Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975), Paris, Éditions du Seuil, "Points", 1996, p. 15.

En este sentido, los escritos de Joyce Mansour se distinguen ante todo por su expresión del deseo y del placer femenino. La autora indaga en el territorio del erotismo, un ámbito aún considerado en los años cincuenta y sesenta como esencialmente, o incluso exclusivamente, masculino. En la mayoría de los poemas de Joyce Mansour emerge un *yo* femenino que grita su sexo con una voz desesperada y profundamente conmovedora. Muchos de los versos de esta poeta llaman la atención por su impudor y su brutalidad:

Que mes seins te provoquent
Je veux ta rage.
Je veux voir tes yeux s'épaissir
Tes joues blanchir en se creusant.
Je veux tes frissons.
Que tu éclates entre mes cuisses
Que mes désirs soient exaucés sur le sol fertile
De ton corps sans pudeur⁹⁴.

Joyce Mansour describe situaciones eróticas que despiertan en la mente del lector imágenes violentas. Sus poemas no se extienden en preliminares sino que siempre expresan una intrusión brutal en la verdad desnuda del placer sexual. La autora privilegia la representación de los momentos paroxísticos, la del éxtasis erótico. Así, el cuerpo de la mujer tiende hacia el orgasmo, una experiencia que en la obra de Joyce Mansour no evoca solamente un simple goce orgánico sino el exceso de placer que conduce a la convulsión explosiva:

Je veux me montrer nue à tes yeux chantants.
Je veux que tu me voies criant de plaisir.
Que mes membres pliés sous un poids trop lourd
Te poussent à des actes impies.
Que les cheveux lisses de ma tête offerte
S'accrochent à tes ongles courbés de fureur.

⁹⁴ Joyce Mansour, *Œuvres complètes, prose & poésie, op. cit.*, p. 304.

Que tu te tiennes debout aveugle et croyant
Regardant de haut mon corps déplumé⁹⁵.

El erotismo está omnipresente en el universo de Joyce Mansour, resulta incluso curioso que en su obra la noción del tiempo se conciba en términos eróticos, el tiempo se divide en horas erógenas, así titula uno de sus textos, *Heures érogènes*. Más allá, para Joyce Mansour el erotismo significa ante todo comunicación y el mundo que representa se caracteriza por un lenguaje de índole erótica. En su obra, el erotismo abre así al diálogo ya que entabla la conversación y la prolonga. De hecho, el sexo, sea masculino o femenino, está dotado de una voz propia: “Le téléphone sonne / Et ton sexe répond”⁹⁶. Además, la escritora describe sexos que poseen su propio idioma: “J’écoutais le dialecte des sexes qu’on déshabille”⁹⁷. A veces los órganos sexuales que pueblan su imaginario erótico presentan una manera de expresarse muy peculiar y llaman la atención por su volubilidad y su locuacidad. La poeta también escucha atentamente los raucos sollozos del sexo, sus balbuceos y sus quejidos. Según Joyce Mansour, existe todo un indecible erótico hecho de suspiros, de gritos, de desgarros que componen el frenesí del hablar erótico y que crean lo que ella llama “la langue rugueuse du désir”⁹⁸.

Además de permitir la comunicación con el otro, para Joyce Mansour el erotismo representa una manera de comunicar con el universo que es, él mismo, de índole erótica. En este sentido, el erotismo no solamente emerge de los seres vivos sino que también puede emanar de los elementos naturales, como la noche o el mar. Así, “Tout devient phallus”⁹⁹ bajo la pluma de Joyce Mansour, el mundo entero es de naturaleza erótica, en él se producen los encuentros con lo maravilloso, estas experiencias cumbre de la vida pasional surrealista. Los paisajes que predominan en su obra son superficies sexualizadas que comunican con “la campagne ouverte de ma chair”¹⁰⁰. La escritora pone de relieve la sensualidad de la naturaleza y el conocimiento que da de

⁹⁵ *Ibid.*, p. 299-300.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 325.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 398.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 343.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 435.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 352.

ella se produce bajo una luz carnal y o una lluvia erótica. A veces, dota la naturaleza de una fuerza erótica capaz de resucitar a los muertos:

Négresse morte sur le sable blanc
Sans idées sans odeurs sans vêtements.
Entre ses cuisses se glisse le vent.
Le soleil presse des lèvres brûlantes
Sur son flan meurtri sur ses yeux ouverts.
Les vagues malicieuses guettent son plaisir
Et vont et viennent¹⁰¹.

En el conjunto de la obra de Joyce Mansour, el erotismo significa lo inexpresable y, al mismo tiempo, encarna un lenguaje que sugiere lo indecible mismo. Las manifestaciones eróticas pertenecen al reinado inestable de lo irrepresentable ya que el lenguaje del erotismo se constituye precisamente a partir del sollozo, del grito, del estertor, del hipo, del espasmo verbal, de todo lo que no se articula ni se alarga en el tiempo. Para la escritora, el erotismo evoca más un aroma que una realidad concreta, más una palpitación de lo desconocido que la firmeza de una certeza inquebrantable. Este aroma del erotismo, lo que Joyce Mansour llama “le fauve parfum du plaisir”¹⁰², figura un erotismo que no tiene formas fijas y que está sujeto a metamorfosis desestabilizadoras y plurales.

La palabra ‘plural’ es fundamental para caracterizar el imaginario femenino o el erotismo femenino que Joyce Mansour pone de manifiesto. En efecto, esta escritora es la autora de una poesía muy plural, sobre todo la que corresponde a los inicios de su carrera, a los primeros poemas que figuran en *Cris*, *Déchirures* y *Rapaces*. En ellos encontramos versos en los que dialogan varias voces, versos en los que el yo de la enunciación cambia repentina e incesantemente, hasta tal punto que a veces cuesta

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 297.

¹⁰² *Ibid.*, p. 458. En relación con este tema, véase el artículo de Richard Stamelman, “Le fauve parfum du plaisir, poésie et éros chez Joyce Mansour”, en *La Femme s’entête, la part du féminin dans le surréalisme*, textos reunidos por Georgiana Colville y Katharine Conley, Arles, Lachenal & Ritter, colección “Pleine Marge”, 1998, p. 201-221.

identificar en un mismo poema los distintos sujetos que entran en juego. Estas voces discursivas que hablan entre sí y se desgarran crean un discurso extremadamente inestable y violento, una violencia que hace eco a los títulos que llevan estos tres poemarios, *Cris*, *Déchirures* y *Rapaces*, tres títulos que evocan, sin duda, la violencia del amor erótico.

Estos tres poemarios están compuestos de pequeños textos, fragmentos de cinco u ocho versos cada uno. Estas piezas están desprovistas de título, de conexión entre sí y rechazan todo signo de puntuación. El estilo es entrecortado e interrumpido, el vocabulario, él, está impregnado de rabia y de odio. El *tú* que aparece en los versos es inestable, plural y ambiguo. Designa a veces a un hombre, otras a una mujer e, incluso en ocasiones, este *tú* también reviste un carácter bisexual. Por otra parte, el ritmo que caracteriza la poesía de Joyce Mansour recuerda la cadencia propia de la pasión sexual. Tenemos la impresión de que los versos avanzan a golpe de espasmos, de convulsiones eróticas, de sacudidas hechas de palabras y de gritos. Sin duda, el ritmo de los versos imita los arrebatos propios del delirio sexual, la respiración de los cuerpos que se entregan al acto erótico. Así, en los textos de Joyce Mansour, el erotismo y el lenguaje se entremezclan y compenetran en una sutil poesía.

Las voces inestables que fluyen en la poesía de Joyce Mansour ilustran una sexualidad errante, desorientada y descentrada. El discurso y el erotismo de esta autora se distinguen por una especie de vagabundeo o de nomadismo, no parecen encaminarse hacia un destino fijo sino que se dejan llevar por el azar y las peripecias. El discurso de Joyce Mansour es además inacabado, no conoce final, ni unidad, ni síntesis. Asimismo, el lenguaje del imaginario erótico femenino que despliega en sus obras permanece para siempre abierto y sujeto a todo tipo de modificaciones, de prolongamientos, de cambios repentinos, de miradas hacia atrás o de contradicciones. Todas estas características nos permiten afirmar que la poesía de Joyce Mansour no presenta aparentemente coherencia discursiva. También hay que señalar que la obra de Joyce Mansour tampoco se inscribe en la lógica discursiva del surrealismo, es decir en esta lógica claramente discontinúa, irracional, inconsciente pero que no deja de ser, por ello, autoritaria y masculinizante.

Por otro lado, la obra de Joyce Mansour permanece ajena a los movimientos fusionales del discurso masculino y a sus símbolos. El lenguaje erótico que se expresa en los poemas de Joyce Mansour toma una trayectoria que desemboca en lo difuso, lo descentrado o lo desconocido, y que se opone, de este modo, a la creencia surrealista de que el deseo deba canalizarse exclusivamente en un único objeto claramente definido. Joyce Mansour no adhiere a la idea de una experiencia cósmica, sintética, y también hay que decirlo, falocéntrica, que se crea en torno a una figura única.

Se percibe en la obra de Joyce Mansour una suerte de feminismo antes de tiempo, un “pre-feminismo”¹⁰³. A menudo la escritora parece entrever el fracaso del poder del hombre y contesta la autoridad masculina, por ejemplo cuando declara: “Si l’amoureuse pouvait fuir la vaste main de l’homme / Qui doit jouir / Elle se vengerait des prêtres”¹⁰⁴. En los versos de *Rapaces*, la poeta pone en escena a una mujer que se complace en abusar de un hombre y en destruirlo, desmitificando así la figura masculina y sus símbolos:

L’homme cet artichaut drapé d’huile noire
Que je lèche et poignarde avec ma langue bien polie
L’homme que je tue l’homme que je nie
Cet inconnu qui est mon frère
Et qui m’offre l’autre joue
Quand je crève son œil d’agneau larmoyant
Cet homme qui pour la communauté est mort assassiné
Hier avant-hier et avant ça et encore
Dans ses pauvres pantalons pendants de surhomme¹⁰⁵.

La voz femenina que se expresa en la obra de Joyce Mansour da la impresión de estar cansada de ser el eterno objeto de ensoñaciones masculinas y se queja de “Son dos

¹⁰³ Expresión empleada por Georgiana Colvile en “Joyce Mansour et *Les Gisants satisfaits*, trente ans après”, *Avant Garde* 4, 1990, p. 118.

¹⁰⁴ Joyce Mansour, *Œuvres complètes, prose et poésie*, op. cit., p. 459.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 351.

cambré par les rêves des hommes”¹⁰⁶. La autora se mofa muy a menudo del hombre cuya “tête se cache entre ses jambes poilues”¹⁰⁷ y se burla de él designándolo como “cette banane pourrie”¹⁰⁸, un plátano podrido que se convierte en el hazmerreír de unos monos que acaban devorándolo. Además de ridiculizarlo, la poeta no duda en rebajar al hombre, haciendo de él un ser insignificante y preso del dominio de la mujer:

Les vices des hommes
Sont mon domaine
Leurs plaies mes doux gâteaux
J’aime mâcher leurs viles pensées
Car leur laideur fait ma beauté¹⁰⁹.

Uno de los temas privilegiados de la poesía de Joyce Mansour es, sin duda, la representación del cuerpo erótico. A veces la autora pone en escena un cuerpo que se desvela y se erotiza en imágenes de sexos golosos o codiciosos, como aquellos sexos insaciables con lenguas de víboras. Otras veces, los sexos parecen al contrario consumirse, los úteros humeantes, los pubis rezumantes de terror y los ovarios trémulos dan fe de ello, así como otros atributos sexuales que ya no sugieren la vida: los pechos de plomo, los senos elásticos o los anos descoloridos. En la obra de Joyce Mansour dominan sobre todo imágenes de sexos atrofiados, traspasados o cadavéricos, de penes despedazados y de clítoris también en pedazos.

La obra de Joyce Mansour encierra así innumerables imágenes de dislocación física. Muy pocas veces el cuerpo aparece entero y, cuando se da el caso, remite a un cadáver o a un ser condenado cuya carne está en vía de descomposición. Salvo estas escasas ocasiones, hay que insistir en el hecho de que Joyce Mansour nos presenta el cuerpo en trozos anatómicos y en fragmentos orgánicos. Todas estas representaciones en las que el cuerpo está dislocado, mutilado o diseminado, podrían analizarse como la expresión de un yo estallado, esparcido, disperso y disuelto.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 304.

En la obra de Joyce Mansour el cuerpo que se abandona al erotismo experimenta sufrimiento, los orgasmos se expresan como si fueran heridas. El cuerpo erótico ofrece así la imagen de un cuerpo deformado por el dolor, el odio, la crueldad, la descomposición y, por fin, la muerte. Esta imagen del cuerpo erótico refleja, según la autora, “La rage la souffrance la jouissance et le crime / Tous enterrés sous le masque de la sérénité féminine”¹¹⁰. En el relato *Les Gisants satisfaits*, las relaciones amorosas no van nunca sin su corolario de sufrimientos, golpes y heridas, a menudo mortales.

Se desprende así de la poesía del erotismo de Joyce Mansour una imagen profundamente abyecta, para ella el amor pasional no admite el idealismo, la trascendencia o la espiritualidad. El erotismo de esta escritora se despliega siempre en este bajo mundo, no es casual que el lodo esté muy presente en sus textos para evocar el erotismo en su estado más desnudo. Los arrebatos eróticos son movimientos que tienden hacia abajo y que acercan a los protagonistas al barro: “Il faut que la femme enlace / Son image dans la boue”¹¹¹. Las alcantarillas también son imágenes recurrentes de las que la poeta se vale para sugerir el lugar del erotismo: “De l’égout qu’est ton lit”¹¹². El erotismo de Joyce Mansour se distingue pues por su rechazo obstinado de toda sublimación y siempre es hundimiento en la materia baja, terrestre, sin ninguna esperanza de resurrección, de espiritualización o de elevación.

Contrariamente a Breton o a Éluard, para Joyce Mansour el amor erótico no reviste el significado de bondad, de ternura o de felicidad, ni está asociado a la idea de transparencia, de trascendencia, o de ligereza. Si encontramos amor en la obra de Joyce Mansour, siempre está acompañado de podredumbre, suciedad, barro, herida, violencia, degradación, envilecimiento, vacío y, sobre todo, de muerte. En el imaginario de esta escritora, el amor erótico está fundamentalmente relacionado con la muerte. Es la muerte quien “creuse une tombe aux pieds de chaque baiser”¹¹³.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 527.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 422.

¹¹² *Ibid.*, p. 295.

¹¹³ *Ibid.*, p. 423.

Existen similitudes innegables entre la visión del erotismo de Joyce Mansour y la definición que defiende Bataille de esta noción. Así, varias dimensiones del erotismo que encierran los textos de Joyce Mansour parecen encontrar su origen en las ideas que expone Bataille en su ensayo canónico *L'Érotisme*, por ejemplo la escritora adhiere a la tesis capital de *L'Érotisme* según la cual la muerte anima el movimiento del erotismo. Recordamos que, para Bataille, “L'érotisme a, d'une manière fondamentale, le sens de la mort. Celui qui saisit un instant la valeur de l'érotisme aperçoit vite que cette valeur est celle de la mort”¹¹⁴. El erotismo de Joyce Mansour también reviste el significado de la muerte, el reinado en el cual todo está permitido: “Saluez ô mes amis la mort ses fuites ses fusions / Pour elle seule il n'est guère de zone interdite / Dans le brasier de l'amour passion”¹¹⁵.

Desde la perspectiva de Bataille, la violencia define profundamente el erotismo, así sentencia: “Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence”¹¹⁶. Joyce Mansour, a su vez, acepta la violencia que habita en el erotismo y la anhela. Para ella, esta violencia, íntimamente vinculada a la muerte, es deseada y resulta ser necesaria. La violencia, con su carácter tanto fascinante como pavoroso, está patente en las múltiples imágenes que atraviesan su obra, esas imágenes de cuerpos desgarrados y desollados, de ojos ronzados y cascados, de sangre chupada, de heridas de orgasmos, de carne roída, carcomida y podrida, todas ellas son imágenes que sugieren el horror. De hecho, la poeta hace del lecho de amor un lecho de infierno donde reina el horror: “L'horreur prend corps sur ton lit / L'horreur aux testicules vitreux / Et bouches élargies par la boue”¹¹⁷.

En relación con la violencia del erotismo y el horror que suscita, Joyce Mansour evoca la crueldad que manifiestan quienes experimentan dentro de sí los arrebatos propios del amor erótico y emite la idea de que “Pour être aimé il faut être cruel”¹¹⁸. Para la escritora, el erotismo es despiadado por antonomasia y encarna, sin dudas, un

¹¹⁴ Georges Bataille, *L'Érotisme* (1957), París, Les Éditions de Minuit, colección “Arguments”, 2001, p. 289.

¹¹⁵ Joyce Mansour, *Œuvres complètes, prose et poésie, op. cit.*, p. 445.

¹¹⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme, op. cit.*, p. 23.

¹¹⁷ Joyce Mansour, *Œuvres complètes, prose et poésie, op. cit.*, p. 436.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 298.

lugar de impurezas propicio a la eclosión de los actos impíos¹¹⁹ que describe en sus textos. El relato *Le Cancer* es significativo de esta crueldad que despierta el sentimiento erótico. El joven narrador se siente atraído por Clara, una mujer que padece un cáncer que está sugerido a través de la protuberancia monstruosa que tiene en su espalda y que no cesa de crecer. En un lenguaje excesivo e incontrolable, Joyce Mansour cuenta cómo el joven narrador, después de hacer el amor con Clara y de hallarla muerta, corta con un cuchillo el mal que la aquejaba.

Bataille sostiene que el erotismo está estrechamente relacionado con la idea del sacrificio, una idea muy presente en los textos de Joyce Mansour. En los sacrificios eróticos que la escritora describe, el *yo* convierte al amado en una víctima que muere extasiada en una experiencia que reviste el carácter maravilloso propio del universo surrealista:

Ton cou tranché.

Ta tête qui saigne

Séparée de ton corps

Grimaçante et aveugle.

Ton cou qui saigne des gouttes de folie

Tes yeux qui pleurent des larmes de désir

Et moi qui bois

Ta vie qui part¹²⁰.

Toda la obra de Joyce Mansour está atravesada por imágenes de este tipo que traducen, a veces, una crueldad canibalesca ilimitada. Así, el cuerpo del amado se convierte en un alimento sexual que sucumbe a la fuerza despiadada de un *yo* que se apodera de él y lo devora, lo consume entero, pero no sólo para deleitarse de sus carnes y de sus jugos sino también con el fin de apropiarse de sus pensamientos y sus sentidos:

¹¹⁹ "actes impies" (*Ibid.*, p. 300).

¹²⁰ *Ibid.*, p. 297.

J'ai ouvert ta tête
Pour lire tes pensées.
J'ai croqué tes yeux
Pour goûter ta vue.
J'ai bu ton sang
Pour connaître ton désir
Et de ton corps frissonnant
J'ai fait mon aliment¹²¹.

Bataille sostiene que el erotismo remite a la vida interior¹²² del hombre o de la mujer, se trata para él de una experiencia que se produce en el espacio esencialmente interior del ser. Joyce Mansour comparte esta concepción del erotismo, el sujeto de su obra está abandonado a su emoción y está fuera de sí. La escritora lleva la emoción del yo hasta un umbral extremo que se puede calificar como estado límite, un estado que recuerda a veces la crisis de histeria, es decir esta crisis de agitación muy erotizada, que se desarrolla en un estado de semi-consciencia que favorece las descargas agresivas y las fantasías que se expresan bajo la forma de escenas de violencia o de erotismo.

Por otra parte, Bataille concibe la voluptuosidad erótica como una pérdida, un desgaste, una dilapidación ruinosa. Según él, el erotismo no representa en absoluto el punto en el que el ser humano se encuentra consigo mismo sino por lo contrario el punto donde se pierde. La escritura de Joyce Mansour tampoco celebra el reencuentro del sujeto consigo mismo o la vuelta a una unidad perdida sino que sugiere su dispersión. En sus reflexiones sobre el erotismo, Bataille se detiene en el goce erótico, en el éxtasis supremo durante el cual el sujeto experimenta el desposeimiento de su ser. Designa como "petite mort"¹²³ al orgasmo, este momento paroxístico del erotismo que implica no sólo una violenta conmoción física sino también una trasgresión de los límites del yo. Tanto para Bataille como para Joyce Mansour, el erotismo es extremista

¹²¹ *Ibid.*, p. 300.

¹²² "L'érotisme est l'un des aspects de la vie intérieure de l'homme" (Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 35).

¹²³ *Ibid.*, p. 111.

por antonomasia, se desvela en los instantes en los que los límites de la razón se hacen astillas y el *yo* se desvanece. Además, el orgasmo representa para Joyce Mansour el modelo por excelencia de la expresión poética. Para sugerir este abandono libre al éxtasis que significa el goce, la autora recurre a una escritura que se esfuerza en mantener la tensión del delirio erótico en un umbral de excitación crítico donde el sujeto acaba cediendo, perdiendo así el control de sus propios movimientos interiores y transgrediendo los límites de su *yo*.

Sin duda, encontramos en Bataille y en Joyce Mansour una común concepción del erotismo. De hecho, llama a atención que Joyce Mansour emplee la misma terminología que Bataille para describir la esencia del erotismo: “désordre”, “bouleversement”, “débordement” o “déchirement”. Asimismo, a través de ciertas imágenes que crea, Joyce Mansour hace pensar en las ficciones de Bataille, por ejemplo los sexos que pone en escena y cuyos gritos, hipos o gemidos traducen el dolor y el placer de la fiebre sexual recuerdan el sexo de la protagonista de *Madame Edwarda*. Sin embargo, si en varios aspectos pudiéramos acercar Joyce Mansour a Bataille, habríamos de reconocer que la escritora presenta la particularidad de hacer nacer un lenguaje erótico fragmentario exclusivamente femenino, a la imagen de los sexos femeninos de sus textos que se expresan emitiendo sonidos descosidos o descentrados muy especiales. Joyce Mansour logra de esta forma someter a discusión el imaginario masculino y aboga en pro de la primacía del goce erótico femenino.

Por ello, el erotismo de Joyce Mansour encarna por momentos el erotismo de Bataille y, por otros, un erotismo de inspiración más femenina. Su obra es así eróticamente ambivalente, se sitúa entre varios modelos: unas veces parece estar influenciada por el imaginario erótico masculino de Bataille o por el de los surrealistas según el cual la mujer es tanto ángel como sirena, musa como bruja, y posee un poder mítico sexualmente peligroso y una aura de belleza fatalmente atractiva, y otras veces, la obra de la escritora se esmera en representar el goce exclusivamente femenino y pone así en duda el discurso masculino y su lenguaje falocéntrico. El erotismo de Joyce Mansour es por lo tanto un erotismo híbrido, andrógino, dividido entre varias concepciones de lo erótico.

La mayoría de los textos de Joyce Mansour plasma el deseo femenino y la mujer es el verdadero sujeto de la enunciación. No obstante, en algunos textos de esta escritora, también existen imágenes en las que la mujer está representada como un objeto de la mirada masculina o incluso como una víctima del deseo masculino pero se trata de imágenes que son más bien escasas. De todas formas, debemos entender que Joyce Mansour, quien escribe en los años cincuenta y sesenta, difícilmente hubiera podido escapar del todo a la perspectiva masculina surrealista. De cuando en cuando comparte la visión de la mujer que tenía la mayoría de los hombres surrealistas pero hay que decir que corrige esta óptica surrealista masculina para proporcionarle otro enfoque. Joyce Mansour retoma las realidades clave que apreciaban los surrealistas, como las del amor loco, de lo maravilloso, del azar objetivo, del inconsciente, del sueño, pero las redimensiona. Cuestiona así el lenguaje y la mentalidad surrealista masculina ofreciendo otro significado a los temas fundadores del surrealismo.

Por lo tanto, si el discurso erótico que propone Joyce Mansour se apropia del lenguaje masculino siempre es para desmitificarlo y deshacerlo. La autora recusa el imaginario masculino cuando prohíbe a la mujer desempeñar un rol que no sea el de objeto de fantasía y se opone a la visión masculina de un erotismo centralizado, unificado y totalizador. Joyce Mansour prefiere la idea, de origen femenino, de un erotismo descentrado y plural, por eso representa en sus obras un imaginario erótico diferente y que rompe con lo simbólico mismo.

Al erotizar las voces femeninas de sus textos, Joyce Mansour logra desarticular el discurso dominador masculino y sustituirlo por una expresión del erotismo tal y como la mujer sabe imaginarlo y sentirlo desde lo más íntimo de su ser. La autora renueva así la relación entre lo femenino y el lenguaje llevándola al ámbito del erotismo poético. A través de su discurso femenino, Joyce Mansour logra perturbar, dando voz al delirio que experimentan las palabras cuando se abandonan al erotismo. Sin duda, el trabajo liberador sobre el lenguaje llevado a cabo por los surrealistas encuentra con Joyce Mansour un impulso aún más encarnizado, más violento y erótico, y una manifestación aún más intensa, y profundamente femenina.

Le féminin desnosien : une étoile de rêve liquide

Marina Ruiz Cano

Euskal Herriko Unibertsitatea / Université Paris Nanterre

Magnétique, onirique, aquatique. Boussole du pêcheur solitaire, terre du naufragé, pluie fine sur la mer. Puis le néant : de la neige qui fond entre les doigts, une goutte qui se perd dans l'océan, un sourire qui disparaît quand le moment de l'amour expire. Quitte ou double : voilà ce que le féminin représente pour Robert Desnos. Les femmes de sa vie, dont notamment Yvonne George et Youki, projettent leurs ombres sur ses écrits.

La première, une chanteuse qu'il rencontra en 1924, inspire en partie le personnage de Louise Lame dans *La Liberté ou l'amour !*, texte qui lui est d'ailleurs dédié :

À la révolution
À l'amour
À celle qui les incarne¹²⁴.

Dans un article publié le 2 mai 1925 dans *Le Journal littéraire*, Desnos la décrit comme ayant un « Visage d'aventure », « yeux évocateurs », « menue sur la scène immense », « geste rare et cruel », elle « marche, marche surtout », sa voix éveille l'amour et le désir¹²⁵. De même, il écrivit que « ce n'est pas une femme, c'est une flamme, elle est mieux qu'intelligente : sensible, plus que belle : émouvante »¹²⁶. Or, l'amour « violent, douloureux, inlassablement attentif »¹²⁷ que le poète ressentit envers elle ne fut, hélas, jamais partagé.

¹²⁴ Robert Desnos, *La liberté ou l'amour !*, dans *Oeuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 317.

¹²⁵ Cité dans Robert Desnos, *Oeuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 280.

¹²⁶ Texte publié de manière posthume en 1978, et cité dans Robert Desnos, *Oeuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 282.

¹²⁷ Théodore Fraenkel, « Il y a trente ans », dans *Simoun*, n° 22-23, « Robert Desnos », 1956. Cité dans Robert Desnos, *Oeuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 279.

C'est justement sur ce chagrin d'amour que repose, à mes yeux, toute la force créatrice de notre cher Robert. Par exemple, on reconnaît le portrait d'Yvonne George dans un dessin automatique que l'auteur réalisa le 12 novembre 1924, où l'on peut lire la significative phrase de « Plus belle qu'une étoile »¹²⁸. Enfin, son amour pour Youki lui inspira de très beaux poèmes recueillis notamment dans *Youki 1930 poésie* ou *Le livre secret pour Youki*.

Omniprésentes dans ses textes, les femmes véhiculent la triade surréaliste liberté-amour-poésie. Comme André Breton dans son poème « L'Union libre » ou Paul Éluard dans « L'Amoureuse », l'attention de Desnos se dirige souvent vers le corps et ses parties. Or, au lieu d'assembler le tout à la manière d'un collage, Desnos s'amuse à le décomposer, tel un cadavre dépecé et captivant. On en trouve un exemple dans les nombreuses descriptions qu'il fait des femmes dans ses récits en prose, ou encore dans le poème « Si belles soyez-vous », où il décrit progressivement leurs dents, leurs lèvres, leurs seins, leurs cheveux, leur ventre, leurs reins, leurs omoplates, leur cou et leur sexe¹²⁹.

Ceci dit, je me propose de dresser un portrait de la femme desnosienne à partir de trois idées clés : l'attirance qu'elle exerce, l'idéal qu'elle incarne et l'impossibilité de l'atteindre. Enfin, on verra comment toutes ses qualités se complètent pour dépasser le réel.

Le magnétisme

Le sujet lyrique et les narrateurs des textes de Desnos, parfois ses alter-egos, se trouvent irrémédiablement hypnotisés par le regard des femmes :

¹²⁸ Dessin reproduit dans Robert Desnos, *Oeuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 283.

¹²⁹ Robert Desnos, « Si belles soyez-vous », *Bagatelles*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 698.

Dans un cocktail couleur tango
je buvais les yeux de ma belle :
l'un est vert l'autre mirabelle,
je buvais les yeux de Margot.¹³⁰

Cette attirance envers la femme se manifeste par l'adoration d'un idéal féminin qui ne se matérialise pas nettement. Les adjectifs qualificatifs positifs s'accumulent, mais le prénom de ces mystérieuses reste inconnu.

Elle est vêtue de soie cerise, elle est grande, elle est, elle est, comment est-elle ?
Elle est là.
Je la vois dans tous les détails de sa nature splendide. Je vais la toucher, la caresser.
[...]
La femme que j'aime, la femme, ah ! j'allais écrire son nom. J'allais écrire « j'allais dire son nom ».¹³¹

On retrouve la même imprécision énigmatique dans la nouvelle *Journal d'une apparition*, avec l'étrange visite de ***¹³². Le mystère qui plane autour des femmes captive le sujet poétique :

Si mystérieux que soit le vôtre [votre univers]
je m'y promènerai désormais¹³³

Elles sont donc impitoyablement attirantes – « Pour un baiser je rentrerai de nouveau en esclavage »¹³⁴ – mais aussi effrayantes, exerçant deux forces opposées qui déchirent et qui poussent à fuir – « j'échappe comme un animal au piège »¹³⁵. La beauté féminine fascine et repousse en même temps :

Si belles soyez-vous

¹³⁰ Robert Desnos, « Dans un cocktail couleur tango », *Prospectus*, dans Robert Desnos, *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 26.

¹³¹ Robert Desnos, *La liberté ou l'amour !* dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 344.

¹³² Robert Desnos, *Journal d'une apparition* dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 395.

¹³³ Robert Desnos, « Si belles soyez-vous », *Bagatelles*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 700.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

Éloignez-vous de moi.¹³⁶

Comme les sirènes de l'*Odisée* avec leurs chants, sa sirène, sa femme aimée, l'enchanter avec sa voix et fait de lui la seule proie : personne d'autre ne l'entend. Cette sirène est Youki, comme on constate dans le texte suivant :

Que rien ne sépare l'hippocampe de la sirène
la sirène de l'hippocampe,
Robert de Youki,
Youki de Robert.¹³⁷

Le titre du poème, « Incantation » met en évidence l'ensorcellement dont le poète est victime et donc, l'influence exercée par le féminin.

De même, les couleurs vives de leurs habits attirent le regard masculin et deviennent des jalons quand ils tombent par terre au fur et à mesure que les femmes se déshabillent. Cette nudité nourrit le désir à travers l'insinuation : le poète s'attarde sur le cou des femmes, leurs décolletés, leurs bas, ...

Une femme marchait devant moi, vêtue d'un costume tailleur bleu foncé quadrillé de raies plus foncées encore. J'avais remarqué place du Parvis-Notre-Dame le nerveux balancement de ses hanches et de sa croupe. [...] La femme alors enjamba le parapet. Au moment où elle culbutait dans le vide j'entrevis une tache noire au milieu du linge entre ses cuisses blanches que faisaient brider des jarretières élastiques.¹³⁸

Plus tard, le narrateur se lance à sa poursuite pour la sauver :

Je nageai en chantonnant une petite chose obscène dont je ne me souviens plus.
La femme se débattait à quelques brasses de moi. Bientôt je l'eu rejointe. Son chapeau resta dans ma main et sa chevelure se dénoua. Par l'extrémité de ses cheveux roux je l'entraînai sur les marches d'un petit escalier qui trempait dans l'eau. Je sortis la rivière dans mes bras, la ruisselante rivière qui collait ma chemise à mon corps. Quatre cents

¹³⁶ *Ibid*, p. 701.

¹³⁷ Robert Desnos, « Incantation », *Le Livre secret pour Youki*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 711.

¹³⁸ Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 90-91.

femmes m'observaient au travers du tissu. Moi, je ne voyais que les deux dents canines placées de chaque côté de la bouche de la femme que je venais de sauver¹³⁹.

Si dans ce cas le narrateur parvient à rejoindre la femme, cette quête n'a pas toujours une fin heureuse. Sans tomber dans la case d'objet, le féminin est analysé par les successifs *alter-ego* de l'auteur, dont notamment le Corsaire Sanglot dans *La Liberté ou l'amour !*, où Louise Lame éveille tous les sens : la vue, l'odorat¹⁴⁰, le toucher, l'ouïe, le goût. La femme devient sujet de l'amour, celle qui réalise l'action, au lieu de la subir passivement. Ses vêtements tombés par terre indiquent voire imposent le chemin à suivre : ces balises servent de boussole.

La force magnétique des étoiles et comètes apparaît à travers les dents des femmes, ces « objets si charmants qu'on ne devrait les voir qu'en rêve où à l'instant de la mort »¹⁴¹. Les pièces de leur denture deviennent des étoiles : « La vierge blonde tire une aiguille et coud un petit sac rempli de dents fraîchement arrachées. Elle le lance vers les étoiles qui s'enfuient et le ciel désormais ressemblera à une immense et adorable mâchoire de femmes »¹⁴².

La femme est ainsi l'étoile qui guide l'homme, ce pêcheur perdu dans l'océan sauvage qu'est la vie quotidienne. Elle donne un sens à sa vie¹⁴³, un motif pour continuer à

¹³⁹ *Ibid*, p. 91.

¹⁴⁰ « Il [le pantalon de fine batiste] tenait tout entier dans la main. Je le dépliai, j'y plongeai la tête avec délices. L'odeur la plus intime de Louise Lame l'imprégnait. Quelle fabuleuse baleine, quel prodigieux cachalot distille une ambre plus odorante. » Robert Desnos, *La liberté ou l'amour!*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 326.

¹⁴¹ Robert Desnos, *Deuil pour deuil*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 215.

¹⁴² *Ibid*, p. 216.

¹⁴³ Jadis un cœur battait dans cette poitrine

Il ne battait que pour elle

Le cœur bat toujours mais on ne sait plus pourquoi.

Robert Desnos, « Soir », dans *Destinée arbitraire*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1998, p. 69.

respirer, mais aussi pour tuer et pour conduire l'homme au désespoir : « Je l'attends ! Viendra-t-elle ? »¹⁴⁴

L'irréel

En réalité, Elle n'existe pas. Il s'agit d'une image, d'un collage de toutes les femmes aimées par Robert. C'est grâce à l'imagination qu'Elle vit, « toute nue dans mon cerveau »¹⁴⁵, et qu'Elle l'empêche de dormir. Mais il n'y a pas besoin de dormir pour rêver. L'imagination est la maîtresse de l'amour, ils sont inséparables et créatifs. On suit le fil de la pensée comme celui de l'amour, spontanément¹⁴⁶.

La réalité, les rêves et l'idéal se superposent et se confondent, tout comme la vie et la fiction. Les femmes de Desnos, ces amours insaisissables, défilent dans ses pages sous des formes différentes et souvent animales : vautours¹⁴⁷, baleine¹⁴⁸, cachalot¹⁴⁹, immense papillon bleu¹⁵⁰, la fourrure de léopard¹⁵¹, des canaris¹⁵², des tigres¹⁵³, un grand albatros¹⁵⁴... Ces femmes vont et viennent, surgissant dans des ambiances enfumées, tel des spectres :

¹⁴⁴ Robert Desnos, *La liberté ou l'amour !* dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 339.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 346.

¹⁴⁶ cf. *La Révolution surréaliste*, n°12, p. 68. Cité dans Pascal Durand, « À l'ombre des guillotines en fleurs », dans Jacques Dubois (dir.) *Sexe et pouvoir dans la prose française contemporaine*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015, p.33.

¹⁴⁷ Robert Desnos, « Si belles soyez-vous », *Bagatelles*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 699.

¹⁴⁸ Robert Desnos, *La liberté ou l'amour !* dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 326.

¹⁴⁹ Robert Desnos, *La liberté ou l'amour !* dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 326.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 364.

¹⁵¹ *Ibid*, p. 327.

¹⁵² Robert Desnos, *Deuil pour deuil*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 200.

¹⁵³ *Ibid*, p. 206.

¹⁵⁴ Robert Desnos, « Lumière de mes nuits Youki », *Le Livre secret pour Youki* dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 712.

C'est à ce moment qu'elles apparurent. Les avions sans pilote encerclèrent de ronds de fumée les grands phares aériens et immobiles perchés sur des récifs de formes changeantes en éventail d'apothéose. C'est à ce moment qu'elles apparurent :

La première portait chapeau claqué, habit noir et gilet blanc, la seconde manches à gigot et col Médicis et la troisième une chemisette de soie noire décolletée en ovale qui, glissant continuellement de gauche à droite et de droite à gauche, découvrait tour à tour jusqu'à la naissance du sein ses deux épaules d'un blanc un peu bistré.¹⁵⁵

La description des femmes est récurrente, parfois presque répétitives, même si souvent elles disparaissent du récit. Blondes, brunes, rousses, ces flâneuses incarnent l'idéal qu'est la femme aimée. « Celle qui demeure » est chimérique, un cadavre exquis résultant de toutes les passantes qui ont croisé son chemin.

L'être aimé n'est pas un objet de désir mais au contraire il devient le sujet principal qui orchestre les mouvements des passions. Reine de l'univers, enchanteresse du ciel et de la vie sous-marine, maîtresse de la nature : « Les algues lui obéissent et la mer elle-même se transforme en robe de cristal quand elle paraît sur la plage »¹⁵⁶. Le poème « Ma Sirène » en est également un bon exemple :

Ma sirène a des étoiles très belles dans son ciel
Des étoiles blondes aux yeux noirs
Des étoiles rousses aux dents étincelantes
et des étoiles brunes aux beaux seins
Chaque nuit trois par trois
alternant la couleur de leurs cheveux
Ces étoiles visitent ma sirène
Cela fait beaucoup d'allées et venues dans le ciel
Mais le ciel de ma sirène n'est pas un ciel ordinaire

Ma sirène a sept bateaux sur son océan
Lundi Mardi Mercredi Jeudi Vendredi
Samedi et Dimanche
Les uns à vapeur les autres à voiles
Les uns rapides les autres lents
Mais tous beaux mais tous charmants
avec des marins connaissant leur métier¹⁵⁷

¹⁵⁵ Robert Desnos, *Deuil pour deuil*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 194.

¹⁵⁶ Robert Desnos, « Trois étoiles », *Corps et biens*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 549.

¹⁵⁷ Robert Desnos, « Ma Sirène », *Les Nuits blanches*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris,

Les différents portraits nous renvoient sans cesse une image de femme onirique et irréaliste incarnée par des étoiles, des sirènes ou des fleurs. Une aura fantasque les entoure, comme le montrent bien les images du film *L'Étoile de mer* réalisé par Man Ray. Les femmes de sa vie s'évanouissent aussi du monde réel et ne peuplent que ses rêves et son imagination, comme l'on peut constater grâce à une lettre dédiée à Yvonne George en mars 1928 : « Yvonne ma chérie, Si je n'étais habitué à ne te voir qu'en rêve, La Havane sans toi serait une ville comme d'autres sous un ciel vide mais je la peuple de ton image comme je peuple l'univers entier¹⁵⁸ ». Les muses, créatrices des mondes fictifs, sont donc absentes sur terre.

Or, elles finissent par naître, l'irréel devient réel, comme on peut le déduire grâce au poème « Sirène » :

Il n'était pas une fois
Ou plutôt si Il était il était une fois
Il est encore au centre du désert
Derrière les hauts murs
Une sirène nageant¹⁵⁹

De plus, la beauté féminine est éternelle et résiste malgré le passage du temps : « quand l'âge aura flétri ces yeux et cette bouche [...] la belle que voilà restera belle encore »¹⁶⁰. Ces femmes, « étoiles de rêve penchées sur leur propre image »¹⁶¹, ont une origine mythique qui dépasse la nuit des temps :

L'étoile de mer se souvient cependant qu'elle fut jadis Vénus accomplissant sa régulière promenade dans les sentiers invisibles du firmament où fleurissent les crocodiles effrayants que l'orage libère quelquefois sur des cités déshabituées de cette faune depuis le dernier jour du déluge. Elle se souvient qu'elle fut Icare et qu'elle chut à cette place même, qu'elle tenta, mais en vain, d'émerger, suscitant ainsi le mythe ridicule de la naissance profane de la déesse de l'amour et que, vaincue par la pesanteur et la crampe, elle dut se contenter de repos sur le sable humide des

Gallimard, 1999, p. 677.

¹⁵⁸ Lettre reproduite dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 432.

¹⁵⁹ Robert Desnos, « Sirène », dans *Destinée arbitraire*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1998, p. 65.

¹⁶⁰ Robert Desnos, « La Belle que voilà », dans *Destinée arbitraire*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1998, p. 95.

¹⁶¹ Robert Desnos, *Deuil pour deuil*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 198-199.

profondeurs. Pauvre étoile brillante à l'abri des pêcheurs elle étend voluptueusement ses cinq branches délicates et fait tant que l'huître libère à la fin la perle dont le temps et la maladie lui avaient fait don.

Singulier dialogue que celui de l'étoile de mer et de l'huître. La perle roula jusqu'à l'épave qui ne s'en préoccupa guère et l'étoile acheva de s'étirer. Ainsi faisait-elle aux beaux matins d'octobre, elle la parfaite maîtresse et la sensuelle amante, quand, déchargeant des tombereaux de roses, le blême assassin qui la suivait laissait enfin tomber son couteau redoutable dans le ruisseau couleur d'acajou.

L'étoile de mer dort maintenant.¹⁶²

Enfin, la femme idéale naît de l'imagination, des rêves. Elle est immatérielle et vaporeuse, elle se dissout avant que l'on n'arrive à la caresser. Elle existe pourtant, joueuse. Cette mystérieuse se fait désirer :

J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité.
Est-il encore temps d'atteindre ce corps vivant
et de baiser sur cette bouche la naissance
de la voix qui m'est chère ?
J'ai tant rêvé de toi que mes bras habitués en étreignant ton ombre
à se croiser sur ma poitrine ne se plieraient pas
au contour de ton corps, peut-être.
Et que, devant l'apparence réelle de ce qui me hante
et me gouverne depuis des jours et des années¹⁶³

Les (des)apparitions liquides

Femmes aériennes et liquides, tel un rêve qui s'évapore, inatteignables : soit elles se transforment, soit elles s'en vont. Les belles millionnaires se transforment en petites vieilles¹⁶⁴, tandis qu'une femme qu'il observe de l'œil gauche devient « un joli gigot d'agneau en collerette de Malines. Un homme impassible le découpait. De petits ruisseaux blancs comme le lait et cependant brillants comme le diamant coulaient de la chair tendre et remplissaient une flûte à champagne »¹⁶⁵. Un commensal aux allures de Jack L'Éventreur¹⁶⁶, dont la fascination laisse son empreinte dans les nombreux

¹⁶² *Ibid*, p. 203-204.

¹⁶³ Robert Desnos, « J'ai tant rêvé de toi », *Corps et biens*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 539.

¹⁶⁴ cf. Robert Desnos, *Deuil pour deuil*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 193.

¹⁶⁵ *Ibid*, p. 197.

¹⁶⁶ Robert Desnos rédigea plusieurs articles recréant les crimes de Jack L'Éventreur, publiés dans un recueil éponyme.

corps dépecés qu'on lit chez Desnos. Des corps donc qui disparaissent, ou qui se métamorphosent, comme Suzanne, la femme-poisson de *Nouvelles Hébrides* :

L'aquarium du Trocadéro me plut. J'entrai.

Les poissons faisaient de grands gestes.

Au fond d'un des compartiments, j'aperçus le cadavre de Vitrac aux bras d'une femme. La femme vivait.

« C'est un joli petit poisson d'horizon et de cartes géographiques cette femme ! » m'écriai-je.

Elle était batracienne et belle à faire fondre des vésuves sous les pas de ses amants.

« Votre nom ? »

- Suzanne.

- M'aimerez-vous un peu, quitte à mourir après ? »

D'un coup de dent, elle arracha un lambeau du ventre de Vitrac. Un peu de chèvrefeuille bavait à ses lèvres. Mais du ventre de Vitrac s'échappèrent des poissons rouges. Ils se rangèrent sur une ligne et derrière ce paravent Suzanne se transforma en nénuphar fleuri. Je cueillis et mis à ma boutonnière la belle fleur jaune. Des anguilles s'échappaient maintenant du ventre de celui-là qui avait été mon ami. Je m'en allai avec le parfum de Suzanne et Suzanne elle-même sur mon vêtement.¹⁶⁷

L'embaras du choix, son indécision et le désir de contempler toutes les femmes entraînent l'échec :

Tandis que la femme qu'il observe de l'œil droit prend sa fuite : La femme de droite se leva. Je me levai aussi pour la suivre mais j'étais ébloui [...] La femme que je suivais boitait un peu. Elle me distança pourtant. En haut d'une rue montante elle disparut. Je courus. Quand j'arrivai au faite de la côte je l'entrevis comme un point au bas de la rue descendante¹⁶⁸.

Des femmes qui prennent la fuite ou encore qui s'envolent, mais qui pourtant demeurent : « elle disparaît dans l'air comme un duvet de cygne d'abord, puis comme une fumée, puis comme moins qu'un regard, l'image dans la glace, un souvenir de parfum »¹⁶⁹. Elles se perdent aussi dans les *éternèbres* et déroutent l'amoureux :

¹⁶⁷ Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 104.

¹⁶⁸ Robert Desnos, *Deuil pour deuil*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 197.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 200.

Elle disparaît à travers les ténèbres
Dans une direction inconnue¹⁷⁰

Des passantes qui laissent des traces indélébiles. Des souvenirs d'un amour perdu incarné dans une étoile de mer, origine de son inspiration¹⁷¹. Cette même étoile incarne la passion, car elle est « belle comme une fleur de chair »¹⁷² et « belle comme une fleur de feu »¹⁷³.

Des apparitions liquides, des hallucinations qui éveillent ses sens, flottant sur l'ambiance nébuleuse. Elles projettent « des ombres imprécises »¹⁷⁴ qui troublent la perception de réalité, comme le démontrent les nombreuses expressions de doute : « je ne pourrais pas l'affirmer »¹⁷⁵, « j'ai douté de l'avoir fait »¹⁷⁶, « absolument impossible de savoir ce qui s'est passé »¹⁷⁷, « je ne saurais plus dire »¹⁷⁸ ou encore « je doute de plus en plus »¹⁷⁹. La cause de cette incertitude est une femme éthérée qui commence à rendre visite à un homme toutes les nuits, vers 2 heures du matin, puis se matérialise doucement – « elle s'est assise sur mon lit. J'ai senti la pression de son corps »¹⁸⁰ - et enfin elle arrête de venir.

Cette habitude à apparaître et disparaître quand elle le veut ne fait qu'accroître son pouvoir : elle règne sur les rêves, sur l'amour, sur le monde réel et sa perception. Sa

¹⁷⁰ Robert Desnos, « La Matinée Confiante », dans *Destinée arbitraire*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1998, p. 93.

¹⁷¹ « Je possède une étoile de mer (issue de quel océan ?) achetée chez un brocanteur juif de la rue des Rosiers et qui est l'incarnation même d'un amour perdu, bien perdu et dont, sans elle, je n'aurais peut-être pas gardé le souvenir émouvant. C'est sous son influence que j'écrivis, sous la forme propice aux apparitions et aux fantômes ». Ce texte est repris dans Robert Desnos, *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 426 sous le titre « Robert Desnos parle de *L'Étoile de Mer* ». Il avait déjà été cité dans *Art et décoration*, décembre 1928, puis dans *Les Rayons et les Ombres Cinéma*, Gallimard, 1992.

¹⁷² Robert Desnos, *L'Étoile de Mer*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 421.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Robert Desnos, *Journal d'une apparition* dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 396.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 397.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 398.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 399.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 397.

toute-puissance se manifeste dans la verticalité qui la caractérise, car elle s'élève « au-dessus des champs / au-dessus des villes »¹⁸¹. Le roman *La Papesse du Diable*, signé Jehan Sylvius et Pierre de Ruynes mais attribué à Robert Desnos et Ernest de Gengenbach, met également l'accent sur les pouvoirs magiques des femmes adorées, qui reçoivent des appellatifs tels que « Maîtresse »¹⁸², « Archimagesse »¹⁸³, « Reine »¹⁸⁴, « Fille du Ciel »¹⁸⁵ ou « Égale des Dieux »¹⁸⁶. Elles sont aussi indestructibles, « inguillotinables »¹⁸⁷, puissantes :

Là-bas dans l'océan
Entre deux eaux
Un beau corps de femme
Fait reculer les requins¹⁸⁸

Conclusion

*Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté*¹⁸⁹

Mystérieuse, impérieuse, *arpenteuse*. La femme de Desnos est une apparition, un fantôme qui lui rend visite en rêves, « sur un gravier de souvenirs »¹⁹⁰, et part en laissant une sensation de confusion, d'irréalité, d'hallucination. Elle se métamorphose mais reste toujours animale, instinctive, redoutable :

Tu te transfiguras
Reviendras-tu jamais des ténèbres
Nue et plus triomphante au retour de ton voyage
Que l'enveloppe scellée par cinq plaies de cire sanglante¹⁹¹

¹⁸¹ Robert Desnos, « Sirène », dans *Destinée arbitraire*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1998, p. 66.

¹⁸² Jehan Sylvius et Pierre de Ruynes, *La Papesse du Diable*, Toulouse, Éditions Ombres, 2001, p. 20.

¹⁸³ Jehan Sylvius et Pierre de Ruynes, *La Papesse du Diable*, Toulouse, Éditions Ombres, 2001, p. 20.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Robert Desnos, *Deuil pour deuil*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 200.

¹⁸⁸ Robert Desnos, « Destinée arbitraire », dans *Oeuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 289.

¹⁸⁹ Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du mal*, [1861], Paris, Calmann-Lévy Éditeurs, 1908, p. 270.

¹⁹⁰ Robert Desnos, *La liberté ou l'amour !*, dans *Oeuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 364.

¹⁹¹ Robert Desnos, « Sirène-anémone », *Corps et biens* dans *Oeuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 570.

Le film *L'Étoile de mer*, réalisé avec Man Ray en 1928, concentre tout cet univers féminin : un tango, une marchande, une étoile de mer, une fleur en verre, fragile comme l'amour. Puis le regard fascinant de Kiki de Montparnasse qui exerce tout son magnétisme dans une ambiance floue et onirique. Le rêve et la réalité se confondent et apparaissent sur le même plan, peu importe « que tout soit faux ou que tout soit vrai »¹⁹².

Le féminin desnosien appartient au domaine aquatique : il y naît, y vit, en produit. Elle est assimilée à une fontaine brisée¹⁹³ qui fait jaillir de l'eau sans arrêt. Elle est ainsi base de la vie, mais en même temps elle incarne l'éphémère. L'eau coule, l'amour passe, la femme s'en va. Tel la glace qui fond : elle s'étend puis elle se dissout complètement, avant de revenir sous une autre forme, suivant le cycle d'eau : de manière périodique et sous des formes différentes. Elle parvient ainsi à voyager dans l'espace, à parcourir la ville, arpentant ses rues « au pas d'un tango »¹⁹⁴.

En définitive, les femmes représentent l'absolu, une totalité à deux tranchants. Elles sont doubles : passantes qui demeurent, fantômes qui se matérialisent, aimants qui s'éloignent au lieu d'attirer. Cette dualité est évidente à travers les nombreux binômes - femme brune / femme blonde,¹⁹⁵ étoile du Nord/ étoile du Sud¹⁹⁶, rose de marbre / rose de fer¹⁹⁷, nageuses en maillot noir / nageuses en maillot rose¹⁹⁸, ma douleur / ma paix¹⁹⁹ - qui nous dévoilent des portraits opposés. Fourbe, perfide,

¹⁹² Robert Desnos, *Journal d'une apparition* dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 396.

¹⁹³ Robert Desnos, « Fontaine », dans *Destinée arbitraire*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1998, p. 64.

¹⁹⁴ Robert Desnos, « Dans un cocktail couleur tango », *Prospectus*, dans *Oeuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 26.

¹⁹⁵ Robert Desnos, *Deuil pour Deuil*, dans *Oeuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 199.

¹⁹⁶ *Ibid*, p. 200.

¹⁹⁷ *Ibid*.

¹⁹⁸ Robert Desnos, « De la rose de marbre à la rose de fer », *Corps et biens*, dans *Oeuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p.565-566.

¹⁹⁹ Robert Desnos, « Un rêve de jours passés », *Le Livre secret pour Youki*, dans *Œuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999, p. 711.

tentatrice, mais en même temps adorable, charmante et magique. Elle meurt pour revivre, pour renaître des mirages, pour perpétuer l'esprit de Desnos. À l'image de toutes les femmes qui ont façonné sa vie et ses rêves, il demeure à jamais une étoile qui éclaire et qui attire, fascinant comme ses yeux.

Les nuages pourront couvrir le ciel et cacher son sourire étoilé, son regard solaire, mais il se laisse pressentir de temps en temps, au coin d'une rue. Lui, qui flânait à Paris en quête de cette femme idéale ; incarnant la beauté et la liberté, coupe avec sa plume le gros manteau ténébreux et éclaire ce monde parfois trop obscur, trop réel.

Bibliographie :

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Calmann-Lévy Éditeurs, 1908.

DESNOS Robert, *Jack L'Éventreur*, Paris, Alia, 1997.

DESNOS Robert, *Destinée arbitraire*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1998.

DESNOS Robert, *Oeuvres*, édition de Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1999.

DESNOS Robert, *De l'érotisme*, précédé d'Annie LE BRUN *Voici venir l'amour du fin fond des ténèbres*, Paris, Gallimard, 2013.

DURAND Pascal, « À l'ombre des guillotines en fleurs », dans Jacques Dubois (dir.) *Sexe et pouvoir dans la prose française contemporaine*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015, p. 25-40.

COLVILLE, Georgiana m. M. et Katharine CONLEY (éds.), *La Femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, 1998.

DE RUYNES Pierre et Jehan SYLVIUS, *La Papesse du Diable*, Toulouse, Éditions Ombres, 2001.

“LA MUJER, EL SURREALISMO, CANARIAS: EJEMPLO DE TRES MUJERES-VOLCÁN²⁰⁰”

Patricia Pareja Ríos

Universidad de La Laguna

En este artículo reflexionaremos brevemente sobre el rol de la mujer en el Surrealismo, situándolo en su época (Europa, Francia, España, Canarias) con el fin de comparar y entender mejor sus aportaciones, la visión de género que lo ha abordado y la ebullición de esos años. Revisaremos la postura de ese movimiento respecto al tema femenino, pasando revista a algunas publicaciones y declaraciones colectivas, llegando al grupo canario. Perfilaremos lo que este y la revista *Gaceta de Arte* pudieron significar en la vida cultural regional e internacional, publicando artículos, libros o boletines y acogiendo la Segunda exposición internacional surrealista. Constatando además, y contra todo pronóstico, que en los años treinta en Canarias hubo algunas mujeres que se integraron en la efervescencia cultural, haciendo gala de una valentía y empuje vital muy por delante de la sociedad en la que vivieron. Nos adentraremos finalmente en el quehacer de unas escritoras que viven durante un largo periodo de su vida en Canarias, cuyas vida y obra no dejan duda sobre un compromiso personal mantenido hasta el final de sus días. De entre ellas, dos van a conocer de cerca el surrealismo y las vanguardias. Una, francesa, afincada en Tenerife y la otra, cubana de nacimiento pero viviendo su infancia en la misma isla. Sea por su filiación clara a la dinámica surrealista, sea por su reivindicación de la libertad y de la importancia de la intuición y del mundo interior, las tres merecen sobradamente este modesto espacio.

La crítica feminista²⁰¹ ha hecho aparecer a los surrealistas como misóginos y acomplejados, quienes tomarían a la mujer únicamente como objeto de deseo, emparentándola sea con la figura de la “femme-enfant”, sea con la de la “femme fatale” pero, más allá de un machismo cultural, en el que no solo los artistas surrealistas participan sino también las mismas mujeres -puesto que compartieron sociedad y educación-, parece evidente que habría que centrarse en ese contexto histórico en que nace y crece el surrealismo, al objeto de poder valorar realmente en qué medida y bajo qué perspectivas se puede calificar con tales adjetivos al surrealismo. Hace ya bastante tiempo que Annie Le Brun

²⁰⁰ Título inspirado en la amable y certera sugerencia de la Catedrática D^a Lydia Vázquez, que recoge el dedicado a Sade por la crítica Annie Le Brun (*On n'enchaîne pas les volcans*) y que conviene especialmente a las islas, tanto por el divino Marqués, como por la ensoñación de André Breton al visitar el Teide, como por la fuerza explosiva surrealista y en particular aplicada a unos artistas de una tierra eruptiva. Y el adjetivo se hace maravilloso si sabemos que la artista que hemos elegido es Tejera, cuyo nombre, Nivaria, alude al mismo Teide. Los hallazgos del azar objetivo.

²⁰¹ Entre muchas otras, citemos a X. Gauthier (en la bibliografía comentada de nuestra tesis nos adentramos en su *Surréalisme et sexualité*, de 1971-cfr. *La metamorfosis del cuerpo en la poesía de los núcleos surrealistas parisino y canario*, Departamento de Filología Moderna, Universidad de La Laguna, 1997, p. 333), Mary-Ann Caws, Susan R. Suleiman, G. M. Colvile, Benoîte Groult, Luce Irigaray (por supuesto, también hay hombres en sus filas).

estudia pormenorizada y lúcidamente dicha ideología en *Lâchez tout*²⁰², calificándola de “néo-feminisme” que se esfuerza por “dépassionner la vie”²⁰³ y cuyo pragmatismo sería “le nouveau maquillage dont se pare la servitude volontaire” y que, finalmente, ha sabido “gravir les échelons du pouvoir”²⁰⁴. Remitimos a este ensayo para un acercamiento del tema en profundidad. Citemos unas últimas palabras de Le Brun, quien participa en los últimos años del grupo y cuya posición queda resumida en ellas: “C’est pourquoi j’objecte à être enrolée dans l’armée des femmes en lutte du seul fait d’un hasard biologique”²⁰⁵. Un feminismo que dasapasiona lo que por naturaleza es pasional y que busca el poder al que dice criticar dejaría al descubierto su propia falacia.

Frente a ella, otros intelectuales habían también levantado su voz, como Robert Benayoun o Guy Ducornet²⁰⁶, quien afirmaba que, por distintas razones, a ellas no les interesaban las discusiones teóricas²⁰⁷ de arte o política, citando el encuentro de Rivera, Trotski y Breton en México, que acudieron con sus respectivas esposas. Y en la biografía de Frida Kahlo, nos relata el autor, cómo esta cuenta que Jacqueline y ella se ausentaban de las discusiones porque no les interesaban, para entretenerse con juegos surrealistas. Lo que explicaría la ausencia de sus firmas en el manifiesto de la F.I.A.R.I. de 1938²⁰⁸. No fue Remedios Varo la que había dicho que ella no hablaba con el fin de poder escuchar y aprender? En lo que me concierne, recuerdo un comentario de Anne Éthuin –artista plástica surrealista ya fallecida y esposa de Édouard Jaguer-, quien se quejaba en la década de los 90 del oportunismo sexista de la crítica feminista hacia los surrealistas, argumentando que no pocas mujeres accedieron al arte y se dedicaron a ello gracias, precisamente, a los surrealistas.

Y si cogiésemos los propios argumentos feministas de sometimiento a la mujer, ¿qué podríamos decir, entonces, de la Leonora Carrington de *l’Anthologie de l’Humour noir*, en cuyo extracto de *La Dame ovale* (1939) nos presenta a una sirvienta que va a ser asesinada ex profeso por una hiena en complot con la protagonista? ¿O de la Gisèle Prassinos del “Tragique fanatisme”²⁰⁹, describiendo el cuerpo de una minúscula viejecita, “traversé par des épingles à tricoter violettes qu’elle a enfoncés exprès pour que ça fasse beau”? O de la pintora británica Ithell Colquhoun con sus pinturas de falos? Las pasiones y obsesiones, la crítica, la ironía, la rebelión pertenecen a todos, algo a lo que alude magistralmente, de nuevo, Le Brun cuando afirma que “Nous ne sommes pas les seuls à nous être un jour levés du plus profond de nos solitudes pour partir au-devant de nos fantômes sans nous soucier qu’ils soient mâles ou femelles”²¹⁰. La “désertion” múltiple a la que nos llama finalmente la autora, la llevaba el surrealismo en sus genes, sin distinción de sexo o condición.

²⁰² Publicado en 1977, se reedita en 1990 con el título *Vagit-prop* (vid. nota siguiente).

²⁰³ Cfr., p. 15, in “Ailleurs et autrement” texto introductorio escrito en 2010 para *Vagit-prop, Lâchez tout* et autres textes, ediciones du Sandre, Paris, 2015.

²⁰⁴ (ib.)

²⁰⁵ Op. Cit., p. 48.

²⁰⁶ *Le Punching-Ball & la Vache à lait. La critique nord-américaine face au Surréalisme*, ediciones Actual/Deleatur, Paris, 1992. Remitimos también a este autor para un estudio pormenorizado del asunto en la Universidad norteamericana hasta los 90.

²⁰⁷ Cfr., p. 83.

²⁰⁸ Id., p. 84.

²⁰⁹ Publicado en el *Minotaure* del invierno de 1935, el nº 6.

²¹⁰ Op. cit., p. 48.

Si en un primer momento, como sostuvo Aragon, “Le surréalisme est une affaire d’hommes” (*Une vague de rêves*, 1924), y no hay mujeres que firmen los manifiestos y pocas que aparezcan citadas en ellos, recuerda Egger que la mujer artista entra de lleno en el surrealismo a partir de 1930²¹¹, pasando de “mujer-niña a mujer-artista”, porque antes había mujeres en los círculos, en los cafés, pero en su mayor parte eran las amantes o mujeres de los surrealistas (el caso por ejemplo de Simone Kahn con su máquina de escribir rodeada de los surrealistas de la primera época, ilustraría esta afirmación). Recordemos a esas grandes autoras que fueron, por ejemplo, Méret Oppenheim, Claude Cahun, L. Carrington (segunda mujer en aparecer en *l’Anthologie de l’Humour noir*, como modelo de la “sorcière”²¹²), Gisèle Prassinos (“Alice II” quien, a los 14 años, ya estaba redactando textos “automáticos” y que aparece –única mujer- en la primera edición de *L’Anthologie de l’Humour noir*), Dorothea Tanning, Kay Sage, Toyen, Maruja Mallo, Remedios Varo, Leonor Fini, Valentine Hugo, Dora Maar o Lee Miller –quien descubre por error la solarización luego tan utilizada por Man Ray-, Kay Sage, Unica Zürn, Bona (Tibertelli de Pisis, adoptando el apellido de su marido, “de Mandiargues”, que participa en la exposición *Eros* de la galería Daniel Cordier, en 1959) y, sin duda, un lugar de excepción para Annie Le Brun, una de las grandes pensadoras de nuestro tiempo.

En efecto, a partir de los años treinta se fueron incorporando cada vez más mujeres, siendo el movimiento que más ha hablado sobre ellas y al que mayor número de ellas se han adherido. Y tanto podemos encontrar críticas de esas mujeres hacia el surrealismo (D. Tanning diciendo que el lugar de la mujer en el surrealismo es el mismo lugar que tenían en la sociedad de la época, o Leonora Carrington haciendo el sarcasmo de que la mujer surrealista es la que prepara la cena a los hombres surrealistas) como alabanzas suyas a la visión surrealista de la mujer (Bona), o los mismos Ethuin, Le Brun, Benayoun, Ducornet (etc.), como vimos, afirmando la necesidad de contextualizar la visión que se tenía de la mujer y de su propio rol.

Una muestra del rol femenino, lo encontramos, en efecto, en ese movimiento creado por hombres –un hecho indiscutible y lógico en su tiempo. Tomemos como ejemplo la exposición de 1938 en la Galerie de Beaux-Arts, en cuya “Rue surréaliste” solo estuvo presente Sonia Mossé. Y dentro de la sala había casi 300 obras –sin contar maniqués ni libros-, de 60 autores de 15 países diferentes, entre los que había, como era de esperar, unas pocas mujeres: Toyen, Leonora Carrington, Remedios Varo, Méret Oppenheim, Jacqueline Breton, Gala, Valentine Hugo y una performance de la bailarina Hélène Vanel. Y en la misma lógica cabe entender que en las entradas del diccionario surrealista que hace de catálogo²¹³ solo aparezcan Gala, Jacqueline, Ann Radcliffe, Gisèle Prassinos, Georgia –la co-protagonista de Charlot en *La Quimera del oro*, y algún cuadro de Elsa Thorensen. Recordemos de nuevo que el

²¹¹ Recordemos que los dos primeros manifiestos se publican antes de esa fecha y que el tercero, los “Prolégomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non” aparecerá en 1942, contando con Leonora Carrington al lado de G.Bataille, R.Caillois o Ch.Duthuit, de A.Masson o P.Mabille.

²¹² Cfr. “L’allégorie de la femme-enfant alias Gisèle Prassinos comme aporie de genre dans le surréalisme”. Annie Richard, pp. 147-159, in <https://itineraires.revues.org/1314>, consultado el 17 de marzo 2017. Análisis, por lo demás, lleno de prejuicios neo-feministas que lastran lectura, desarrollo y conclusiones.

²¹³ Cfr.: A. Breton, P. Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, París, José Corti, 1938.

número de autoras en 1938 era, significativa y evidentemente, mucho menor que el de sus parangones masculinos.

En el diccionario-catálogo se recogen paralelamente artículos como “Mujer”, “Blonde” –“brune”-, “Lèvres”, “Himen”, “Amor”, “Lilith”, “Madre” o “Sexo”, en cuyas definiciones aparece siempre el no-conformismo surrealista con las fórmulas de uso sociales: el amor aparece definido, después de Freud, como esa “percepción del objeto interior en el objeto exterior” (P. Éluard y A. Breton) y, si apelan al Baudelaire que ve a la mujer viviendo “une autre vie que la sienne propre” (Cfr. “Femme”), lo citan asimismo en la visión que de ella tiene como “l’être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves”; califican escandalosamente a la violación (“Viol”), con un humor provocativo del que hacen gala, como “amour de la vitesse”, y en la entrada “Enfant”, hablando del “calcul des probabilités”, definen a la mujer como “anarchiste individualiste de la pire espèce” (Breton y Éluard), aludiendo a ese niño-“bomba” que les caería encima sin esperarlo.

Resaltemos, entre el resto de entradas, la definición de “Griffe”, que pertenece a la de la protagonista del libro del mismo nombre (*Nadja*). En cuanto a la membrana de la entrada de la vagina, Michel Leiris la definirá simplemente como “Humana”, jugando también con la forma y sonoridad del vocablo y, a través de J.-P. Brisset, vinculan festiva y sorprendentemente el sexo al nacimiento de la palabra. En lo relativo a la Madre (“Mère”), se la quema, se le escupe, se le pega (recordemos el cuadro que M. Ernst realiza en 1926, “La Vierge corrigeant l’enfant Jésus devant trois témoins”), atentando con fuerza contra la mitificación de una de las figuras centrales del pilar familiar, como ya lo habían hecho con la figura de Dios. Y si el decir de Breton en el Manifiesto de 1924 se focaliza no solo en ser dueños de sí mismos sino de las mujeres, a la par hacen suya la elocuente cita de Rimbaud: “Cette fois, c’est la Femme que j’ai vue dans la ville, et à qui j’ai parlé et qui m’a parlé”. Y, en sus *Prolégomènes à un troisième Manifeste ou non*, afirmando con la misma rotundidad y mismo nivel de urgencia que era necesario tanto que “cesse l’exploitation de l’homme par l’homme” y “l’exploitation de l’homme par le prétendu “Dieu””, como que “soit révisé de fond en comble, sans trace d’hypocrisie, et d’une manière qui ne peut plus rien avoir de dilatoire, le problème des rapports de l’homme et de la femme.”²¹⁴

Recordemos también que Breton hubiera querido que el nombre y la dirección temática de la última exposición que se hizo cuando él aún vivía –en 1965, en la galería L’Œil - llamándose finalmente “L’Écart Absolu” y que trataba sobre el peligro de la sociedad consumista-, girara en torno al tema de la mujer: “L’Avènement de la femme” fue el título en el que había pensado, que se descartó luego porque el grupo pensó que podría ser una copia de la de “Eros” del 59. Como sabemos, además, los surrealistas reconocieron en la “Histeria”- en contra de la patología científica- un “medio supremo de expresión” (Aragon y Breton), a la que elogiaron por su “fuerza poética” en el cincuentenario de su descubrimiento (1878-1928). La aparición del crimen de las hermanas Papin –que habían asesinado salvajemente a su señora-, en el número 6 del *Surréalisme au Service de la Révolution* tiene que ver también con la rebelión ante el statu quo, que es la razón, como veremos en el párrafo siguiente, de su apoyo contundente a Violette Nozières y, paradójicamente, a Germaine Berton.

²¹⁴ Cfr. *Œuvres Complètes d’André Breton*, tomo II, Bibliothèque de La Pléiade, ediciones Gallimard, 1999, p.8.

Después de su alabanza del amor loco y del deseo –ilustrada por *L'Âge d'or* (1930) con Lya Lys y Gaston Modot-, después de la denuncia de la mentira religiosa –*Et les hommes n'en sauront rien* (1923)-, el surrealismo no podía haber hecho oídos sordos al papel de la mujer como sostenedora de la institución familiar, algo que ya hemos comentado, descubriendo al espectador sus frustraciones (como ejemplo, el lienzo de Ernst citado antes, donde la Virgen le atiza unas nalgadas al niño Jesús). El caso de Violette Nozières, joven prostituta ocasional que acaba con la vida de su progenitor por incesto continuado, en una sociedad patriarcal y machista, tiene que ver precisamente con su percepción del fracaso de la familia. En efecto, su apoyo a la muchacha se materializa en la edición de un opúsculo en 1933, con textos y dibujos, en cuya portada aparece su apellido escrito en bloques que han caído y están resquebrajados - y son los únicos en levantarse en contra del sobreseimiento a Germaine Berton (la anarquista que en 1923 mata por razones políticas al secretario de la liga de acción francesa, de extrema derecha), porque –dice Louis Aragon-, así se estaría negando su acto, llamando a la revolución total en el poema que le dedica a Berton, en el nº 1 de la *Révolution surréaliste*.

Por todo ello, como vemos, la presencia de la mujer en el Surrealismo concentra sentimiento amoroso, despecho, ironía, humor, pasión, esa “sombra mortal” que Breton acababa de definir en 1937 con el *Amour fou* y, en definitiva, revolución. Así pues, tildar de “machista” al movimiento Surrealista por la presencia rotunda de la mujer²¹⁵ como objeto de deseo, parecería más bien un prejuicio contra ellos o una voluntad quizá malintencionada que una constatación imparcial del evidente machismo de la época. De tal forma, achacarles la existencia de pocas artistas en las páginas de sus manifiestos y actividades parecería llevar a la siguiente conclusión, no por lógica menos necia: Poniendo mucho cuidado en la expresión de sus sentimientos a cerca de la mujer, los surrealistas tendrían que haber además pensado en una discriminación positiva “avant la lettre”, como si eso supusiera algún cambio real en su condición.

Tras constatar los procesos judiciales y sucesos en los años veinte en Francia, recordar también de paso la grave crisis demográfica, económica y política en la Tercera República, mientras en Alemania Hitler se instalaba en el poder. Recordemos, de vuelta en Francia, la manifestación de la Liga de extrema derecha, seguida por unos días por la Huelga general convocada por la izquierda, y cómo el Frente Popular gana en 1936, llevando a Léon Blum al poder y la consecución de los acuerdos de Matignon que conlleva (en donde se consigue la jornada de 40 horas semanales, subida general de salarios, etc., que ya tan lejos parece quedar).

En lo concerniente a la alfabetización, en Francia por esos años era muy superior a la española y por supuesto a la canaria, rondando en los años 50 ya el 80 % ²¹⁶. Si a mujeres se refiere, apuntar que en nuestro país vecino, y solo refiriéndonos a mujeres casadas, el empleo

²¹⁵ V. gr., en el *Dictionnaire abrégé*, del que hemos hablado, las entradas que aluden al sexo femenino son numerosas e incluso otras que directamente no parecerían estar relacionadas (cfr. los artículos “Étoile”, “Eau”, “Ma”, etc.).

²¹⁶ Unesco, *Rapport mondial de suivi sur l'éducation pour tous*, Cap. 8 “La création de sociétés alphabètes”, 2006, p. 3. En línea, http://www.unesco.org/education/GMR2006/full/chap8_fr.pdf , consultado el 18 de marzo.

en los años 30 dobla el de las Inglesas y es cuatro veces mayor que el de la Neerlandesas”²¹⁷, y que, desde principios del siglo XX la tasa de alfabetización es equivalente entre hombre y mujeres²¹⁸. En efecto, aunque la mujer acaba de entrar en la universidad a finales del XIX y principios del XX, la situación no es comparable a la que se vivía, en concreto, en Canarias, de la que hablaremos en los próximos párrafos, tras haber pasado sucintamente por la situación en la Península.

¿Qué pasa en concreto en esos momentos en España? Estábamos en tiempos de la Segunda República (1931-1936), también con las importantes secuelas del crack del 29 neoyorquino, como en Francia y el resto de Europa, agravadas por el modelo de desarrollo español y la inseguridad del capital ante el nacimiento de la nueva República (apunte último de Ricardo Miralles, profesor de la Universidad del País Vasco), aunque esta crisis en España se viva más tardíamente y fuera menos virulenta. Según la constitución de entonces, teníamos una República federal cuyos valores eran, entre otros, la justicia, la libertad o la igualdad, y los poderes públicos debían favorecer la implicación del ciudadano en el ámbito cultural, económico o político y entre nuestros derechos encontramos el de la libertad de pensamiento, ideas y opiniones y su expresión por el medio que fuese. Existe plena igualdad jurídica en el matrimonio, con independencia de sexo u opción sexual (y se previene, además, la discriminación por razón de sexo en el trabajo).

Son, pues, los años en que los surrealistas, en concreto André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret visitan Canarias, en concreto Tenerife. Veamos cómo estaban las islas en ese momento. Con respecto a la economía, se continúa con la secular dependencia exterior de la Península. Señalemos, en una sociedad eminentemente rural como la Canaria, la importancia de sus cultivos de exportación –aparte de los de consumo interno (después de la cochinilla, vinieron los tomates, las papas y los plátanos). Recordemos que el artífice mayor de la venida de los surrealistas a Tenerife fue el pintor y artista Óscar Domínguez, hijo de un exportador de plátanos, enviado por su padre a París a llevar desde allí el negocio familiar -por supuesto que él no llevó nada que no fuera a sí mismo a conocer la noche parisina, sus bares, sus artistas, sus lupanares...

Tierra de emigración desde el siglo XVIII, que se agravará por la crisis de la cochinilla primero y la primera guerra Mundial después, Canarias conocerá sin embargo con la ley de Puertos francos, en 1852 una intensa actividad económica en Tenerife y Las Palmas, como puertos de paso hacia América o Europa, provocando una emigración masiva del campo o desde las islas periféricas a la ciudad, configurando de esta manera una clase trabajadora urbana más tardía que en Europa, con una organización de sindicatos y otras asociaciones obreras políticas y sociales asimismo posteriores en el tiempo a las europeas. Citaremos aquí a Domingo López Torres, un surrealista del entorno de la revista *Gaceta de Arte*, que era también un activo sindicalista, muerto y arrojado en un saco a la bahía de Santa Cruz en 1937.

²¹⁷ Xavier Vigna, « Margaret MARUANI & Monique MERON, *Un Siècle de travail des femmes en France, 1901-2011* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 38 | 2013, mis en ligne le 15 janvier 2014, URL : <http://clio.revues.org/11710>, consultado el 18 de marzo.

²¹⁸ Geneviève Pezeu, “Filles et garçons à l’école, une histoire de la mixité”, Dossier 487, in “Cahiers Pédagogiques”, <http://www.cahiers-pedagogiques.com/Une-histoire-de-la-mixite>, consultado el 18 de marzo de 2017.

Señalemos que los protagonistas de la emigración posterior a la Gran Guerra eran jóvenes entre 15 y 25 años, campesinos u obreros agrícolas, analfabetos en su gran mayoría en Canarias²¹⁹ y la esperanza de vida no llegaba más allá de los 45 años. El atraso socioeconómico de las islas en el panorama europeo, parece evidente.

Con respecto a la educación, indicar que uno de cada dos canarios era aún analfabeto en los años treinta, siendo la región de más bajo nivel cultural de todo el occidente europeo²²⁰, y si hablamos de la mujer, el atraso es lógicamente más pronunciado. El hecho diferencial canario continuará manifestándose con ese paso posterior, casi diríamos brutal, del sector agrícola al sector servicios, pero esto se iniciará solo en la década de los años 50. Con respecto a la mujer, decir, como ya parece evidente, que presenta una escasa incorporación al mundo laboral, mejorando su educación “sobre todo por la acción de la política escolar y las campañas de alfabetización”²²¹ en la República. En su mayoría, las féminas trabajaban en la agricultura, servicio doméstico o eran aguadoras, empaquetadoras, trabajadoras de la industria del tabaco y de las conservas de pescado. Resaltemos que “las hijas de la burguesía no trabajan” porque “se consideraba una deshonra”²²². En lo relativo a los estudios, hasta 1918 la mujer no se incorpora en La Laguna (Tenerife), a la Sección de Estudios Universitarios de La Laguna²²³ y, creado ya el distrito universitario de esta ciudad, en 1927, su incorporación será tardía y con escasa presencia. Por último, señalar que “en 1914 no había ningún centro –de educación mixta en las islas- mientras en algunas provincias, como Soria, había 437”²²⁴.

Se entenderá así que la venida de los surrealistas en 1935, invitados por el grupo de *Gaceta de Arte*²²⁵ (revista que aglutina en sus filas a un puñado de intelectuales entre 1932 y 1936) sea casi un hito en Canarias porque, aunque sí había habido otras revistas vanguardistas, de menor impacto (como *Hespérides*, *La Rosa de los Vientos* o *Cartones*), nunca había existido ese gran impulso internacional. Quien los puso en contacto con el grupo parisino fue Óscar Domínguez, que le hablaba a Breton de las playas de arena negra y mitificaba como nadie el espacio isleño. En concreto, fueron sus redactores Eduardo Westerdahl, que era su director, hijo de sueco y madre canaria, crítico de arte, ensayista y fotógrafo, siendo su secretario Pedro García Cabrera, gran poeta que siempre reconoció la influencia surrealista; Domingo Pérez Minik, tesorero y autor del primer estudio sobre el grupo; Emeterio Gutiérrez Albelo, que en los años posteriores al levantamiento se refugia en un cristianismo sorprendente; Domingo

²¹⁹ “El desarrollo histórico de la población canaria: la evolución del régimen demográfico antiguo (1520-1940)”, in <https://jfmartin.webs.ull.es/El%20desarrollo.pdf> (autor: Juan Francisco Martín Ruiz, Dpto. de Geografía de la ULL), consultado en línea el 17 de marzo.

²²⁰ Id., p. 22.

²²¹ Reina Jiménez, M^a del Carmen, Colectivo de Mujeres Canarias, *Mujer y cultura en Canarias*, in http://www.gobiernodecanarias.org/cmsgobcan/export/sites/icigualdad/galerias/ici_documentos/documentacion/mujer_cultura_canarias.pdf, p. 19.

²²² Id., p. 16.

²²³ Téngase en cuenta que el nacimiento de la Universidad de La Laguna como universidad agustina lleva la fecha de 1745. Confiada en una segunda etapa a la compañía de Jesús, tomará como nombre “Universidad Literaria de San Fernando”, cuya ceremonia inaugural tiene lugar en 1817.

Cfr. <https://www.ull.es/portal/225aniversario/nuestra-historia/>

Consultado en línea el 12 de diciembre de 2017.

²²⁴ En *Mujer y educación en Canarias*, Teresa González Pérez, cit. in Reina Jiménez, op. cit., p. 19 (nota al pie de pg.).

²²⁵ A partir de ahora GA.

López Torres, el más comprometido políticamente -como antes indicábamos- y Agustín Espinosa, el autor de un *Crimen* pasional deudor, entre otros, de Sade o Lautréamont.

Hay otros redactores, como Óscar Pestana Ramos, pero no se adscribieron al surrealismo. Las obras surrealistas de López Torres, García Cabrera y Albelo merecen por méritos propios también, que las citemos: *Lo Imprevisto*, *Dársena con despertadores* o *Los Senos de tinta*, así como *Enigma del Invitado* completan un panorama que se cerraría con José M^a de la Rosa y su *Vértice de sombra*²²⁶. Todos ellos en la escritura, a los que se une Domínguez y, posteriormente, J. Ismael, otro pintor y escritor.

La filosofía de la revista quedará, por otra parte, clarificada desde su primer número, en 1932, en el texto “Posición de *Gaceta de Arte*”, en donde se nos habla de su “conexión con la cultura occidental y su recorrido por todos los procesos artísticos”²²⁷. Se plantean, en definitiva, una renovación ética y estética del panorama isleño, y a ello contribuyen los viajes de Westerdahl por Europa y sus numerosos contactos. Las simpatías de la revista irían desde la estética racionalista al surrealismo y ello evidencia el porqué será solo paralelamente al número 36, cuando ya se ha producido, cito “la lenta infiltración del surrealismo en g.a.”, que se publique el segundo boletín internacional de surrealismo, cuya redacción y firma llevan a cabo Breton, B. Péret, Westerdahl, Pérez Minik, Espinosa, López Torres y García Cabrera. En él, se habla de “la exploración sobre la observación clínica (sic) de la vida inconsciente”, en ese “paso de la pre-consciencia a la consciencia”, como -cito aún- “medio de liberación espiritual de todos los prejuicios”. Se defiende, asimismo, que el arte “tome en seria consideración los problemas sociales y políticos del mundo” -sabemos la importancia para Breton de estar situado en este mundo, en contra de la opinión furibunda y malintencionada de Sartre con respecto a los surrealistas. Volviendo al boletín internacional surrealista, si la “imaginación artística” tiene que estar liberada de “todo fin práctico”, será porque el arte es ya de por sí “revolucionario”, y se elevaría naturalmente, como hacen los firmantes, “contra la indiferencia política y la inercia social”.

El tono de la revista queda patente, por ejemplo, en el nº 21, con el décimo manifiesto de GA “Contra el actual teatro español”, en el que se “tacha” literalmente a Linares Rivas, Benavente o Muñoz Seca, entre otros. Volviendo al surrealismo en la revista, y sin pretender ser exhaustivos, se publican traducciones de textos de Tristan Tzara (v.gr., en el nº 12), A. Breton (poemas, extractos de ensayos, declaraciones, etc.), Éluard (ídem), B. Péret, reseñas de libros surrealistas (hay incluso un “Índice de publicaciones surrealistas en 1934”, en el nº 32), sobre S. Dalí, H. Arp, sobre y de O. Domínguez, un texto del gran R. Char sobre Éluard (nº 16), de García Cabrera sobre Apollinaire (nº 10), de López Torres sobre “Surrealismo y revolución” (nº 9), sobre Picasso (nº 7), y aparecen también artículos, poemas o narraciones de García Cabrera, A. Espinosa, López Torres o Gutiérrez Albelo, en su mayor parte surrealistas. Observamos, como era de esperar, que no hay mujeres ni en la firma del segundo Boletín Internacional de surrealismo, ni asiduas redactoras femeninas en GA -hubiera sido, por lo demás, algo sorprendente. Pero sí encontramos puntualmente algunos artículos sobre artistas

²²⁶ Vid. Miguel Pérez Corrales, *Caleidoscopio surrealista. Una visión del surrealismo internacional (1919-2011)*, ed. La Página, col. Miradas, Madrid, 2011, p. 444.

²²⁷ Cfr. *Gaceta de Arte*, Edición facsímil del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Madrid, 1989, p. 1.

como Rosamond Lehman (en el nº 24), -artículo firmado por Pérez Minik, o el de Gabrielle Buffet Picabia sobre Sophie Taeuber Arp (en el nº 34), con ilustraciones de cuadros de Maruja Mallo (sobre cuya pintura Westerdahl publica un artículo en el nº 17), entre otras artistas.

La revista organiza, paralelamente a la venida de los surrealistas, la segunda exposición surrealista Internacional, después de la organizada en Bruselas (que llevó el título de *Minotaure* en 1934) y de las de Copenhague (Considerada oficialmente la primera) y Praga a principios de 1935, y antes de las de Londres y Nueva York en el 36. Se exponen, por elección directa de Breton, 76 obras de 20 artistas. La representación de mujeres artistas recae en Dora Maar, Valentine Hugo, Méret Oppenheim y Jacqueline Lamba (que participa en el diseño de la cubierta del catálogo). La gente acude “alertada”²²⁸ a la Exposición, es decir, interesada, pero por el escándalo que conllevaba. Y escándalo hubo, desde luego, porque no se vendió una sola obra, algo que no es de extrañar, dada la sociedad con la que se encontraron. En efecto, desde el punto de vista económico, la exposición y la venida de los surrealistas fue una verdadera ruina para el grupo: Westerdahl, Minik y Espinosa estuvieron pagando de su propio bolsillo 50 pesetas cada tres meses, durante más diez años, para poder hacer frente a las letras del préstamo contraído²²⁹. Señalemos que no se plantearon vender obras y cuando surge algún coleccionista GA se mantiene estrictamente al margen, pensando sufragar todo el evento con la proyección de *La Edad de Oro* (1930) de Buñuel y Dalí.

Pero no pudo ser por la presión de, entre otros periódicos, el ultraconservador *Gaceta de Tenerife*, en donde una puritana de clase alta publicará, bajo el pseudónimo de “Pura Realidad”²³⁰, su indignación: “Esto no es arte”, sino “estupideces”, para esto “déjennos en casa, con nuestras labores” (21 mayo 1935) y solo se proyecta en un pase privado. Por su parte, Péret le escribe a Marcelle Ferry que las mujeres canarias le resultaron muy guapas, pero que es difícil hablar con ellas “car elles sont ici plus esclaves que partout ailleurs et les curetons font des ravages”²³¹. Habría que imaginar, como señala Carreño²³², qué impacto tuvo que provocar la guapa y rubia Jacqueline Lamba, con sus uñas pintadas de colores diferentes y sus pantalones cortos, o sus trajes de flecos, ella, que era una adepta al nudismo en una isla en la que no se podía ir con la rodilla al descubierto.

Las mujeres en Canarias -y más precisamente en Tenerife-, que pudieron y quisieron pertenecer al mundo intelectual, dentro o fuera de las vanguardias²³³, vendrán generalmente después pero, como es lógico, siempre encontramos excepciones. La primera la tenemos en

²²⁸ Como señala Pilar Carreño Corbella en *Los surrealistas en Tenerife*, editada por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2015, p. 44.

²²⁹ Id., p. 76. Las deudas contraídas fueron grandes. Vid. Apartado de “Repercusión de la estancia: deudas y ediciones”, pp. 74-79.

²³⁰ Id., p. 44.

²³¹ Citado por Carreño, op. cit., p. 41.

²³² Id., p. 26.

²³³ Hubiéramos podido elegir a otras, como a Josefina de la Torre, actriz grancanaria, amiga de Buñuel y cantante lírica, perteneciente a la generación del 27, poeta y novelista que publica bajo el pseudónimo de Laura de Comminges. O a otra mujer excepcional, la palmera Juana Fernández Ferraz, que publica en 1912 en Costa Rica, país al que había emigrado, *El espíritu del río*, una novela de ensayo de más de 500 páginas, en el que propone un autogobierno comunitario donde la libertad del individuo sea primordial y se suprima la propiedad privada. Pero teníamos que acotar la comunicación y, en la medida de lo posible, presentar artistas que tuvieran relación, de una manera o de otra, con el surrealismo.

Mercedes Pinto (1883-1976), hija de una familia acomodada de La Laguna, que tendrá que salir huyendo de la isla -después de una azarosa estancia en Madrid-²³⁴, por un marido psicópata con el que había tenido varios hijos, cuyos desmanes contará en su novela *Él*, publicada en Montevideo en 1926 (la edición en España tendrá que esperar a 2011) y que le servirá a Buñuel de base para su película homónima de 1953, situando la acción en México.

Esta primera novela la escribe la autora como primera parte de una trilogía autobiográfica, cuyo segundo volumen sería *Ella*, publicada en Chile en 1934 y *Nosotros*, que no llegaría a escribir y, al parecer, le sirve como prueba para demostrar la enfermedad de su marido. Mercedes cuenta su relación con él hasta que, una vez este ha salido del manicomio, decide irse lejos con sus hijos. Las descripciones de las maldades que tiene que soportar son de alta tensión²³⁵, sobre todo al ver cómo su propia familia no le quiere hacer caso y la culpan de irritar al esposo por su carácter. La locura de este hombre atormentado, su sadismo y el ambiente de terror consiguiente que describe la novela, llamarán la atención de Luis Buñuel, como decíamos. De ellas vamos a rescatar la importancia que le otorga la escritora -tanto en esta novela como en la de *Ella*- a los sueños o ensoñaciones²³⁶, premoniciones²³⁷ o sensaciones de algo ya vivido con anterioridad, algo que la acerca al espíritu surrealista. Para ilustrar esto último, un pequeño párrafo en el que describe cómo, tras pasar por una horrenda situación cuando se despierta y se encuentra atada por los pies y a punto de serlo por las muñecas - hasta que logra gritar-, siente un “dèjà vu”:

*“En el momento álgido de la escena que dejo descrita, (...), me representé con la fuerte impresión de un recuerdo vivísimo -como si la hubiese visto en alguna parte- nuestras figuras reproducidas en esas estampas horribles que ilustran algunas novelas por entregar, o el “film” espeluznante, visto en un cinematógrafo dominguero. ¿Cómo pudo en aquel instante trágico llegar a mí aquella idea burdamente grotesca?”*²³⁸

En *Ella*, Pinto verterá su biografía, de una infancia mojigata pero feliz, al lado de su hermana y bajo la tutela de madre y tías en una casa acomodada y muy religiosa, el cómo poco a poco se va revelando contra lo que considera injusto y va creándose sus propias ideas liberales, cómo se va alejando de la estrechez de la religión, su cuestionamiento de los dogmas divinos, su rebeldía, su descubrimiento del teatro, pero también el descubrimiento doloroso de la “pasión humana”²³⁹ y, esta vez con mucho más detalle, todo el suplicio de su matrimonio, auspiciado por una heroicidad heredada del Cristianismo, denunciando las “tres piedras trascendentales de su raza: El Prejuicio, el Fanatismo, la Ley”²⁴⁰. Anotemos también la

²³⁴ Desde donde, sin haber podido obtener el divorcio, deberá salir en exilio tras pronunciar en la antigua Universidad Central de Madrid la conferencia “El divorcio como medida higiénica” en 1923, bajo la dictadura de Primo de Rivera y ante la presencia del príncipe D. Luis Fernando de Baviera y consorte, a quienes no les gustó nada oír aquellas verdades. Para más referencias, consultar la web de la catedrática de la ULPGC, Alicia Llarena: <http://www.aliciallarena.com/00000098fc05fc709/00000098fc073bf56/index.html>, consultado el 19 de diciembre de 2017.

²³⁵ Ediciones Escalera, Madrid, cfr. v.gr., pp. 42 y ss., y 52 y ss.

²³⁶ *Ella*, edición de Alicia Llarena, Consejería de Turismo, Cultura y Deportes, 2016. Cfr. pp. 306 y 307.

²³⁷ Id., pp. 286-287 y 289.

²³⁸ *Él*, op. cit., p. 55.

²³⁹ *Ella*, op. cit. p. 317.

²⁴⁰ Id., p. 307.

pertenencia de la autora a la logia masónica, según cuenta una investigadora en el documental sobre ella (*Ellas*, 2013) que realiza David Calvo para la 2 de Televisión española.

Mensaje pues, vanguardista en muchos aspectos salvo, en general, en su forma, como resalta el escritor JJ Armas Marcelo en el documental citado, algo que podría parecer extraño en una intelectual que a principios de los años 20, en Madrid, visita la Residencia de Estudiantes y conoce, entre otros intelectuales, a R. Tagore, Ortega y Gasset o Pablo Neruda.

Feminista convencida, defendía la independencia económica de la mujer en el matrimonio, así como la educación sexual y eso en los años treinta. Lo que más nos ha llamado la atención es la fuerza de esta mujer y su capacidad de seguir adelante ante una funesta adversidad y su valentía para hacer lo que creía justo en todo momento: en la Habana, hace un llamamiento a través de la radio para una movilización general ante la llegada del buque San Luis, cargado con varios centenares de mujeres, niños y hombres judíos, huyendo del nazismo, para que las autoridades de la isla los acojan, ya que habían sido rechazados en varios países europeos, algo que logra.

Mercedes desarrollará una carrera brillante en varios países de América Latina (Uruguay, Chile, Cuba o Méjico), a parte de sus continuos viajes por el subcontinente, dejando una interesante aunque no extensa bibliografía. En efecto, poesía, narrativa, teatro, ensayo, prosa periodística y conferencias se intercalarán en una vida intelectual polifacética e imparable, en la que despliega una intensa labor de divulgación cultural. Fundadora de la “Casa del Estudiante” de Montevideo, de la Asociación de Escritores Teatrales de Uruguay de su propia Compañía de Arte Moderno, además de una decidida actividad en pro de la educación, las libertades y derechos de los más desfavorecidos (obreros, niños, judíos), actuando incluso en una película *-Días de viejo color* (1967), de Pedro Olea.

Pasamos con ello a Madeleine Annette Bonneaud (1921-1991), conocida como Maud Westerdahl, ex mujer de Óscar Domínguez y “testigo excepcional del surrealismo parisino” al decir de Juan Cruz en un artículo del *País* ²⁴¹. Nace en Limoges, en el seno de una familia de científicos de ascendencia judía, pero será en Poitiers donde conocerá a Breton entre 1939 y 1940. Maud se había trasladado allí para cursar su bachillerato de Letras y Licenciatura posterior y él había sido movilizado a esa ciudad. Según los archivos de Gaviño de Franchy, ella lo describe como un “misterioso militar melencólico de extraños modales versallescos”²⁴², causándole una viva impresión. Trabaron amistad y cuenta Maud que les hablaba a menudo de su “viaje a Tenerife, de Freud, de magia, de Rimbaud, de Sade, de Picasso, de Baudelaire, de arte naif o polinésico, del dadaísmo, del esoterismo, etc.”²⁴³.

Después de obtener su licenciatura y ante la ocupación nazi, Maud se traslada a París en 1941, “en busca de lo que podía quedar allí del surrealismo”, abandonando una tesina sobre la novela gótica inglesa, no sin antes publicar varios artículos en revistas como *Cahiers Sud*, *Centres* y *Profil littéraire de la France*. Allí se reúne en los cafés de *Flore* y *Les Deux mégots*

²⁴¹ 15 de Noviembre de 1991.

²⁴² <http://lopedeclavijo.blogspot.com.es/2011/02/maud-bonneaud-westerdahl.html>, consultado el 26 de marzo de 2017. La biografía de Maud que exponemos pertenece, en su gran mayoría, a este archivo.

²⁴³ Entrevista anónima, sin fecha. Archivo Hugo Westerdahl, Madrid. Id.

y define el ambiente de esos años de “merdero, de merde”²⁴⁴, y será en ese ambiente de clandestinidad en el que el grupo surrealista vive al día “entre la Gestapo y las redadas”, cuando conozca a Domínguez, quien le lleva a conocer a Picasso, al que después verá con frecuencia, pero también a otros artistas de la talla de Man Ray o Kandinsky. Al término de la guerra muere su padre, en un campo de concentración en Alemania. Señalemos que luego trabajará como ayudante de Domínguez en la misma Alemania, haciendo los decorados y el vestuario de la obra de Sartre, *Les Mouches*.

En 1945, año en que se casa con Domínguez y comienza a trabajar los esmaltes (“*a Domínguez y a mí nos interesó esto de vitrificar colores*”²⁴⁵), perfilando su técnica sobre plata o cobre, creando un estilo propio que le valdrá ser contratada por Christian Dior como diseñadora de joyas entre 1947 y 1949. En esos mismos años expone en Oltmuz, Praga o Bratislava. En 1952, ya separada de Domínguez y a través de él, conoce a Westerdahl. Dos años después se trasladan a Tenerife, año de la primera exposición de Maud en tierras canarias, en el Casino de la capital. En 1955 publica en la revista *Bref*: “Oscar Dominguez: Taureaux et géologie imaginaire”, artículo que traducirá meses más tarde para el periódico local de *La Tarde*. En Julio de ese mismo año publica, en ese mismo periódico, otro artículo “El humor, signo de los tiempos”, hermoso texto en el que hace un recorrido histórico sobre los diferentes tipos de humor y hace gala de su vasta cultura, citando a Aristófanes, pasando por Rabelais, Kafka, Lautréamont, Sade, Lewis Carrol, A. Allais, Lichtenberg, Nerval, Baudelaire, Jarry o Maurice Henry..., concluyendo que hemos perdido “la verdadera alegría, la de los niños, la del animal, la del calembour del abuelo”²⁴⁶.

Se casa en París con Westerdahl ese mismo año y viajan por Bélgica y Gran Bretaña. Ella, Westerdahl y Domínguez -con el que siempre mantendrán (sobre todo Maud) una excelente relación hasta el suicidio de este último-, pondrán en marcha por esos años el Museo de Arte contemporáneo Eduardo Westerdahl del Puerto de la Cruz (Tenerife), el MACEW, con fondos, entre otros, de W. Paalen, Juan Ismael y Oscar Domínguez. El Instituto de Estudios Hispánicos, que nace a la par bajo su impulso, le organizará otra exposición individual en 1956, año en que viajarán por Francia e Italia. A finales del año siguiente nacerá su único hijo, Hugo. Y a principios del siguiente, en enero de 1958, Domínguez acaba con su vida.

A partir de este año la obra de Maud será mostrada en diferentes exposiciones (Madrid, 1959; IEH, en el 1960; Tenerife, 1962; Madrid, 1963; Madrid y Santa Cruz, 1970), recibiendo también un premio del Cabildo. En 1968 publica también en *La Tarde* una traducción del poema “La cabeza índigo” de Valentine Penrose. En el 73 da una conferencia sobre el surrealismo en el Club de Prensa de Santa Cruz y realiza los textos para la exposición de dibujos y grabados de José Hernández. Se suceden luego textos y exposiciones individuales y colectivas durante los años 70 y 80, con más colaboraciones en periódicos insulares. Eduardo Westerdahl morirá en 1983 y ella seguirá presentando exposiciones en Canarias y Madrid, a la que que libros, etc. Cuatro años después, el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife le brinda un homenaje como reconocimiento a su figura y labor. Y ese mismo año de 1987 se

²⁴⁴ Ib.

²⁴⁵ Ib.

²⁴⁶ *La Tarde*, 28 de julio de 1955.

traslada a Madrid definitivamente, preparando la gran exposición de Domínguez al año siguiente en el Reina Sofía. Morirá en la capital de España tres años más tarde.

Nunca se integró en la prejuiciosa sociedad provinciana en la que, sin embargo, vivió tantos años, “la mayoría de la gente la observaba como a una extraña, porque vestía de forma llamativa”²⁴⁷, porque además, según su amigo Gonzalo Díaz, director de la conocida sala “Conca” de Tenerife, decía siempre lo que pensaba y si a ello le sumamos que bebía mucho²⁴⁸, la ecuación se resuelve sin incógnitas. Maud nunca fue bien vista: probable o simplemente le tenían miedo. Resaltaremos asimismo su voluntaria falta de protagonismo, sirviendo de puente en la creación artística de otras personas²⁴⁹.

En su pequeña producción ensayística se puede constatar la vasta cultura y la finura de su análisis sobre, por supuesto, Domínguez²⁵⁰, pero también Raoul Hausmann, Dora Maar o Manolo Millares, el artista canario famoso por sus arpilleras. De ella, Antonio de la Rosa –catedrático de Filología Francesa de la ULL, con el que había trabado amistad- nos comenta que era una mujer alegre, que promovió y continuó la obra de GA, con una imaginación “siempre al servicio de la transgresión de lo real para, a través de lo irreal, desembocar en la realidad”²⁵¹. Su vida ha sido recientemente objeto de un documental del realizador Miguel García Morales: *Las dos que se cruzan* (2004). Muchos, como decíamos, son los autores canarios que le deben, sea el impulso para creer en sí mismos, sea ese terreno fértil, generoso y cercano en donde poder nutrirse para continuar su obra. La vida artística de las Islas le es deudora y, por ello, nuestro reconocimiento y nuestra gratitud.

Con Nivaria Tejera llegamos a nuestra tercera y última autora, quien nace en 1929 en la provincia de Cienfuegos (Cuba), pero ya a la edad de dos años se traslada con sus padres a Tenerife, de donde era oriundo su progenitor, el conocido Saturnino Tejera –teniendo que emigrar a Cuba, como otros muchos, por la situación económica de su familia, siendo director de un semanario literario, activista político, masón y periodista no profesional. Emigrante retornado, pronto se integra a los círculos artísticos del momento y en política se vincula al partido socialista. Cuando se produce el Levantamiento militar, lo encierran hasta 1944, acontecimiento vital que su hija Nivaria reflejará en la novela *El barranco*, publicada en su traducción francesa primero -1958, en *Les Lettres Nouvelles*, en traducción de Claude Couffon), antes que en español, algo que pasará a ser una norma en su obra.

²⁴⁷ Artículo de Sergio Negrín en el *Diario de Avisos*, 16 de enero de 2004.

²⁴⁸ Entrevista a Gonzalo Díaz, “Conco”, 14 de noviembre de 2017.

²⁴⁹ Remitimos a la biografía de Maud, vid. nota nº 36.

²⁵⁰ Extracto de “Oscar Domínguez, poeta”: “*Nunca pienso* -decía Domínguez, orgulloso de una afirmación tan valiente entre intelectuales (...). Ser telúrico, preso de sus fantasmas, hundido a gusto en los olores, las savias, la sabiduría del Atlántico y de la isla. Funcionaba su mente por receptividad. Cualquier fenómeno exterior desencadenaba una serie de reacciones perfectamente inesperadas, pero legibles para quien supiera seguir el hilo de Ariadna de su laberinto apasionado, infantil y apasionante. El juego gratuito, la intensa sensibilidad, la asociación de ideas, la liberación de mitos y tabúes oscuros salían a chorros poéticos, sin explicación inmediata. También sin ningún afán de belleza o pretensión literaria.”, in <http://lopedeclavijo.blogspot.com.es/2011/02/maud-bonneud-westerdahl-los-amigos-i.html>, consultado el 19 de diciembre de 2017.

²⁵¹ Conferencia de De la Rosa en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, en mayo de 1987, texto mecanografiado cedido por el autor.

Una vez liberado el padre, la familia decide regresar a Cuba, desde donde Nivaria saldrá de nuevo, después de haber publicado sus primeros poemas (*Luces y piedras*, 1949) -y de haber colaborado en la revista *Ciclón* y en el número 35 de *Orígenes*, dirigida por Lezama Lima, donde aparecerá publicado el capítulo noveno del *Barranco*-, instalándose luego en París en 1954, etapa en la que frecuenta tanto a Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, como al editor Maurice Nadeau, y también a Benjamin Péret y a André Breton, que influirán en su obra. Otros autores que también le dejarán huella son el peruano Emilio Adolfo Westphalen o el francés Bernad Noël, del que sabemos que estuvo cerca del surrealismo para luego distanciarse profundamente. De aquí regresa, brevemente, a Cuba, para trabajar para el gobierno Revolucionario como secretaria de Estado de Cultura, y luego como Agregada Cultural, primero en Roma, donde vive seis años y luego en París, donde se instala definitivamente en 1965, tras haber renunciado por escrito a su puesto. Salió prácticamente con lo puesto, con su hija, Rauda Jamís -escritora ya reconocida, habida del matrimonio con el pintor Fayad Jamís-, hacia un destino austero en la ciudad de las Luces. Tejera estaba casada con el pintor español Antón González (Hanton), con quien compartió toda una vida en el exilio.

Se hace patente –por no decir patético- el olvido sistemático al que se ha castigado su obra por parte del mundo hispano; resaltar que fueron C. Couffon como traductor y M. Nadeau como editor quienes la descubrieron, posibilitando que *Le Ravin* apareciera bajo el sello de *Les Lettres Nouvelles* en 1958. Nos recuerda Antonio de la Rosa, íntimo amigo suyo que, aunque ya se han producido algunos reconocimientos, *El Barranco* estuvo en “el limbo literario en el que se le ha emplazado, durante casi cincuenta años”²⁵². Señalemos que será gracias a De la Rosa que este libro se publique en España, en la editorial Regional Canaria (Edirca), en 1989. Y nos recuerda este profesor y traductor que en 1971 Seix Barral le otorga el premio biblioteca Breve por su segunda novela *Sonámbulo del sol* -en donde se nos presenta la realidad de una Habana en la vivencia poética y solitaria del mulato Sidelfiro-, cuyo jurado estuvo compuesto entre otros por Luis Goytisolo, Juan Rulfo o Pere Gimferrer, y que no le sirvió para darse a conocer, así como tampoco el haber sido finalista del VII Premio Internacional de Novela Plaza y Janés por *Espero la noche para soñarte, Revolución* (2002), en donde critica abiertamente la revolución cubana. Recordemos que también fue publicada en su traducción francesa primero (en Harmattan, 1997, trad. De François Vallée) y luego en español por las Ediciones Universal (Miami). Por su parte, *Fuir la spirale* lo fue en 1987 en Actes Sud y solo en 2010 tendríamos la versión en español, que es la original, en la editorial Verbum.

En el año 2005 la revista *Encuentro de la Cultura Cubana* le brinda un homenaje, en la pluma de diversos autores y en 2006 se publica la traducción al inglés del *Barranco*, con muy buena crítica. En el 2008, la profesora y crítica María Hernández-Ojeda le organiza en el Hunter College-CUNY de Nueva York un Coloquio sobre toda su obra, participando críticos estadounidenses y latinoamericanos. En el mismo año, Nivaria participa en Valencia, en el IV Congreso Internacional sobre creación y exilio, en donde recibe un reconocimiento especial a su trayectoria. Al año siguiente, la editorial Verbum publica el ensayo *Insularidad narrativa en la obra de Nivaria Tejera: un archipiélago trasatlántico*, de María Hernández-Ojeda, profesora

²⁵² <http://www.laopinion.es/2c/2010/02/08/islas-nivaria-tejera/270638.html>
La Opinión, 8 de febrero de 2010. Consultado el 20 de Marzo de 2017.

de Literatura Contemporánea en el Hunter College y gran Canaria. En 2012 ella misma publica *Canarias, Cuba y Francia: Los exilios literarios de Nivaria Tejera*, en las ediciones Torreozas.

En una entrevista de 2014²⁵³, Hernández-Ojeda, cuestionando los parámetros que definen economía, historia o literatura, y entre ellos los términos de “centro”, “periferia”, “desarrollo” e insistiendo que “no son ajenos a intereses e ideologías de instituciones como el Fondo Monetario Internacional o el Banco Mundial”²⁵⁴, sostiene en el encabezado de este mismo artículo que: “La universidad española ha ignorado siempre la literatura canaria porque sigue un canon eurocentrista”, afirmación que intenta responder al hecho del olvido que antes reseñábamos. Para el catedrático de La Rosa, se debe asimismo a esa época, en la que la intelligentsia europea (también sostenido por el prof. Rafael Rojas)²⁵⁵, y la izquierda española veía con buenos ojos el régimen castrista. Nivaria habló de todo el asunto en *Espero la noche para soñar, Revolución*, pero resumirá todo ello en una frase en una entrevista que le hace en París De la Rosa: “imposible proteger a un disidente de la dictadura ideal sin condenarse”²⁵⁶.

Recordemos además, la negativa de Cortázar al ofrecimiento de Nadeau para redactar el prefacio a la edición española de *Sonámulos del sol* (1971), arguyendo, como nos recuerda Rojas, que no pudo “entrar en él”, citando el caso de Gide con Proust, cuando aquél le negó la publicación del primer tomo de su magna obra a este en la prestigiosa NRF. Apelamos a otro dato, muy elocuente de por sí, como fue el de la negativa de Felipe González a concederle la nacionalidad española, algo a lo que sí accedió el Gobierno francés. Otro apunte más: las novelas de Nivaria²⁵⁷ fueron todas publicadas en francés antes de su versión original en español.

Por último, indicar que la novela *El Barranco* fue reeditada por *El Olivo Azul*, en Canarias, 2010 y en 2016 por el gobierno de Canarias, en edición de Álvarez De La Rosa. Con respecto al francés, reseñar que las ediciones La Contre Allée, se han propuesto reeditar en Francia toda su obra. Su última novela fue editada precisamente por esta editorial en 2015: *Trouver un autre nom à l'amour*, traducida también por Fr. Vallée y que aún no conoce, que sepamos, traducción al español. Historia de un Amor loco sobre el que planea un suicidio y en donde, en palabras de Marc Ossorguine, nos resuenan, entre otras, las voces de A. Artaud o P. Éluard “qui ont exploré l'expression du monde de l'ombre à la lumière, du désespoir le plus total à l'espoir le plus fou”²⁵⁸.

²⁵³ De Juan García, publicada en la revista on-line *Tamaimos.com*, el 14 de diciembre.

²⁵⁴ http://www.tamaimos.com/2014/12/14/la-universidad-espanola-ha-ignorado-siempre-la-literatura-canaria-porque-sigue-un-canon-eurocentrista/#.WNJOT_kpzcs
Consultada el 22 de marzo de 2017.

²⁵⁵ En el prólogo de *Huir de la espiral*, ed. Verbum, Madrid, 2010, p. 17 y ss.

²⁵⁶ <http://aclrevistaliteraria.academiacanarialengua.org/nivaria-tejera-la-escritura-como-ambicion/>
Revista literaria ACL, “Nivaria Tejera: la escritura como ambición”, A. De la Rosa. Consultada el 23 de marzo de 2017.

²⁵⁷ Subrayar, asimismo, que en la web de *La Contre allée* hay extractos del *Ravin*, así como una presentación de la vida y obra de Tejera y en *Babelio.com* así como en *lacauselitteraire.fr* ya se encuentra un resumen de su última obra, además de alguna contribución crítica.

²⁵⁸ <http://www.lacauselitteraire.fr/trouver-un-autre-nom-a-l-amour-nivaria-tejera>
Consultada el 21 de marzo de 2017.

Los libros suyos que paso brevemente a analizar son *El barranco* y *Huir de la espiral*. El primero habla de un período de nuestra Historia aún sin sanar ni sanear, en la boca espontánea de una niña que deberá sufrir el arresto paterno y el conflicto que lo origina. En el segundo su disposición gráfica, su constante deambular entre géneros y esa persecución obsesiva del lenguaje por sí mismo y por el pensamiento que lo estructura (y al revés) responderán a una búsqueda muy cercana al surrealismo.

El Barranco, en efecto, está construida por las sensaciones y visiones infantiles que cuentan el acontecer de varios años de la Guerra Civil. De la Rosa la compara a la novela *Tanguy*, de Michel del Castillo, en el que también se contempla la guerra a través de los ojos de un niño²⁵⁹ con sus ruidos, algo también clave en la novela. En ella, una cita de Lucrecio anticipa una “abundancia de imágenes”, “simulacros”²⁶⁰ que se suceden sin descanso, reconstruyendo una y otra vez ese momento crucial en la Historia de España que va a marcar la vida de la escritora. Su primera frase es definitoria: “Hoy empezó la guerra” y la segunda marca la voz narrativa con la inseguridad ante el mundo de los mayores: “Yo no entiendo bien cuándo empiezan a suceder las cosas”²⁶¹. Y a partir de ahí, la palabra-martillo de la guerra destruye el mundo infantil: “Un pasillo largo y oscuro donde papá va dejando de sonreír”²⁶².

Poco a poco delaciones, arrestos y humillaciones van tejiendo una realidad oscura, cimentada por el miedo social, pero la intrahistoria de la pequeña también nos trae compasión y ternura, que se destilan en la voz de cuando la autora tiene 7 años, inocente y perceptiva. La desgracia de un padre recluido en campos de detención y de una madre alejada y volcada en su otro hijo y encerrada sí misma, dentro de la cárcel en la que se había convertido el país, la sociedad, su propia familia, vendrá compensada por el cariño del abuelo y las tías. Frente a eso, palabras no por nuevas menos atroces: en un solo vocablo tres veces el ruido “guerraguerraguerra”²⁶³, como onomatopeya de la destrucción en la imagen de un disparo continuado, en cuya detonación acabará la infancia: “Una guerra puede detener a los niños”²⁶⁴. Los ojos de la pequeña retienen lo que sucede y en esa transposición de Nivaria oímos sin embargo a la niña que fue:

*“Seguramente papá querría explicar que ese día él estaba allí por casualidad, pues había venido a vernos desde la otra isla. Se hizo un vocerío enorme y los dedos parecían cuchillos. (...) De pronto se hizo una gran calma dentro de mí a causa de que papá nos miraba de frente y brillaba. Entonces la voz del ujier se quedaba lejos, y solo los botones dorados de su traje hacían daño a mis ojos”*²⁶⁵.

Aunque el libro no pertenezca al surrealismo como tal, sí que tiene elementos que lo vincularían. Recordemos lo que dice el Manifiesto de 1924: “L’esprit qui plonge dans le

²⁵⁹ Prólogo de *El Barranco*, Consejería de Cultura, Gobierno y Deportes, Gobierno de Canarias, 2016, cfr., p. 27.

²⁶⁰ Cfr. cita de Lucrecio, *in id.*, p. 33.

²⁶¹ *Id.*, p.35.

²⁶² *Ib.*

²⁶³ *Id.*, p. 47.

²⁶⁴ *Ib.*

²⁶⁵ *Id.*, p. 103.

surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance”²⁶⁶. Le tocó a Nivaria vivir ese momento crucial de su vida en un infierno. La importancia de los sueños y de los estados de consciencia no “normales” –como es habitual en la infancia, por otra parte-, la acerca de nuevo al surrealismo, escuchémosla:

*“Es otra cosa la vida de noche. Algo sucede a pesar de la calma. Como si los hombres caminaran más solos o se imaginasen más lejos de lo que están. Las ranas, un pájaro despierto y los que no pueden dormirse, los grillos ocultos en la tinaja, las calles que se pierden en las esquinas, el “tren ruso” que silba. No los conozco pero ellos sí son libres como los veo en los libros, y no irán a parar dentro de la cárcel ni del mar ni de nada. Su quehacer es otro: huir, huir, ir y volver sin cansarse. Y mientras dormimos ellos atraviesan toda la noche mientras yo sueño con un dedo grande sobre el vacío, detrás de mis ojos, donde ya no alcanzo a mirar la distancia que acaba borrándolos y tropiezo siempre con la casa de enfrente. Vieja, descascarada pero sin caerse de una vez.”*²⁶⁷

La importancia de los objetos, esos trenes que acabamos de citar o esa “casa de enfrente”, sería otro de los leit-motif del surrealismo -antes del Nouveau Roman:

*“pero de pronto un estruendo empujó la casa hacia nosotros, como alguien que se cae de espaldas (...) Mientras se acercaban aquellos hombres la madera de la casa gemía como si la lastimasen. Tuve pena de la casa que no podía huir”*²⁶⁸

Esa fuerza que adivinamos en la niña Nivaria es la que le llevaría a reconocer su propia amputación: “Estoy tiesa y no podré gritar: no he podido crecer. Ya soy un agujero, un punto.”²⁶⁹. Cuando, en un telegrama les anuncian el traslado del padre a la Península, condenado a cuarenta años de reclusión, la decisión de marcharse surge en medio de una prosa febril, pesadillezca e imparable al final de la novela, que presagia ya la búsqueda atormentada por encontrar una salida, en ese laberinto que es la escritura de Tejera y que nos dará paso a la segunda novela elegida: *Huir de la espiral*, publicada en 1987.

De esta extraña novela dirá Hubert Nyssen, en la contraportada de la edición de Actes Sud, en traducción de Rafael Rojas, que es “aterradora para quienes no soportan la insurrección lingüística. Para todos los demás, en revancha, de pronto, ¡qué deslumbramiento!”²⁷⁰ y, como él mismo apunta, en ella “se mezclan los últimos ecos del surrealismo y el existencialismo y la “escritura objetiva del Nouveau Roman”²⁷¹, subrayando la influencia de Joyce, de Beckett, así como la de esa “experimentación en los límites de la escritura”, que también nos remitiría al boom latinoamericano (Guillermo Cabrera Infante o el mismo Cortázar).

Llaman poderosamente la atención tantas citas previas al comienzo del libro (Bruno Schulz, Macedonio Fernández, Rimbaud, Samuel Beckett, Marcel Blecher), en las que

²⁶⁶ André Breton, *Œuvres complètes*, tomo I, 1988, éd. Marguerite Bonnet y Étienne-Alain Hubert, p. 340.

²⁶⁷ *El Barranco*, op. cit., p.178.

²⁶⁸ Id., p. 40.

²⁶⁹ Ib., 185.

²⁷⁰ Citado por Rafael Rojas en el prólogo de *Huir de la espiral*, ediciones Verbum, Madrid, 2010, p. 19.

²⁷¹ Id., p. 20.

predomina la noción de tiempo y de memoria (Schulz), la referencia a la historia personal y social (Fernández, Rimbaud), así como a la escritura y el desdoblamiento de la personalidad: “la fábula de ti fabulando de otro contigo en la oscuridad” (S. Beckett, y sobre todo Rimbaud, Nerval, el Surrealismo). Y, encabezando el principio de su novela, encontramos una cita del rumano Marcel (Max) Blecher –escritor enfermo de tuberculosis osteoarticular, muerto prematuramente y que compartiría con Tejera, además, el olvido de crítica y público²⁷²-, sacada de sus *Aventures dans l’irréalité immédiate* (1936), “tentative hallucinée d’approcher d’une réalité autre”²⁷³, y en donde se interrogaría la identidad, la realidad y la pérdida de ambas.

Estamos así pues situados en los grandes ejes de lo que será ya esta novela, ensayo sobre el ser humano, poesía, memorias, gran monólogo-diálogo -en ese desdoble del personaje central- y también epopeya individual, silenciosa y sin embargo tan ensordecedora en el devenir de su escritura, que sitúa a Claudio-Tiresias Blecher como el protagonista (Claudio emperador, Tiresias el sabio-ciego), buscando sin cesar “la próxima fuente de vida”²⁷⁴. Atrae la vista del lector la disposición textual, en la que “silencios tipográficos”²⁷⁵ refuerzan la palabra dicha, utilizando un recurso poético que las vanguardias incorporan en Francia después de Blaise Cendrars y su *Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913), y también la inserción de otros mensajes a lo largo del discurso narrativo, resaltados por esa disposición concentrada o abreviada, en forma de poema de verso libre, algo que también nos puede retrotraer tanto a Cendrars como al Apollinaire de *Zone* (1912) –o el de la *Lettre-Océan*-, como a Baudelaire o a las vanguardias del siglo XX.

Situados de nuevo en Nivaria, detengámonos en esos “hombres-carteles”, alegoría última del hombre en medio de la muchedumbre:

“EL QUARTIER indiferente a su hilero de robots mutilados

Feu rouge feu vert feu rouge feu vert

LA MULTITUD LA GUERRA DEL VIETNAM

Feu rouge feu fert

Pasen pasen avancen hombres-carteles

Distancien cada hora de la próxima

el desgaire estudiado sus muecas sus acrobacias de niños pagados para deambular de espaldas sin comprender su rol de naufrago a salvo su rol de muerto-vivo disciplinado dando tumbos con su dosis de paciencia ingerida al amancer adelantando

²⁷² Cfr. <http://www.editionsdelogre.fr/books/view/Max-Blecher-Aventures-dans-l-irrealite-immEDIATE>, consultado el día 19 de diciembre de 2017.

²⁷³ Ib.

²⁷⁴ Op. cit., p. 27.

²⁷⁵ Ib., y p. 28, entre otras. Recordemos cómo disponía su poema Cendrars en una tira de papel desplegable de dos metros de largo con muchos tipos y tamaños de letra, jugando con los espacios en blanco.

el lunes al viernes y recíprocamente (cuando la dosis no basta) retrasándolo a paso de autómeta, a paso de paralítico”²⁷⁶

Figuras cuyo deambular delata finalmente una ausencia común de identidad²⁷⁷ -de esa una humanidad a la que solo le importa matar el tiempo, pensando solo en “distanciar cada hora de la próxima”. La escritura de Tejera se interroga, en efecto, como los surrealistas y de una manera constante, no solo sobre su propia realidad sino sobre la del ser humano y la soledad que lo acompaña -en esta escritora será una constante-, contrastando fuertemente tanto con esa muchedumbre del Quartier, como con la infinitud de elementos dispares que moviliza el discurso, en una especie de babel desencantada en la que gira, cómo no, el torbellino imparable de la guerra, “AHOGANDO LA LUZ” dice ahora Tejera con ese sonido ensordecedor que ya reproducía cuando niña y que ahora es una sirena imparable: “la guerrrrrrrrrrrrrrra /ouaoua ouaoua ouaoua ouaoua ouaoua ouaoua”²⁷⁸, en un pensamiento interior que no conocerá el descanso, más allá del Ulises de Joyce, dentro de una cacofonía a veces tan potente que parecería entrar en el umbral de la demencia.

Se puede constatar desde el primer momento el estallido de ese mensaje, vertido en la página sin comas, punto y coma o puntos, solo paréntesis y puntos suspensivos, como si el silencio todavía callase cosas que no llegan a decirse, que quizá sea imposible de comunicar, dentro de esa crónica de una mente casi ya a la deriva, siempre emboscándose, queriendo dejar constancia detallada, casi científica, de cómo va construyéndose (o disolviéndose) en ese movimiento inclemente, en ese desatino generalizado y absurdo del que es espectadora. Parecería casi una continuación del primer método surrealista, pues en verdad tiene algo de automática, descubriendo terrenos peligrosos siempre al acecho. Esa radiografía inclemente de los movimientos interiores tendrá también que ver con la influencia de Sarraute y los “tropismes” de la consciencia.

La definición del exiliado que viene a continuación irá en esa misma línea, vertebradora última del relato:

“(…) sin más apoyo que la tierra extranjera

del exilado-suicida

del exiliado-vértigo de las esquinas

y su azoramiento de extraviado

del exiliado-mendigo

del exiliado-tartamudo en silencio”²⁷⁹

El uso de esas definiciones paratáxicas, con guiones, tan sintéticas y tan utilizadas por Césaire -su influencia aquí se nos antoja importante, por varias razones, entre ellas la

²⁷⁶ Id., pp. 28-29.

²⁷⁷ Cfr. esa “identidad ausente” del final de la p. 29.

²⁷⁸ Ib.

²⁷⁹ Id., p. 32.

presencia de la locura-, definiendo al Negro y su Negritud en el *Cahier d'un retour au pays natal* (1939):

*“Partir. Comme il y a des hommes-hyènes et des hommes-panthères, je serais un homme-juif/ un homme-cafre/un homme-hindou-de-Calcutta/ un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas // l’homme-famine, l’homme-insulte, l’homme-torture on pouvait à n’importe quel momento le saisir le rouer de coups, le tuer –parfaitement le tuer –sans avoir de compte à rendre à personne/un homme-juif/un homme pogrom/un chiot/un mendigot”*²⁸⁰.

La lectura que hace Nivaria renueva esa condición de paria y lo encarna, como vemos, en ese nuevo Negro sometido a tantos atropellos y que se personifica en el protagonista ciego y su destierro exterior e interior, alter ego de la autora más también símbolo del hombre, que no es capaz de encontrarse. En el caso del narrador porque su dislocación interior lo atrapa sin posibilidad de escapatoria de esa endemoniada espiral; en el caso del hombre, porque huye de hacerlo: “ABAJO las gentes continúan viviendo descomponiendo recomponiendo los días (vitalicia monotonía del acontecer (...))”²⁸¹.

Estas tres mujeres y artistas a las que nos hemos acercado tienen, como hemos visto, varios puntos en común: su fuerza y coraje para ser ellas mismas frente a una sociedad que no supo estar a su altura, su inconfundible y marcada personalidad y su vitalidad de sangre viva - expresión que utilizo en eco de esa “llamada a la rebelión” de Annie le Brun en su gran “Appel d’air”. El surrealismo marcó a algunas directamente (Maud, Nivaria), otras dejaron impronta en surrealistas (Mercedes en Buñuel): todas fueron ciudadanas del mundo y lucharon denodadamente por liberarse y liberarlo, desde aquí nuestro pequeño homenaje a su gran labor.

²⁸⁰ In *La Poésie*, Seuil, 1994, pp. 19-20.

²⁸¹ Id., p. 28.

El surrealismo como vía de escape a la pasión

Claudia Pena López
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

El tratamiento de la figura de la mujer ha estado presente en la literatura universal desde tiempos inmemoriales. Si nos centramos en un período más restringido y miramos a la mujer desde la perspectiva comprendida entre los siglos XVIII y XX, veremos que el principio fundamental no ha cambiado tanto. Esto se vuelve aún más cierto si tenemos en cuenta que nos proponemos realizar este análisis a partir de dos grandes autores: Marivaux y Lorca.



Pese a su cercanía geográfica, que bien pudiera hacernos creer que, si se diesen divergencias, estas se deberían al lapso de tiempo transcurrido entre la producción artística del uno y del otro, veremos que ambos autores comparten pensamientos fundamentales acerca de la figura de la mujer. Ambos hacen posible la desaparición de las barreras tanto temporales como culturales y se esmeran en representar a la mujer

como un reflejo del hombre, como una especie de complemento vital que acompañase la existencia de los varones, para completarlos, no para existir en sí mismo.

Al acercarnos a Marivaux²⁸² sabemos que partimos de un autor que, a pesar de pertenecer al Siglo de las Luces, no formaba parte de una época en la que las mujeres estuvieran especialmente dotadas de las libertades necesarias para brillar por sí mismas²⁸³. Hablar de Lorca, en cambio, es concebir el mundo mediante el universo artístico de un hombre social y personalmente reprimido socialmente debido a su homosexualidad, y cuya concepción de la mujer se vería inevitablemente determinada por su tendencia sexual.

Por otra parte, el binomio conformado por Marivaux y Lorca nos aporta una perspectiva analítica que no trasciende a primera vista. Dramaturgos universales, ambos autores nos proponen un interesante enfoque de la teatralidad de la mujer a través de su obra. El hecho de que ambos hayan cultivado este género nos permite aprehender la figura de la mujer gracias a un espectro artístico lleno de matices y de elementos que la predisponen a mostrarse en todo su esplendor dramático, en su desmesura.

²⁸² MARIVAUX, *Théâtre Complet*, París, Le Seuil, 1964.

²⁸³ Cfr., JIMÉNEZ, D., "Le Pied de Marianne, ou le miroir brisé", en *Revue des Sciences Humaines*, "Marivaux libertin", nº 290, pp. 1-2.



A Marivaux, la mujer le despierta un fuerte interés sociológico. El autor dedicaría su vida y obra al estudio incesante de las actitudes humanas, a las pulsiones e intenciones más profundas que llevan a mujeres y hombres a actuar de determinado modo en función de sus propios intereses; se esmera en analizar y discriminar para revelar hasta qué punto se trata de intereses propios del ser humano o impuestos inconscientemente por las convenciones sociales²⁸⁴. Para el autor del siglo XVIII, la mujer es un ser que detenta una gran inteligencia. Las astucias llevadas a cabo por las protagonistas marivaldianas son exclusivas de quienes poseen importantes capacidades intelectuales: para el parisino, la manipulación es un arte que no está al alcance de todos²⁸⁵.

Podría creerse así que Marivaux sucumbe a la misoginia de tachar a las mujeres de seres manipuladores que actúan por su propio interés, no obstante, nada más lejos de la realidad: Marivaux halaga la inteligencia femenina y reconoce su intuición, ese sexto sentido que, combinado con una buena dosis de picardía, permite que dominen

²⁸⁴ KARS, H., *Le portrait chez Marivaux. Etude d'un type de segment textuel*, Rodopi, Amsterdam, 1981.

²⁸⁵ Cfr. TOMLINSON, R., *La fête galante: Watteau et Marivaux*, Ginebra, Librairie Droz, 1981.

a sus amantes. Sin embargo, muchas de las maquinaciones que llevan a cabo las mujeres en la obra teatral de Marivaux, no son exclusivas suyas, sino que se trata de actitudes compartidas por los personajes masculinos: tanto mujeres como hombres son capaces de cambiarse de ropas, de camuflar sus intenciones o desviarlas, de aparentar y ocultar con el único objetivo de poner de relieve la auténtica verdad. El travestismo sentimental está a la orden del día en la concepción social del autor y tanto mujeres como hombres son capaces de ponerlo en marcha si ello les resulta beneficioso en el plano privado. Mas... ¿dónde reside en este caso la distinción entre ambos sexos?

Es en este aspecto en el que Marivaux nos hace entrever una cierta supremacía de la mujer: aunque ambos sexos actúen con un mismo fin, es la manera en que proceden la que marca la diferencia. En la práctica totalidad de su obra la mujer es la primera en descubrir la verdad y la última en ser descubierta. Bajo una apariencia inocente o ingenua, las mujeres logran pasar desapercibidas y ejecutar su estrategia con mayor eficacia. La crítica reside en que esta aparente desvinculación de la realidad no es sino una estratagema para engañar al hombre y desbancarlo en la búsqueda de la verdad. Si bien pudiera asociarse este análisis a una concepción negativa de la mujer como ente sumamente calculador, lo cierto es que no se trata sino de una especie de homenaje del autor al ingenio y capacidad de superación de las mujeres, sin duda vinculada al lastre histórico de la sumisión y el afán de supervivencia que se les impuso durante siglos.

En el lapso transcurrido entre el siglo XVIII y el siglo XX, podemos apreciar una evolución del arte que conlleva asimismo una evolución del tratamiento de la figura de la mujer como obra de arte en sí misma. Conviene darse cuenta pese a todo de que las mujeres han gozado, o padecido, siempre de un cierto inmovilismo en el tratamiento artístico y social, lo cual no es de extrañar si se tiene en cuenta que han sido constantemente representadas por los hombres. Si el siglo XVIII es el de las Luces, no es de extrañar que creadores como Marivaux contasen con la clarividencia necesaria para mostrarse como precursores de los futuros movimientos artísticos. Por consiguiente, cuando en el siglo XX naciese el surrealismo en Francia, Marivaux se

habría ya esforzado por plasmar aquello que sobrepasaba la realidad: los sentimientos humanos y la capacidad de las personas para interpretarlos cada una a su manera.



Así pues, si bien un sentimiento no es en absoluto algo que escape a la realidad, puesto que no hay nada más cierto que el hombre en tanto que está naturalmente predispuesto a experimentar emociones, sí que conviene ser conscientes de que las interpretaciones o la vivencia de tales sentimientos puede llegar a estar muy por encima de lo real. Si Marivaux captó el concepto en su esencia, los surrealistas llegarían dos siglos más tarde para plasmarla en un modo diverso. Puesto que, al fin y al cabo, la esencia artística se fundamenta en el alma humana y esta no hace sino nutrirse de impresiones e inquietudes comunes que se reflejan en diferentes manifestaciones con el transcurrir de los siglos.

Puede que esto mismo pensase Lorca al querer atraer la atención sobre las mujeres de sus obras, mujeres de las que a menudo se servía como su alter ego para

poder permitirse amar a hombres que le estaban prohibidos de otro modo. Podría interpretarse que la mujer sería para Lorca, en cierto modo, una vía para la liberación de su propia sexualidad, una manera de reconocer que deseaba a su mismo sexo sin verse obligado a admitirlo de manera explícita. En este sentido, Lorca encontraría en la condición femenina un espejo y la plasmaría como forma de sublimar todo sus deseos y pulsiones, trascendiendo hasta la sobrerrealidad²⁸⁶.

Parafraseando lo que bien señalara uno de los máximos exponentes del surrealismo, Salvador Dalí: “quien desea llamar la atención de los demás e interesarlos no tiene más remedio que provocarlos”. Pudiera creerse entonces que el genio lorquiano buscaba la aprobación y el reconocimiento de una tendencia sexual tabú mediante la exaltación camuflada de la misma. Así pues, gracias a las mujeres inanimadas que le servían como metáfora de su propia voluntad reprimida, el poeta y dramaturgo crea en cierta medida una alegoría de la homosexualidad que la defiende y desmitifica.

Lorca se construyó, a través de su obra, una serie de personajes que le permitirían vivir libremente su vida sin tener que rendir cuentas a esa sociedad opresora, demasiado ocupada a su vez construyendo ese mundo de apariencias, que ya había descrito Marivaux en su obra, y viviendo aquella vida que se suponía debía vivir. De este modo, el surrealismo lorquiano haría gala de la esencia de dicho movimiento para destruir a la mujer, quizás por considerarla nociva o ladrona, quizás por envidiar que pudiese alcanzar sin dificultad alguna lo que a él le implicaría salvar incontables obstáculos.

Esta destrucción no sería en realidad tan potente en tanto que el doble filo del surrealismo permite que aquello que se considera insignificante cobre en realidad toda la relevancia del mundo. De acuerdo con esto, al desmitificar a la mujer, al reducirla a una mera nada, Lorca la eleva al punto álgido de su obra y la convierte en un ser sumamente poderoso al que nada, por más que se pretenda lo contrario, nunca podrá

²⁸⁶ BABÍN, MARÍA TERESA. Abril – Junio, 1961. *La mujer en la obra de García Lorca*. Puerto Rico. En: *La Torre, Revista General de la Universidad de Puerto Rico*. IX (34)

igualarse²⁸⁷. Se trataría pues de una especie de vía de escape para el artista, que necesita liberarse y desfogar la angustia existencial que le produciría la represión de sentirse recluso y limitado a sí mismo.

Su genio sale a la luz gracias al sufrimiento, y es precisamente ese juego de contrarios el que le permite dar rienda suelta a la pasión; como si los opuestos no solo se necesitasen, sino que no existiese punto medio. En este sentido Marivaux y Lorca presentan unos lazos muy estrechos: el primero, rey de los opuestos, maestro de la contradicción, de los juegos de roles y las verdades tan ocultas que terminan por estar sobreexpuestas; el segundo, empeñado en mostrar que odia lo que ama, en tachar de insignificante que lo significa todo, en destruir con el único fin de construir y de dar rienda suelta a una pasión cuya contención lo tiene aprisionado y le impide gozar plenamente sin tener que servirse de un alter ego femenino²⁸⁸.

Tanto Marivaux como Lorca, cada uno a su manera pese a los rasgos en común, supieron plasmar a la mujer rindiéndole homenaje puesto que, fuese o no intención manifiesta, terminaron por dejar constancia de cuán importante era la mujer en sus subconscientes y crearon para ella un universo que sobrepasa con creces la realidad, pese a que la represente de manera muy fidedigna.

²⁸⁷ Cfr. BERENQUER CARISOMO, ARTURO. 1969. *Las máscaras de Federico García Lorca*. Buenos Aires. Universitaria de Buenos Aires.

²⁸⁸ Cfr. JOSEPHS, ALLEN y CABALLERO, JUAN. 1986. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid. Cátedra.

El bestiario medieval de Leonora Carrington: una adaptación feminista

Nadia Brouardelle

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

La “biblia” animalística de la Edad Media es el *Physiologus*, tratado alejandrino en griego del siglo II y traducido al latín en el siglo IV. Esta obra extrae los animales de la Biblia para establecer una clasificación en 48 especies. Isidoro de Sevilla completará esta lista en el siglo VII, gracias a la *Historia Natural* de Plinio. Pero en Francia será Pierre de Beauvais el primero en realizar un bestiario medieval a principios del siglo XII, compuesto de treinta y ocho capítulos y hoy conocido como la “versión corta” del *Bestiario* de Pierre de Beauvais. Medio siglo después aparecerá la “versión larga” del *Bestiario* de Pierre de Beauvais²⁸⁹, que resultará no ser de este autor sino de un monje anónimo que se inspirará en su predecesor, completándola con otras fuentes más modernas de la época como el *Bestiaire d’amour* de Richard de Fournival, y llegando a describir 72 animales en otros tantos capítulos y que comienza con esta sentencia sobre los animales “que Dios creó”:

Chi commence li livres c’on apele *Bestiaire*, et por ce est il apelés ensi qu’il parole des natures des bestes, car totes les creatures que Dex cria en terre cria il por home et por prendre essanple [de creance] et de foi en eles²⁹⁰

Lejos del utilitarismo atribuido al hombre medieval frente a los animales, Pseudo-Pierre de Beauvais dice abordar la naturaleza de los animales porque Dios los creó para que los hombres tomaran ejemplo de creencia y fe en esas criaturas divinas. De hecho, en el mismo momento, la Sorbona está debatiendo sobre el alma animal, si las bestias deben o no trabajar en domingo o si deben ayunar. De suerte que podemos afirmar que el animal se sitúa en el imaginario medieval más cerca del hombre, al que acompaña, como un ser con el que se identifica el ser humano, y de significación simbólica. La representación animal en las ilustraciones de los manuscritos medievales (*enluminures*), en tapices tan célebres como el de la *Dame à la licorne* conservado en el Museo Nacional de Historia Medieval de París, recrean un universo híbrido de humanos y animales confundidos en un todo armónico.

Este ambiente eco-equilibrado es el que aparece en las pinturas de Leonora Carrington, incorporando en su mundo a animales medievales, más o menos reales,

²⁸⁹ Rééd. *Le Bestiaire. Version longue attribuée à Pierre de Beauvais* par Craig Baker, Paris, H. Champion, 2010.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 141.

más o menos fantásticos, siempre simbólicos, que confieren a sus figuraciones una atmósfera misteriosa, casi mística, que remite al imaginario del medioevo.

Leonora Carrington (1917-2011) nació en Inglaterra, pero se nacionalizó mejicana, país en el que terminó sus días. Ingresó en la Ozenfant de Londres a los 22 años, y a los 23 conoció a Max Ernst, de quien se enamoraría y con quien tendría una relación sentimental muy intensa. Gracias a este pintor, la artista se introduciría en el círculo de surrealistas (frecuentó Les Deux Magots, donde se veía con Miró, Dalí y Breton) y cubistas (Picasso). En 1938, con ocasión de la primera Exposición Internacional de Surrealismo (París-Amsterdam), presentó su obra *La casa del miedo*, que la daría a conocer como miembro del grupo surrealista, y cuyo título guardaría para sus “memorias de abajo”. En 1938 Leonora se instala con Max en L’Ardèche en una casa donde aún hoy se puede ver un relieve que representa a ambos, a él como un animal alado fabuloso y a ella como la “desposada del viento”. Cuando Max es encarcelado y enviado a un campo de concentración por el régimen de Vichy, Leonora cae en una depresión que la desestabilizará emocionalmente. Su padre decidió encerrarla en un hospital psiquiátrico en Santander donde los duros tratamientos la marcarían para siempre. Hasta el punto de que Breton se interesó mucho más por ella, al considerar que había vuelto ‘del otro lado’, conocedora de esa revelación.

En cualquier caso, antes ya de esta depresión que se calificó de histérica y que llevó a Breton a interesarse por la supuesta enfermedad femenina, y más aún después, dragones, serpientes, grifos y otros animales fantásticos o no propios de la Edad Media, pueblan los lienzos de la pintora para constituir un mundo onírico, muy sexuado al tiempo que simbólico, recreador de un paraíso perdido y encontrado gracias al arte y a la afirmación de su propia feminidad... animalística.

Por ello, en estas líneas, realizaremos un recorrido del *Bestiario* del Pseudo-Pierre de Beauvais, poniéndolo en paralelo con las obras más emblemáticas de la pintora surrealista para probar nuestra hipótesis. Nuestro recorrido adoptará la perspectiva alegórica, según el Pseudo-Pierre de Beauvais. Las alegorías pueden aparecer en esta obra en forma muy sencilla, a partir de la simple idea de ‘parecido’, de similitud, o bien contruidos en dos fases, una de descripción científica o pseudo-científica y otra de construcción simbólica, como dos caras de una misma moneda. Y se dividen en dos grandes grupos: animales diabólicos y animales divinos. De los primeros hay que aprender a guardarse, y no imitarlos, a los segundos hay que saber imitarlos. Leonora Carrington, como buena surrealista, asume la ‘solaridad’ de los segundos pero transforma la oscuridad de los primeros en luz.

Entre los animales diabólicos, aparece en el *Bestiario*, entre otros, el asno salvaje: el onagro es una representación diabólica puesto que sus rebuznos son espeluznantes (“*laide vois et orible*”), y en la Edad media se prestaba al demonio mugidos terribles²⁹¹. De ahí que “*Li asnes salvage a la figure al Deable*”. Así se presenta en un aquelarre de la anglo-mejicana (*El mundo mágico de los mayas*, s. f.), donde un onagro blanco sirve de símbolo y de figura central a una reunión de brujas presidida por un personaje que recuerda a las auto-representaciones de la propia pintora: Así pues, el Satán medieval se convierte en un aliado para la artista dentro de un universo esencialmente femenino:

²⁹¹ El Libro de Job, 6, 5, explica que cuando unas almas se convierten al cristianismo, el diablo pierde su alimento y entonces se pone a “bramar de hambre”.



Bipedal donkey, *Bohun Psalter* (1356-1373), British Library, Egerton 3277

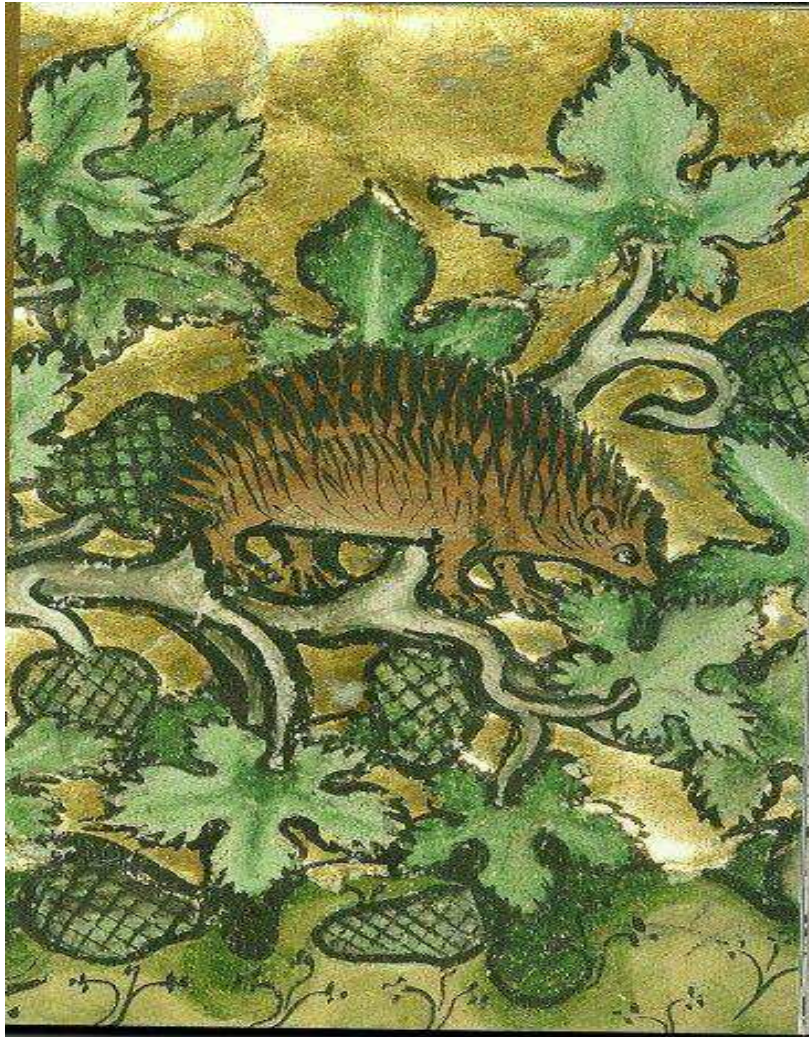
El topo, animal que se alimenta de tierra, es ciego, pero tiene un oído extraordinario, como el diablo: “Ceste beste a une example de Deable”, nos dice nuestro *Bestiario*, puesto que el demonio se muestra ciego ante las buenas acciones de los justos, mientras que demuestra tener un oído finísimo para escuchar las faltas de los pecadores. Si come tierra es porque el hombre es tierra; así pues, el diablo está dentro del hombre. En el imaginario de Carrington, los animales subterráneos emergen de la tierra en una ‘parade’ (*The animal parade*, s. f.), en una especie de ceremonia sagrada y festiva donde los sacerdotes cérvicos contemplan y la mujer, junto a una figura infantil minúscula, parece comulgar con ese mundo subterráneo dotado, no de vista, sino de visión reveladora:



British Library Royal MS 12 C XIX (c1200-c1210) f37

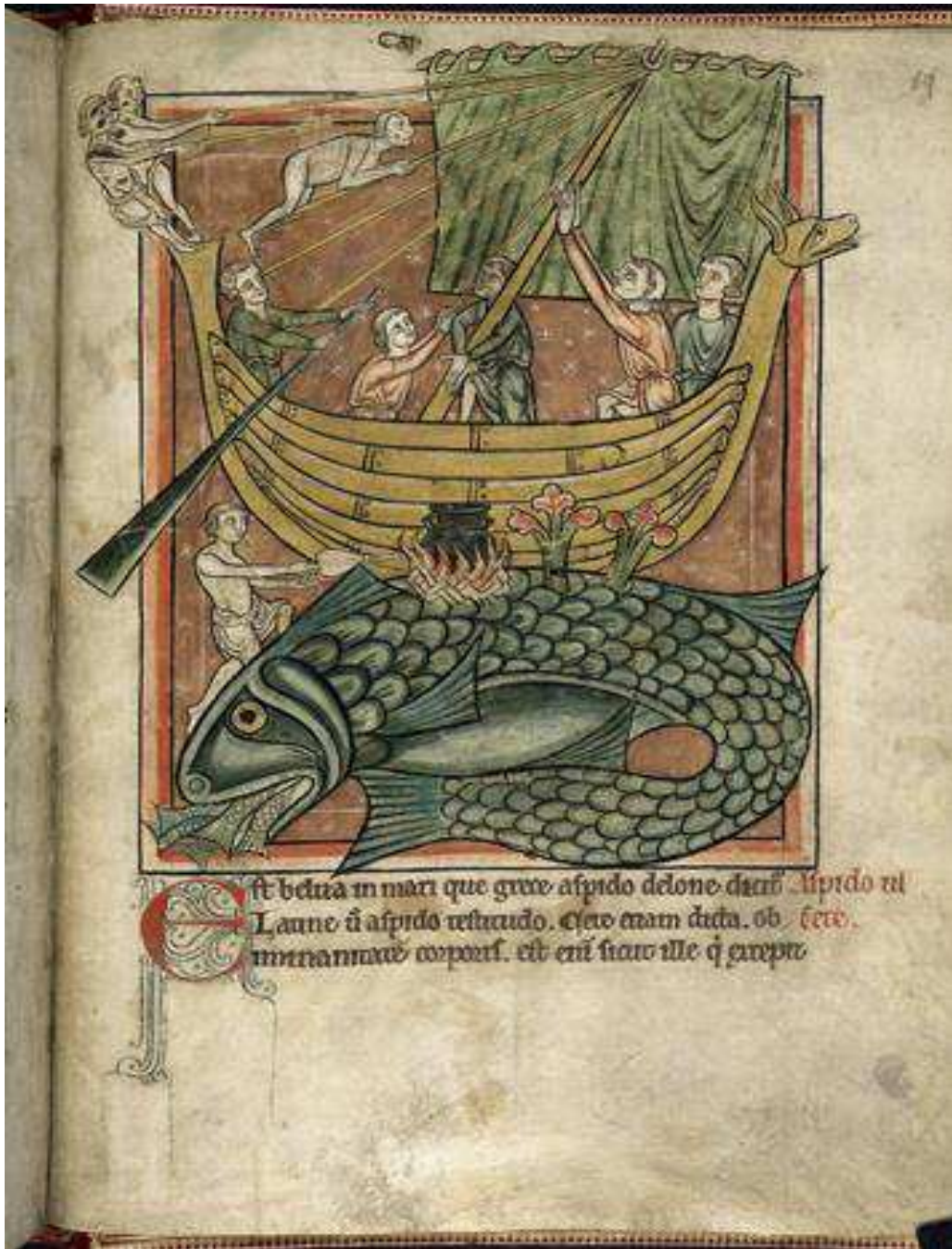
Al erizo, animal importante en la simbología medieval, se le consagra en el *Bestiario* un capítulo en el que se relata su acción de subirse a las cepas de las viñas para sacudirlas, que caigan los granos de los racimos al suelo, y luego echarse a rodar sobre ellos con el fin de que queden clavados en sus púas y transportarlos así hasta su madriguera donde le esperan sus crías hambrientas. Esta primera descripción científica va seguida de una interpretación simbólica, pues el autor aconseja a sus lectores que no se dejen despojar de sus bienes espirituales por un diablo-erizo, que les dejaría el alma tan vacía como un racimo sin uva. Esta fábula está construida a partir del *Cantar de los Cantares* (1, 6), del que retoma la misma afirmación: “*Je gardai malvaisement ma vinge*”. La viña del Señor no puede verse despojada de sus bienes espirituales por un erizo. Leonora recupera al erizo y lo hace cazador (o cazadora pues las púas se transforman en melena femenina) y suministrador (a) de alimentos para la humanidad

en una escena paradisiaca donde reinan las harpías, representadas como protectoras sobrevolando humanos y animales (*Le Jardin enchanté*, 1947):



Tapicería, motivo de *enluminure*.

De los animales diabólicos positivados y feminizados por la pintora surrealista, pasamos a los divinizados, como "*Uns poissons est qui est apelés essinus*", ya presente en la *Image du monde* de Gossouin de Metz. Este pequeño pez de los mares de India tiene como propiedad la de pegarse al casco de los barcos e inmovilizarlos, por grandes que estos sean. Es particularmente positivo en caso de tormenta y tempestad, evitando así el naufragio y salvando a la tripulación. Así, este pez se presenta como un "*exemple de Nostre Segnor*": el mar es metáfora del mundo, el barco es metáfora del hombre en el mundo y la tempestad y las grandes olas, metáfora de las tentaciones a las que está sujeta la humanidad. Cristo sería como este pequeño pez, que salva al hombre justo en peligro frente a las tentaciones que le harían sucumbir y perderían su alma. Essinus es el símbolo del Salvador. Leonora, sujeta a los vaivenes terribles de su corazón y de la vida, a punto de caer en la enajenación, se salva gracias a los peces fantásticos que pueblan sus lienzos. También, ella se transforma en pez salvador(a) de una humanidad condenada a desaparecer si no fuera por el arte, por la imaginación, por la imagen mágica, que sobrevivirá tras la explosión última (*The last fish*, 1974):



Whale, Bestiario inglés (Harley 4751)

Si estos animales se identifican inmediatamente y de manera general a la diabolía o a la divinidad, sin poseer más propiedades que la de simbolizar una u otra entidad sobrenatural, hay otros a los que son sus cualidades particulares las que les confieren un valor especial. La salamandra²⁹², por ejemplo (capítulo LVI): “*Une beste est rampans*

²⁹² La versión larga del *Bestiare* hace de este artículo un capítulo importante, añadiendo a la versión corta, lo dicho sobre este animal en *Lettre du Prêtre Jean serpenz et bestes d'Ynde* de *l'Image du*

que on apele salemandre en grieu, et en latin stellio". Este capítulo se detiene más en las características propias del animal, describiendo su cabeza como similar a la de la serpiente o el lagarto, y destacando su resistencia al fuego, antes de pasar a encontrar un paralelismo entre el animal y ciertos "justos" de la Biblia como Ananías, Azarías y Misael, los tres jóvenes hebreros que resisten al fuego en el Libro de Daniel, 3; el animal es identificado también con el profeta Daniel y con San Pablo, teniendo en común con ellos su capacidad de resistencia: "*Altresi cil qui crera en Deu fermement et parmairdra en bones oevres, il trespasera la force del fu*", afirmación que se ve corroborada por una cita de Isaías²⁹³. Todo ello para recordar a los lectores que todo aquel que imite a la salamandra resistirá a las llamas infernales. Para Eleonora Carrington, la salamandra, uno de los temas privilegiados de sus piezas escultóricas, es una transmutación de la mujer, por su resistencia, por su relación con el fuego, pero la artista la figura alada, añadiendo así a su capacidad de no consumirse en el fuego la de volar hacia el cielo, como las llamas. A mitad de camino entre el animal reptador ignífugo, el pájaro mágico, el toro y el grifo, la escultora fabrica una de las imágenes más fuertes de su universo. En efecto, Leonora reúne las cualidades científicas, las bíblicas y las simbólicas en una de las figuraciones más completas de la surrealista:

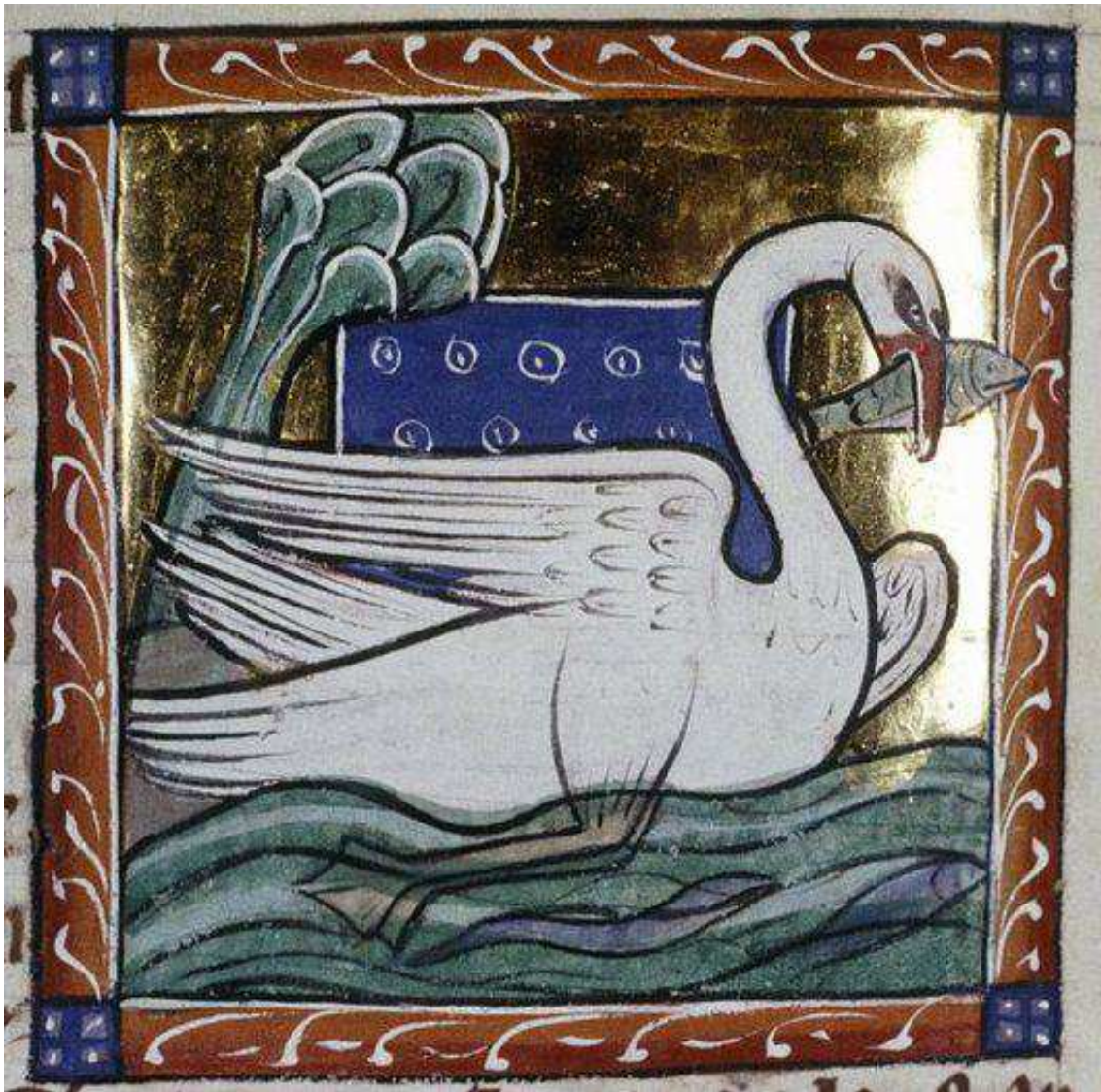


Emblema de Salamandra, siglo XV, Kongelige Bibliotek, Gl. Kgl. S. 1633 4º, Folio 55v

monde, poema enciclopédico de Gossouin de Metz, a su vez inspirado en la *Historia orientalis* de Jacques de Vitry.

²⁹³ "Se tu, hom bons en Dieu, trespases par le fu, la flambe ne te tochera mie" (Isaías, 43, 2).

El cisne ocupa el capítulo XLVII de la versión larga del *Bestiario*, donde se destaca su cualidad definitoria: el canto. El canto agónico del ave se relaciona con el júbilo de mártires, apóstoles y almas atormentadas, puesto que tanto el cisne como los justos sufren como Cristo sufrió, por y para el Señor. La Iglesia es la flor de lis entre las espinas: "*Car Dex dit es Cantiques: 'Ensi comme li lis est entre les espines, ensi est m'amie entre les filles del monde'*". El lirio responde con su fragancia al dolor que le producen las espinas que le rodean. El cisne permite lavar con su canto la mácula humana, como el lis simboliza la pureza que alterna con la sangre femeninas. Este deslizamiento del animal al vegetal es típico también del imaginario medieval de Carrington. El cisne, uno de los pájaros más representados en la obra de Leonora, aparece acompañando al "juglar" (personaje masculino retomado en dibujos y lienzos de la pintora), objeto de los cuidados de hombres y animales, y reinando simbólicamente en la casa/morada del alma humana creadora. El cisne es bañado (*Le bain de l'oiseau*, s.d.), como antes el asno salvaje, en una escena doméstica perteneciente al universo femenino donde el ave puede simbolizar el sexo femenino (color rojo del plumaje símbolo de la sangre menstrual) puro (cabeza blanca, lienzo blanco, blanco de la silueta en lo alto del edificio):



Cisne. Bodleian Library, MS. Bodley 764, Folio 65v.

La hiena es un animal citado en varias ocasiones en la Biblia y por lo tanto con mayor presencia que el cisne en el *Bestiario*, pero frente a la visión negativa de la obra medieval, Leonora va a llevar a cabo una de las transformaciones más interesantes del imaginario de la Edad Media. La ausencia del unicornio en la producción de la artista deja paso a la presencia reiterada de la hiena, que ocupa imágenes centrales y acompaña a las figuras femeninas y otros animales a los que parece dominar. Si el unicornio es símbolo fálico en su unión con la dama, sobre cuyo regazo reposa su cabeza, la hiena de Leonora exhibe sus ubres plenas y sobre todo su clítoris desmesurado, neutralizando así el cuerno faliforme del animal prototípico del medioevo. En uno de sus autorretratos más conocidos, de 1937 (*A l'auberge du cheval d'Aube*), antes de su depresión histérica, la surrealista se representa junto a una hiena en el centro de una imagen donde se ve un 'dada' (caballo de madera, juguete, que

simboliza la imaginación, el juego, la infancia) colgado en la pared acompañando a ambas, y a través de la ventana, un caballo blanco que simboliza la libertad. La pintora, dueña de su propia sexualidad, la libera gracias a la inspiración de su 'dada', y el corcel de su imaginación vuela libre por el universo del otro lado de la ventana. La ausencia de la masculinidad se afirma aquí gracias a este imaginario fundamentalmente medieval, a través de un *bestiario* venido de otra época a través de las sendas oníricas de una Eleonora Carrington que aprendió a asumir su feminidad (la hiena) como un triunfo:



Tapiz. Detalle. British Museum.

Citoyen Toyen

Juan Manuel Ibeas Altamira

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Les mains sur la table et les yeux sur la table comme des fruits
La suite s'écoule niellée d'ennui
en présence d'un véritable obus
comme si toute la liberté courait sur cette table
rien ne s'attache à ses bords
et de ses taches émergent des êtres
en devenir
Hors de cette table
il n'y a plus de rayures
ni aucune courbe craquelée
a travers laquelle on verrait ailleurs
tout se recompose en surfaces lisses²⁹⁴

Marie Čermínová, nació en Praga el 21 de septiembre de 1902, y allí se formaría (de 1919 a 1920) en la UMPRUM, la escuela de artes aplicadas de la capital de la antigua Checoslovaquia, un centro que en la época frecuentaban varias personalidades del mundo artístico y político de vanguardia. Allí entraría en contacto con el poeta, editor, pintor, fotógrafo y collagista Jindrich Styrsky (1899-1942). Aquel encuentro resultaría fundamental pues su enriquecedor vínculo se prolongaría hasta la muerte de este: dos electrones libres que se inspiraron, complementaron e inspiraron mutuamente.

Porque la brillante y misteriosa creadora ya se había revelado como un espíritu indómito, libre y liberado, tanto en lo político como en lo personal. Tal pulsión le había llevado a romper los lazos con su familia desde los 16 años y a renunciar a su nombre

²⁹⁴ Jindrich Heisler, « Toyen » [1946] in *Toyen*, Andre BRETON, Jindrich HEISLER, Benjamin PERET, Paris, Editions sokolova, 1953, pp. 20-21.

real para proseguir su carrera bajo un pseudónimo escogido por sí misma y no por los convencionalismos sociales: Toyen. Un apelativo derivado del francés “citoyen”, “ciudadano”, carente de todo distintivo genérico y fraguado al libertario calor de la Revolución Francesa. Al mismo tiempo ese nombre en checo significa “ella es él”: toda una declaración de intenciones. Rodeada de su amplio círculo de amigos, a los que consideraba una nueva familia de su propia elección, rechaza la vida burguesa para sumergirse de lleno en el movimiento anarquista²⁹⁵. De este modo, los comienzos de su carrera se asientan pronto en la vanguardia política y artística de Praga.

En 1923 se suma, junto a Styrsky, al movimiento de vanguardia checoslovaco conocido como Devětsil al que aportarían nuevas aperturas. El significado del nombre del grupo hace referencia a las primeras flores de los ‘petasites’ que aparecen justo antes de la primavera, una metáfora de la intención innovadora del movimiento. Se trataba de una agrupación que desarrollaba el arte proletario y lo fundía con el realismo mágico. Participaron en la creación del Teatro liberado, una forma teatral inspirada del cine, el circo, el music-hall y los acróbatas y con escenas a menudo improvisadas que se sucedían a un ritmo muy rápido. Una de sus representaciones más aclamadas fue *Les Mamelles de Tirésias* de Apollinaire. Todas sus manifestaciones se mostraron muy influenciadas por el dadaísmo, el futurismo, el constructivismo, el surrealismo y el poetismo. Fue clausurado en el 39 por sus alusiones antifascistas.

Este movimiento pese a tener una orientación de izquierdas siempre se mostró críticos con los comunistas lo que les generaría problemas después de la guerra. La mayor producción de los miembros del Devětsil se concentró en los campos de la poesía y la ilustración, y como principal ejemplo de ello apareció el “poema imagen”, muy popular entre 1923 y 1925, en el que la tipografía y la poesía óptica se convirtieron en una nueva forma léxica. Todo lo que hacían, fotografía, fotomontaje, composiciones tipográficas lo denominan así “poema imagen” (es una herencia directa de los Caligramas de Apollinaire: la poesía debe formar un todo con la imagen). Estos “poemas” se leen como un cuadros modernos, y los cuadros, claro está, se leen como poemas. En buena medida, si Praga se irguió como faro de las vanguardias artísticas de

²⁹⁵ Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles. Trente quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 284-289

la época, y atrajo el interés de figuras como Breton o Péret, en buena medida fue debido a este grupo y a su revista, del mismo nombre. Péret dijo de ella:

Le monde a ses yeux demeure indéfiniment perfectible et il suffit de l'aiguillonner un tant soit peu pour qu'il se remette en mouvement comme aux premiers âges, alors qu'un semblant d'ordre s'ébauchait peu à peu dans le désordre des quatre éléments se livrant un combat impitoyable. Rien n'était encore stable²⁹⁶

En estos primeros trabajos Toyen ensaya con elementos cubistas (más exactamente en el cubismo purista transformado), pero ya para mediados de los años 20, comienza a crear una serie de pinturas naïf con motivos hedonistas más propias del primitivismo y de temas populares.

Ese modernismo checo no le basta y se dirige a París a buscar una concepción nueva de la pintura, un paso obligado para todo artista de vanguardia. A finales de 1926 junto con Styrsky, abandona Praga y se dirigen a la ciudad de las Luces, donde frecuenta el círculo de los surrealistas, de los poetas del Grand Jeu y de la pintura postcubista. Alternando en ambos océanos, entre poesía y pintura insisten en la poesía en su concepción amplia de la creación artística: un lienzo debe mostrarse como poesía para la mirada. En sus obras el lirismo o el dramatismo no residen en el tema de la obra sino en su concepción formal. De esta manera se alejan de la mimesis, de la imitación servil de la naturaleza y del arte proletario. Su ruptura total llega con el manifiesto ARTIFICIALISTA de Toyen y Styrsky publicado en 1927 en la revista ReD (ella tenía 23 años). El movimiento se sitúa dentro de las corrientes de la abstracción lírica:

Le cubisme faisait tourner la réalité au lieu de déclencher le processus de l'imagination. Dès qu'il parvenait au comble de la réalité, il

²⁹⁶ Benjamin Peret, « Au Nouveau monde, maison fondée par Toyen » in *Toyen, op. cit.*, p. 23.

n'avait plus d'ailes [...].L'artificialisme arrive avec une perspective à l'envers. Laissant la réalité immuable, il s'efforce de libérer un maximum d'imagination. Sans manipuler la réalité, il en tire constamment profit [...]. L'artificialisme est l'identification du peintre avec le poète. Il nie la peinture en tant que jeu de notions et du divertissement des yeux (peinture immatérielle). Il nie la peinture historisante des formes (surréalisme)²⁹⁷.

Los colores de las obras de este periodo lírico se presentan en gamas ahumadas, apagadas, como podemos apreciar en la obra *Fata morgana* de 1926. Por lo tanto pese a su proximidad con el surrealismo en dicha época todavía no quiso formar parte del mismo y su creación siempre conserva una independencia manifiesta.

Ambos volverían a Praga tres años más tarde donde publicarían la revista *Revista Erótica (Erotická revue)* con ilustraciones erótico-humorísticas de la artista. La artista genera una enorme distancia entre estas figuras eróticas y un mundo en el que predominan las referencias al elemento líquido y a la fluidez de las imágenes mentales y lo onírico. Un universo en el que su identidad, todo detalle biográfico se desdibuja, pero en el que un yo poético parece cobrar forma, como esa "Toyen" asexual, que se perfila en su pseudónimo.

En esta época (1932), y más en particular con las ilustraciones de una traducción checa de la *Justine* del Marqués de Sade, comienza un interés profundo en el erotismo como principio poético y como base del nuevo lenguaje de asociación psicológica. La figura de Sade resultará un auténtico detonante para el grupo surrealista y para la obra de Toyen en particular. Una anarquía creadora y liberadora que permitía superar la realidad y aspirar a las cotas más altas. Su influencia se prolongará hasta el fin de su producción por alusiones más o menos directas. Esta influencia se reveló como particularmente evidente en la reciente exposición celebrada en el Musée d'Orsay "Attaquer le soleil" comisariada por Annie Le Brun, gran amiga y colaboradora de la

²⁹⁷ Manifeste de l'artificialisme publié en 1927 dans *ReD* ; in Bernard Michel, *Prague, Belle époque*, Paris, Flammarion, 2008.

artista. Citemos a modo de ejemplo su obra “Cuando callan las leyes” de 1969²⁹⁸ y su vínculo con la siguiente cita de “L'Histoire de Juliette” de Sade:

« Que l'on compare les siècles d'anarchie avec ceux où les lois ont été le plus en vigueur, dans tel gouvernement que l'on voudra : on se convaincra facilement que ce n'est que dans cet instant du silence des lois, qu'ont éclaté les grandes actions. Reprennent-elles leur despotisme, une dangereuse léthargie assoupit l'âme de tous les hommes ; et si l'on ne voit plus de vices, à peine découvre-t-on une vertu : les ressorts se rouillent, et les révolutions se préparent.²⁹⁹ »

Por otro lado los lienzos de esta época empiezan a dar cabida a formas cada vez más concretas perdidas en medios acuosos e inquietantes. Figuras fantasmagóricas y sanguinolentas que nos resultan extrañamente familiares pueblan las inquietantes telas de este periodo. Extraños seres ciclópeos que nos vigilan con mirada fija, insectos de taxonomía imposible que se confunden con lo inerte, seres de la noche inundados de una luz imposible que nos acechan y amenazan.

Como se puede apreciar el surrealismo poco a poco empapa su obra, y, junto a los escritores Vítězslav Nezval, Teige y Štyrský, funda el grupo surrealista de Praga que colaboraría estrechamente con el de André Breton. Este grupo en realidad prolongaba las tendencias vanguardistas ya existentes en la capital checa³⁰⁰. El propio periodo artificialista de la pintora, con su elevado grado de abstracción mezclada con sueño y erotismo, no debía nada al surrealismo galo. Los vínculos humanos no obstante resultaron fundamentales: en 1935 Breton y Paul Eluard visitaron al grupo checo y forjaron una amistad que únicamente se vio interrumpida por la ocupación nazi de Checoslovaquia. Durante la visita Breton expuso:

²⁹⁸ Annie Le Brun, « À l'instant du silence des lois », dans *À distance*, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux éditions Carrère, 1984, p. 150-160.

²⁹⁹ Marquis de Sade, *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*, 1801, 4e partie.

³⁰⁰ Cfr. Adam Biro & René Passeron, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Office du livre, Fribourg-Paris, Suisse et Presses universitaires de France, 1982, p. 405-406.

Prague parée de séductions légendaires est, en effet, un de ces sites qui fixent électivement la pensée poétique, toujours plus ou moins à la dérive dans l'espace. Tout à fait en marge des considérations géographiques, historiques, économiques auxquelles peuvent prêter cette ville et les mœurs de ses habitants, vue de loin elle apparaît, de tout le hérissément dru, unique de ses tours, comme la capitale magique de la Vieille Europe³⁰¹.

También se mostró exultante por la ilustración de la autora para la portada de la traducción checa de su obra "Los Vasos comunicantes". Toyen sería la primera pintora reconocida por el grupo surrealista, de natural reacio a la incorporación de mujeres. Ese mismo año, 1935, participó en la Exposición Internacional del Surrealismo de Tenerife. Sus obras dedicadas a Péret, Eluard y otros surrealistas abundan, pero sin duda una de las más destacadas es su retrato de Breton junto a los cuatro elementos. El cuadro adornaría el taller del artista hasta su muerte³⁰².

Durante la ocupación, el arte de Toyen se volvió clandestino y underground, ya que el surrealismo formaba parte de los movimientos artísticos "degenerados" y condenados por Hitler. Por ello que aunque no dejó de trabajar en ningún momento no pudo exponer. En esta época realiza el ciclo de dibujos *Tiro (Střelnice, 1940)*, ilustraciones eróticas para las obras del poeta Jindrich Heisler (*Seules les crécerelles pissent 1940*) y otros dibujos antibélicos ¡Escóndete guerra! (*Schovej se valko*). Su compañero Styrsky moriría de una afección cardíaca en 1942. Su producción en esta época expresa su angustia, sus miedos y su denuncia contra el fascismo.

Toyen tras la guerra expuso su producción durante un breve periodo en Praga antes de huir a París (junto al escritor y poeta Jindrich Heisler, al que había ocultado durante la guerra) para escapar del poder estalinista [sus tendencias eran marxistas]. Allí se unió definitivamente al surrealismo galo de la etapa de posguerra, sumándose a todas sus actividades (incluso políticas) y esto hasta la disolución del grupo en 1969 (una ruptura

³⁰¹ André Breton, « Situation surréaliste de l'objet » in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, coll. "La Pleiade", 1992, p. 472.

³⁰² Karel Srp, *Toyen, une femme surréaliste*, Paris, Artha, 2003.

que le costó aceptar). De hecho había sido la única, de la generación anterior a la guerra, que se mantuvo cercana a Breton tras 1947. Ilustra las revistas, poemas y libros de Breton, Péret (que le llamaba la “baronne”, la baronesa), Octavio Paz, De Gerard Legrand, de Jean-Pierre Duprey...

En sus obras la artista se muestra entusiasmada por los objetos que desprenden un pasado. Todo lo vinculado a la eternidad, a la descomposición y al absoluto: las murallas viejas, las cortezas, las ruinas, el musgo... Toyen adoptara la técnica mágica de las apariciones de lo inexistente con fascinación. Es su forma de denunciar el exceso de realidad, materializando en sus telas seres invisibles a los ojos del común de los mortales. Fantasmas, espectros y espíritus se materializan en alguna cavidad o tras un objeto real como una puerta. Un paso paulatino, sin brusquedades de lo real al más allá. A menudo son obras lúgubres, en las que se nos muestra ese otro mundo de los sueños, las pesadillas. Pesadillas en las que la naturaleza puede ser la protagonista. Quien no ha tenido pesadillas alguna vez con un bosque en plena noche, o con algún ser extraño. Comme affirmait Breton:

De ce bouillonnement d'idées et d'espoirs, la plus intense que partout ailleurs, de ces échanges passionnés à la fleur de l'être aspirant à ne faire qu'un de la poésie et de la révolution, [...] que nous reste-t-il ?
Il nous reste Toyen³⁰³

Tras la muerte de Breton en 1966, la viuda de este, Elise, ofreció a la pintora el estudio de papa del surrealismo, y ella ocupó aquel taller-apartamento, en el número 42 de la calle Pierre Fontaine de París hasta su muerte en 1980.

En los 60 crea libros objeto para el editor François Di Dio. En los 70 abandona poco a poco la pintura para dedicarse por entero a hacer ilustraciones y collages: colabora con el colectivo “Maintenant” fundado por Pierre Peuchemaurd con Radovan Ivšić, Georges Goldfayn y Annie Le Brun que la considera “el personaje más romántico del surrealismo”³⁰⁴.

³⁰³ André Breton, « Introduction à l'œuvre de Toyen » in *Toyen, op. cit.*, p. 12.

³⁰⁴ Annie Le Brun, *À distance*, Jean-Jacques Pauvert aux éditions Carrère, 1984, p. 158

Pese a que su turbulenta vida estuviera marcada por las adversidades, su trabajo muestra una constante autenticidad y al mismo tiempo, una inmensa conciencia interior. Hoy en día es recordada principalmente por sus aportes a la revisión psicoanalítica, iconográfica y semiótica del lenguaje surrealista y por supuesto a sus transgresiones al conservadurismo social y a limitaciones definitivas del rol de los géneros en éste movimiento. Para ella la pintura era una necesidad natural carente de toda ambición. Nunca se ajustó a ninguna solicitud o demanda de galeristas ni de críticos, y buscó la soledad con ansia. Exponer sus pinturas representaba para ella un modo de expresar su amistad con los escritores surrealistas que sembraron de poemas y de textos sus catálogos³⁰⁵.

Tras su muerte el 9 de noviembre de 1980, se organizó una gran exposición en el centro Pompidou con su trabajo y sus colaboraciones con otros colegas checos. Y después se han organizado algunas retrospectivas importantes pero su figura sigue sin ser conocida por el gran público. Este olvido ha sido particularmente flagrante en su propio país, donde el régimen totalitario rechazó durante décadas su nombre, su personalidad y su arte. Por ello no es hasta el año 2000, tras la revolución de terciopelo, cuando tuvo lugar la primera exposición de la mayor pintora checa del siglo XX en Praga. Toyen fue enterrada en el cementerio de Batignolles en París. En su recordatorio de fallecimiento se lee: « Je m'aperçois que ma page blanche est devenue verte ». Su arte sigue vivo y actual : sorprendente.

³⁰⁵ Cfr. Radovan Ivšić, *Toyen*, Paris, Filipacchi, 1974.

C

Citoyen Toyen,

Juan Manuel Ibeas Altamira 140

E

El bestiario medieval de Leonora Carrington:

Nadia Brouardelle, 129

El erotismo de Joyce Mansour,

Mathilde Tremblais, 71

**El surrealismo como vía de escape a la
pasión,**

Claudia Pena López, 122

L

**L'orgie surréaliste, « à l'ombre du Divin
Marquis »,**

Antonio Domínguez Leiva, 37

**La mujer, el surrealismo, Canarias: ejemplo
de tres mujeres volcán,**

Patricia Pareja Ríos, 102

**Le féminin desnosien : une étoile de rêve
liquide,**

Marina Ruiz Cano, 88

M

Mujer y « sobrerrealidad » en el *Manuscrit*

Trouvé à Saragosse de Jean Potocki,

Inmaculada Barrena, 63

**Mujeres y surrealismo: los casos de Claude
Cahun y Gisèle Prassinos,**

Lydia Vázquez Jiménez, 8

P

Prólogo, 3

U

**Une autre histoire, un autre homme: *Le
comte de Mirabeau et les femmes,***

M^a del Carmen Marrero, 21

Zabalduz

Jardunaldi, kongresu, sinposio, hitzaldi
eta omenaldien argitalpenak

Publicaciones de jornadas, congresos,
simposiums, conferencias y homenajes

INFORMAZIOA ETA ESKARIAK • INFORMACIÓN Y PEDIDOS

UPV/EHUko Argitalpen Zerbitzua • Servicio Editorial de la UPV/EHU
argitaletxea@ehu.eus • editorial@ehu.eus
1397 Posta Kutxatila - 48080 Bilbo • Apartado 1397 - 48080 Bilbao
Tfn.: 94 601 2227 • www.ehu.eus/argitalpenak

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea