

# CUANDO LA MUSA PINTA Y ESCRIBE: ELIZABETH BISHOP Y LAS PINTORAS SURREALISTAS

Ernesto Suárez-Toste  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

Este ensayo explora las afinidades entre la poesía de Elizabeth Bishop y la obra de diversas pintoras surrealistas a la luz de la problemática de género asociada al machismo de los surrealistas. Un estudio de las afinidades entre Bishop y estas pintoras nos muestra cómo recurrieron a una serie de estrategias de subversión comunes dentro de la mal disimulada réplica del patriarcado social que crearon los surrealistas. Su búsqueda de una madurez artística las condujo a una poética doblemente subversiva donde su reivindicación de la magia, lo doméstico, y la identificación entre mujer y naturaleza forma parte de una estrategia revisionista conjunta.

**PALABRAS CLAVE:** Elizabeth Bishop (1908-1979), poesía, Estados Unidos, surrealismo, arte, género, poética.

## ABSTRACT

This essay discusses the affinities between Elizabeth Bishop's poetry and the painting of several surrealist women artists in the light of the gender problematics associated to the surrealist male chauvinism. A study of Bishop's affinities with surrealist women painters shows how they resorted to very similar strategies of subversion within the male surrealist replication of a patriarchal framework. Their quest for artistic maturity led them to a twice-subversive poetics where their vindication of magic, the domestic, and the identification between woman and nature forms part of a revisionist strategy.

**KEY WORDS:** Elizabeth Bishop (1908-1979), poetry, America, surrealism, art, gender, poetics.

«Casi sin excepción las pintoras se veían a sí mismas funcionando de manera independiente del círculo de Breton y de la influencia de la doctrina surrealista». «Interrogada acerca de cómo sentían la identificación surrealista entre mujer y musa, Leonora Carrington respondió con una sola palabra: 'mierda'». «Kahlo estaba muy excitada por la llegada de Breton, pero no le gustó cuando se conocieron. Encontró sus teorías pretenciosas y aburridas; su arrogancia y vanidad la ofendieron». «Frida Kahlo decía con frecuencia que Breton y su círculo 'pensaban que yo era una



surrealista, pero no. Nunca pinté sueños, pintaba mi propia realidad'. «Yo [Léonor Fini] les era hostil primero por el puritanismo de Breton, también por su paradójico desprecio por la autonomía de la mujer —característico de este movimiento que pretendía liberar a los hombres»<sup>1</sup>.

Todas las afirmaciones que encontramos aquí no bastan para desmentir la intensa afinidad que llegó a existir entre estas artistas y el surrealismo. Whitney Chadwick es más que convincente respecto a este punto, y los estudios posteriores han confirmado que al margen de su estatus dentro del grupo parisino estas mujeres disfrutaron, o padecieron, la influencia del movimiento surrealista, y «desarrollaron un importante corpus artístico en el contexto de los principios surrealistas»<sup>2</sup>. La elocuente frase de Leonora Carrington «Yo nunca fui una surrealista. Yo estaba con Max»<sup>3</sup> es esclarecedora acerca de la clase de vínculo personal (no programático) que estas pintoras desarrollaron. El hecho de que Max (Ernst) representase la quintaesencia de la pintura surrealista no parece haber molestado a Carrington lo más mínimo, pero ciertamente sugiere que ella tenía múltiples e importantes razones distintas de la fe ciega para permanecer vinculada al movimiento, y por lo tanto vamos a encontrar entre estas pintoras diferentes grados de compromiso con sus postulados.

El caso de Elizabeth Bishop, quien nunca militó en las filas del surrealismo, ni llegó siquiera a desarrollar vínculos de tipo personal con los miembros del movimiento, no es en realidad tan distinto del de la mayoría de las pintoras que utilizaré como referencia, pues su poesía ha sido estudiada como una búsqueda de la madurez alejándose de unos comienzos surrealistas o surrealizantes. Este estudio de la poesía de Bishop a la luz de la actividad artística de estas pintoras demostrará hasta qué punto su idiosincrásico surrealismo guarda una notable semejanza con el de ellas.

Entre otros criterios Chadwick ha utilizado la cronología para justificar la existencia de este grupo de artistas como tal. El período que ha escogido comprende los años 1924 a 1947, es decir, desde la publicación del primer manifiesto surrealista hasta el regreso de muchos de los surrealistas a Europa tras la guerra. Esto incluye desde los comienzos literarios de Bishop hasta la publicación de su primer libro, *North & South*, en 1946. Los principales aspectos comunes que comparten estas pintoras son la búsqueda de la identidad femenina, la reconciliación de oposiciones binarias, una identificación subversiva con la naturaleza, la exposición de lo maravilloso en lo real, el uso del detalle realista en un contexto surrealista, reclamar lo mágico y los sueños y el uso generalizado de metáforas de orden doméstico.

---

<sup>1</sup> Todas las citas proceden de Whitney CHADWICK, *Women Artists and the Surrealist Movement*. Londres, Thames and Hudson, 1985, pp. 11, 66, 87, 66, 111.

<sup>2</sup> G. RAABERG, «The Problematics of Women and Surrealism», en M.A. Caws, R. Kuenzli, y G. Raaberg (eds.), *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 2.

<sup>3</sup> W. CHADWICK, p. 56.

Al igual que muchas de las surrealistas, Bishop rechazó esta etiqueta con considerable violencia. En 1946 escribía: «Aunque hace muchos años admiré uno de los álbumes de Ernst... puesto que desde entonces todos sus cuadros me han disgustado profundamente y no soy una surrealista, creo que sería inapropiado mencionar mi nombre en relación con el suyo»<sup>4</sup>. Se puede observar claramente que no quería ver su primer libro promocionado como el de una poeta surrealista, y aquí podríamos definir su posición como «contra Max» (Ernst), a quien ella sin duda identificaba como el máximo exponente del surrealismo que le disgustaba<sup>5</sup>.

Las pintoras surrealistas tenían motivos sobrados para rechazar la doctrina surrealista oficial. El concepto surrealista de la mujer como musa —como un «otro» externo e inspirador— reducía a la mujer al papel de completar al hombre como su mediadora con la naturaleza y el subconsciente. Desde un punto de vista condescendiente y pseudo-psicoanalítico la mujer se encontraba a medio camino entre el hombre y la naturaleza, próxima a la infancia, y por ello gozaba de un acceso privilegiado a ciertas zonas del subconsciente a las que el hombre, en su racionalidad, no podía alcanzar con facilidad. Así pues, la mujer podía encarnar el deseo masculino, actuar como musa del hombre, e incluso tener una creatividad propia, si bien no tanto como Artista como a resultas de su involuntaria proximidad al mundo de lo maravilloso. El surrealismo «espontáneo» de Frida Kahlo es paradigmático de esta concepción trasnochada de la creatividad femenina. Si bien el propio Breton se deshizo en alabanzas hacia su pintura nada más llegar a México, los términos que utilizó en su elogio traicionan una actitud cargada de prejuicios: «Su obra había florecido en los últimos cuadros en una pura surrealidad, a pesar de haber sido concebida sin conocimiento previo alguno de las ideas que inspiraban nuestras actividades»<sup>6</sup>. Aquí vemos al fundador del movimiento admitir que la obra de Kahlo constituye una «pura» expresión de sus propias ideas, a pesar de la negativa de Kahlo a ser contada como surrealista. Pero a la vez, como expone Chadwick, las palabras de Breton adolecen claramente de eurocentrismo y machismo en la manera de exponer cómo «la mujer artista llega intuitivamente a una posición ideológica creada por el hombre en su ausencia. Su obra se ve devaluada porque respalda posturas teóricas previas sin darles forma ni expandirlas. Así se da a entender que la obra de estas mujeres artistas confirma la de los surrealistas en vez de abrir nuevos caminos»<sup>7</sup>. Además, la objetización surrealista de la mujer se alza como un obstáculo insalvable entre estas pintoras y su realización como artistas, lo cual resulta especialmente doloroso si tenemos en cuenta que se acercaron al surrealismo buscando,

---

<sup>4</sup> E. BISHOP, *One Art: Letters*. Ed. Robert GIROUX, Nueva York, Farrar, 1994, p. 135.

<sup>5</sup> E. SUÁREZ-TOSTE, «'Straight from Chirico': Pictorial Surrealism and the Early Elizabeth Bishop». *Studies in the Humanities*, vol. 23, núm 2 (1996), pp. 185-201, y también «*Une machine à coudre manuelle*: Elizabeth Bishop's 'Everyday Surrealism'». *Mosaic*, vol. 33, núm 2 (2000), pp. 143-60.

<sup>6</sup> Cit. en W. CHADWICK, p. 90.

<sup>7</sup> *Ibidem*.



entre otras cosas, una identidad artística en medio de una sociedad hostil. Como señala Gwen Raaberg, a pesar de su rechazo de la etiqueta surrealista estas pintoras abrazaron el surrealismo porque les prometía un contexto artístico afín donde serían no sólo percibidas sino apreciadas como diferentes. Entre los objetivos primordiales de los surrealistas se encontraba «derribar las oposiciones binarias entre cuerpo/mente, racional/irracional, arte/naturaleza, que habían funcionado para identificar a la mujer con los términos rechazados —cuerpo, irracionalidad y naturaleza— y situarla en una posición de inferioridad»<sup>8</sup>. En cualquier caso el sueño no duró mucho, y muchas de estas mujeres terminaron por sentirse traicionadas por los mismos surrealistas cuyo discurso liberador les había hecho esperar mucho más que una liberación sexual. El grupo surrealista recibió las demandas de emancipación social de la mujer como una aspiración basada en los mismos principios burgueses que ellos condenaban públicamente, y naturalmente cualquier alternativa a las demandas de las mujeres suponía replicar las estructuras sociales patriarcales que ya existían. Al final en lo único en que coincidieron ambos bandos fue en la acusación de burguesismo, que ambos utilizaron para recriminarse mutuamente. De hecho, cuando hablamos de estas pintoras como grupo una de las implicaciones principales es que lo son por oposición a los surrealistas. Si bien ellas carecían de modelos de identificación positivos tenían muy claro lo que no querían hacer. En muchos casos, por paradójico que puede parecer, su pintura no es menos surrealista por constituir una reacción contra el surrealismo oficial. Lo que parece indudable es que a pesar de sus lazos emocionales con miembros del grupo surrealista no los tomaron a ellos como modelo, sino que recurrieron a otros referentes con menor protagonismo, como los precursores del movimiento, y finalmente varias pintoras como Carrington, Varo y Fini adoptaron un interesante modelo de colaboración entre ellas.

El concepto surrealista de la *femme-enfant* arruinó los intentos de estas pintoras por lograr una madurez artística desde dentro del movimiento. Meret Oppenheim podría servir como la encarnación de este concepto, así como de sus consecuencias negativas: su *Déjeuner en fourrure* (el famoso juego de desayuno forrado en piel) gozó de un enorme éxito popular, pero motivado en buena parte por la distorsión del original que hizo Breton al enfatizar connotaciones sexuales no perseguidas por la artista. Pero si los surrealistas tenían un machismo propio, este tipo de apropiación era frecuente en todos los ámbitos de la creatividad. Durante la carrera de Bishop como poeta no faltaron críticos que alabasen cualidades de su poesía que iban claramente en detrimento de su realización literaria, como la reticencia, la modestia, o su minuciosa capacidad descriptiva, que le granjearon pronto una reputación de poeta gentil y miniaturista, apta para todos los públicos de todas las edades y modélica en cuanto a corrección académica. Todo este paternalismo no logró sino enfadarla. En cualquier caso, si bien parece claro que las pintoras surrealistas

---

<sup>8</sup> G. RAABERG, p. 8.

no lograron una madurez artística hasta después de haber abandonado el movimiento, el efecto residual del surrealismo en que se formaron las acompañó durante el resto de su obra, condicionándola en gran manera. Aunque no voy a tratar este aspecto con profundidad aquí, cabe decir lo mismo de Bishop.

Una de las principales acusaciones de los surrealistas hacia el movimiento era su fascinación con la locura como fuente de energía creativa, algo no sólo insostenible sino también criticable como una pose un tanto hipócrita. La simulación de la locura daba un tratamiento ligero y poco riguroso a una enfermedad tan tristemente real como dolorosa, y ofendía a las mujeres de modo particular. Una consecuencia del pensamiento surrealista es que la mujer «completa al hombre al encarnar aquellas cualidades que el hombre admite como importantes pero que no quiere poseer en persona»<sup>9</sup>. Es decir, si bien los surrealistas defendían el derecho a la locura ninguno de ellos estaba dispuesto a materializarlo, pues ya contaban con las mujeres para hacerlo por ellos. Si había un aspecto del surrealismo que Bishop odiase realmente era éste, su romantización jactanciosa y gratuita de la locura, algo que ellos desconocían y que en cambio le afectaba a ella de manera muy directa, ya que su propia madre había muerto en 1934 tras pasar dieciocho años ingresada en un sanatorio. Además, la capacidad masculina para conectar y desconectar la locura a voluntad contrasta de forma dramática con la suposición de que la *femme-enfant* era un caso genuino y privilegiado de inestabilidad mental, lo que la convertía en víctima del subconsciente. Leonora Carrington, que sufrió internamiento en un sanatorio en España y recibió un severo tratamiento con drogas, ha atacado este aspecto del surrealismo con especial virulencia, denunciando que la locura no consiste en acceso privilegiado a nada, sino, al contrario, en desconexión de la realidad. Bishop atacó especialmente el aura de creatividad falsamente atribuida a la locura: «La locura es muy popular en estos días, y me asusta ver a tantos jóvenes flirteando con ella. Creen que por volverse locos se harán mejores poetas. ¡Eso no es cierto en absoluto! ¡La locura es algo terrible, terrible! Yo la he visto de cerca en algunos de mis amigos y no es esa clase de cosa ‘poética’ que los jóvenes creen»<sup>10</sup>. Su dificultad para enfrentarse con esta herida abierta es manifiesta en su poema «Visits to St. Elizabeth's», donde decide adoptar la estrofa infantil de la *nursery-rhyme*. Así logra disimular el dolor pero traslada la inquietud al lector, que se enfrenta por primera vez a una canción infantil plagada de términos como «tiempo», «paredes», «puertas», «loco» o «ataúd», siniestras incluso al margen de las evidentes connotaciones que aporta un conocimiento de las circunstancias biográficas de Bishop.

La existencia nómada de Carrington se asemeja notablemente a la de Bishop. Ambas experimentaron la falta de un hogar al que regresar de sus continuos viajes,

---

<sup>9</sup> W. CHADWICK, p. 35.

<sup>10</sup> Cit. en W. WEHR, «Elizabeth Bishop: Conversations and Class Notes», en G. MONTEIRO (ed.), *Conversations with Elizabeth Bishop*, Jackson, University Press of Mississippi, 1996, p. 41.



y el ámbito doméstico les provocaba una extraña ansiedad. En la obra de Carrington destacan las referencias a una infancia rebelde y desafiante, plasmada en su historia «La debutante» y en su Autorretrato de 1938, donde las lecturas psicoanalíticas ven un deseo urgente de escapar de la casa paterna y huir al bosque, deseo éste que acabaría realizando a muy temprana edad. La infancia itinerante de Bishop queda plasmada, por su parte, en su breve historia autobiográfica «The Country Mouse», así como en distintos poemas que tratan la problemática interrelación entre lo doméstico y lo fantástico. Por ejemplo, «Filling Station» investiga nuestro instinto de reproducir un hogar dondequiera que vamos. Más conmovedores, sus poemas «Sestina» y «First Death in Nova Scotia» son exploraciones perturbadoras de la frágil naturaleza de esa ecuación entre hogar y seguridad que tendemos a dar por cierta, un lujo que le fue negado a Bishop desde la temprana muerte de sus padres.

En estos poemas la perspectiva infantil intensifica la sensación de misterio, de lo extraordinario (el «unheimlich» freudiano), y logra un efecto protosurrealista. Bishop hace un énfasis especial en el detalle realista en sus retratos de niños en presencia del peligro y la muerte, logrando así un efecto inquietante muy similar al de los cuadros de otra surrealista, Dorothea Tanning, en cuya obra el mundo de la infancia aparece retratado en perturbador contacto con la magia y lo sobrenatural. En «Sestina», la hiperperceptividad propia de la infancia hace que el personaje del niño (la niña en este caso, aunque no queda explícito) no puede evitar sentir que algo extraño está ocurriendo en el corazón del hogar:

But secretly, while the grandmother  
 busies herself about the stove,  
 the little moons fall down like tears  
 from between the pages of the almanac

Time to plant tears, says the almanac.  
 The grandmother sings to the marvellous stove  
 and the child draws another inscrutable house<sup>11</sup>.

El Sueño de Frida Kahlo manifiesta una preocupación similar, ya que nos recuerda cómo esta figura de Kahlo durmiente está continuamente amenazada por la presencia de la muerte (encaramada sobre el dosel) a pesar de la aparente seguridad doméstica que le brinda la enorme cama en la que duerme.

La visión del cuerpo femenino en los cuadros de pintoras surrealistas es radicalmente distinta a la que dan sus compañeros, algo por lo demás natural si consideramos el concepto instrumental de la mujer en el pensamiento surrealista. Las surrealistas tuvieron que combatir tanto la idealización como la objetización

---

<sup>11</sup> Todas las citas de poemas de Bishop proceden de la edición póstuma de 1983: E. BISHOP, *The Complete Poems 1927-1979*. Nueva York, Farrar, 1983.

por medio de una constante reafirmación de su identidad, principalmente a través de autorretratos. Pero es esencial comprender que «frente a los cuadros de los pintores surrealistas, los de ellas no aparecen dominados por la constante presencia de un Otro sexual mitificado, en el cual se concentrarían sus esperanzas de acceder a lo surreal. En los cuadros de ellas no se nos presenta un homólogo masculino de la *femme-enfant* o la *femme-sorcière*»<sup>12</sup>. Esto implica una ausencia de erotización del cuerpo masculino; en vez de ello se utiliza un tratamiento muy distinto, desmitificador de la obsesión freudiana con la sexualidad genital. De hecho, la ambigüedad que domina la relación de estas pintoras con el discurso masculino es uno de los rasgos más inquietantes de su obra. En muchos casos parecen simultaneizar la adhesión y la subversión. Su tratamiento de la diferencia tiene ciertamente mucho de parodia, de modo claramente subversivo, pues presentían que los surrealistas buscaban la liberación del potencial sexual de la mujer sólo «en términos del deseo masculino»<sup>13</sup>. Chadwick también ha estudiado cómo varias de las surrealistas subvertían motivos patriarcales tradicionales, especialmente Leonor Fini. Su *Chthonian Divinity Watching Over the Sleep of a Young Man* nos presenta a un joven durmiente bajo la mirada de una esfinge negra, lo que constituye una irónica inversión de los desnudos femeninos del siglo XVI, en un marco bucólico como celebración de la fecundidad de la mujer. Aquí el hombre no está en armonía con la naturaleza, sino desarmado y a su merced. Igualmente Chadwick interpreta *L'Operation 1 de Fini* como una imagen de Dalila cortando el pelo a Sansón. Personalmente me inclino por una lectura más mordaz, en la línea revisionista de la inversión de papeles. La disposición de los personajes en el cuadro guarda un evidente parecido con el lienzo de El Bosco «La extracción de la piedra de la locura». Apoyándome en esta coincidencia y en la oscuridad general que provoca una cierta confusión en todo lo referido al instrumental que utiliza la mujer del cuadro, me gustaría proponer una interpretación de esta escena, cuyo nombre es más quirúrgico que cosmético, como ejemplo de revisionismo del mito de la *femme-enfant*. Aquí los personajes parecen ser alter egos de Fini y Breton respectivamente, así que resulta interesante concebir una Fini dispuesta a intervenir de una vez por todas en el cerebro del padre surrealista y desvelar sus secretos, como ridiculización del método automático (¿por qué no extraer el subconsciente con las manos?) y también como inversión de papeles en un nuevo orden en el cual es el hombre el loco y la mujer la que tiene el poder. Más violento aún, *The Pine Family de Ithell Colquhoun* nos muestra tres medios hombres, de cintura para abajo, que parecen estar castrados a resultas de un hermafroditismo cruel y expeditivo. El título del cuadro juega con la posibilidad de que se trate de troncos y ramas cortados de modo vagamente antropomórfico, pero uno de ellos está etiquetado sarcásticamente como *l'hermaphrodite circoncis*. En Bishop no va-

---

<sup>12</sup> M. COTTENET-HAGUE, «The Body Subversive: Corporeal Imagery in Carrington, Prassinós and Mansour», en M.A. CAWS, R. KUENZLI, y G. RAABERG (eds.), *op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>13</sup> W. CHADWICK, p. 103.

mos a encontrar este grado de crudeza, sino más bien la sutil ironía de *L'Operation 1*, aunque a veces sus ataques resulten ligeramente más explícitos. En su poema «Roosters» se une a la ridiculización de la arrogancia sexual masculina y su obsesión genital, mezclada con una crítica abierta al militarismo (es la época de la segunda guerra mundial) como actitud típicamente machista:

The roosters brace their cruel feet and glare

with stupid eyes  
while from the beaks there rise  
the uncontrolled, traditional cries.

Deep from protruding chests  
in green-gold medals dressed,  
planned to command and terrorize the rest,

the many wives  
who lead hens' lives  
of being courted and despised;

deep from raw throats  
a senseless order floats  
all over town. A rooster gloats

over our beds  
.....  
Each screaming  
"Get up! Stop dreaming!"  
.....  
what right have you to give  
commands and tell us how to live,

cry "Here!" and "Here!"  
and wake us here where are  
unwanted love, conceit and war?

The crown of red  
set on your little head  
is charged with all your fighting blood.

Yes, that excrescence  
makes a most virile presence,  
plus all that vulgar beauty of iridescence.

Este pasaje resulta casi brutal dentro de la elegancia característica de Bishop, aunque luego el poema deriva en una redención del gallo como símbolo del perdón a través de la simbología bíblica del episodio de San Pedro y las tres negaciones. Haciendo gala de una agresividad insólita en su obra, Bishop se burla de los «ojos





estúpidos» de los gallos y de sus medallas y demás parafernalia militar como meros adornos destinados a satisfacer la vanidad masculina. Lejos de detenerse ahí, los interpela directamente, cuestionando su autoridad y su derecho a controlar las vidas ajenas —concretamente de las gallinas— al «despertarlas de sus sueños». Entre otros abusos hace referencia a «amor y guerra no deseados», pero lo más destacable es el rechazo físico, prácticamente asco, hacia los gallos, bien visible en su siempre cuidada elección del léxico. Los atributos objeto del orgullo de los gallos resultan repulsivos en la descripción que hace Bishop, especialmente en ese último terceto citado donde junta «vulgar», «viril», «belleza» y «excrecencia». Un paralelismo genital es inevitable en su referencia a las pequeñas cabezas «llenas de toda vuestra sangre combativa», que remata la ambigüedad constante entre la imposición sexual masculina y el militarismo.

Pero es tal vez en su tratamiento de otras imágenes relacionadas con la sexualidad cuando se nos revela todo el abanico de estrategias de subversión y transgresión, como en la visión de la naturaleza como mujer. Esta revisión de la identificación tradicionalmente patriarcal entre mujer y naturaleza es un arma de doble filo, y de hecho existen argumentos tanto a favor como en contra de esta identificación como liberación<sup>14</sup>. Una excelente síntesis de ambas posturas que se decanta convincentemente a favor sería la sublimación creativa del cliché, tal y como lo expone Georgiana Colvile: «Las mujeres surrealistas utilizaron extensivamente su propia belleza en autorretratos y exploraron los mundos de la infancia y la locura, donde los hombres trataban de confinarlas, como vías hacia su propia identidad»<sup>15</sup>.

Las pintoras surrealistas se mostraron sistemáticamente incómodas y elusivas en el tratamiento de la sexualidad adulta, pero en lo referente a la inversión de género compartían con sus compañeros la pasión por el disfraz. Con frecuencia se retrataban (a sí mismas y unas a otras) como hombres, mostrando una actitud desenfadada hacia el sexo opuesto. Bishop comparte ambos aspectos y «Exchanging Hats» es un poema dedicado al travestismo donde se dirige a sus tíos para decirles que

we share your slight transvestite twist  
in spite of our embarrassment.  
Costume and custom are complex.  
The headgear of the other sex  
inspires us to experiment.

---

<sup>14</sup> R. BELTON, «Speaking with Forked Tongues: 'Male' Discourse in 'Female' Surrealism?», en M.A. CAWS, R. KUENZLI, y G. Raaberg (eds.), *op. cit.*, pp. 54, 56.

<sup>15</sup> G.M.M. COLVILE, «Beauty and/Is the Beast: Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini», en M.A. CAWS, R. KUENZLI, y G. RAABERG (eds.), *op. cit.*, p. 160.

Anandrous aunts, who, at the beach  
with paper plates upon your laps,  
keep putting on the yachtsmen's caps  
with exhibitionistic screech,  
.....

Or you who don the paper plate  
itself, and put some grapes upon it,  
or sport the Indian's feather bonnet,  
—perversities may aggravate

the natural madness of the hatter.

El reto de desempeñar, si brevemente, el papel del otro es tentador, pero la condición lesbiana de Bishop inmediatamente marca una diferencia con las mujeres surrealistas, ya que no hay evidencia de una atracción homoerótica entre ellas, y sus matrimonios con los surrealistas parecen reforzar una identidad heterosexual. El poema de Bishop contiene todos los elementos transgresores asociados a esta clase de travestismo: experimentación, perversión, exhibicionismo y vergüenza ajena; todos ellos en dosis minúsculas. En el intercambio de papeles las tías solteras se convierten en almirantes rompecorazones y los platos de cartón cargados de fruta ascienden a la categoría de sombreros a lo Carmen Miranda. Sin embargo, la lectura que hace Goldensohn de los versos «The headgear of the other sex / inspires us to experiment» es ciertamente interesante, pues interpreta «gear» como vestimenta y también como marchas o engranajes: «los engranajes del cerebro que nos mueven a adoptar un género sexual u otro: el léxico es sugestivo»<sup>16</sup>.

Otra característica común a la mayoría de estas artistas es el anclaje sistemático de lo maravilloso en su propia experiencia personal, ya sea somática, doméstica, o autobiográfica —esta última referida casi siempre a sus recuerdos de la infancia. Esto produce tal variedad y riqueza de temas y motivos que casi parece una diferencia en vez de un rasgo común, dada la heterogeneidad de las componentes de este colectivo y los cambios radicales que sufrieron sus vidas. Kay Sage abandonó a su marido, el príncipe de San Faustino, para ser pintora en París, y allí se casó con el bohemio Yves Tanguy. A su vuelta a Nueva York ayudó a organizar una red internacional de «resistencia» artística que permitiese a intelectuales y artistas europeos huir del régimen nazi. Leonora Carrington se crió como hija de una acomodada familia inglesa, estudió pintura en París y allí se fugó con Max Ernst, casado y mucho mayor que ella. Perdieron contacto cuando él fue internado en un campo de concentración y ella en un sanatorio en España. Tan sólo recobraría la felicidad en México, años después. En la vida de Frida Kahlo hay un antes y un después del

---

<sup>16</sup> L. GOLDENSOHN, *Elizabeth Bishop: The Biography of a Poetry*. Nueva York, Columbia University Press, 1992, p. 283.





trágico accidente que la dejó inválida. Toda esta diversidad las une en cierto modo cuando vuelcan todo su esfuerzo en retratar fielmente su experiencia personal. Para ello lo primero es refutar el concepto masculino de la mujer como principio teórico o abstracto (musa) mediante la práctica sistemática del retrato, figurativo o simbólico, de la mujer artista como punto de referencia en su obra. De hecho, el número de retratos y autorretratos de estas pintoras impresiona, y obedece a la necesidad de hacer sentir su presencia, de afirmar su identidad como mujeres y como artistas, algo que se les había negado desde el grupo surrealista. Su énfasis en el detalle minucioso les permitía fijar lo fantástico en su propia realidad, logrando así el equilibrio deseado. Paradigmático es el caso de Frida Kahlo, cuyos cuadros exploran de manera casi exclusiva su cuerpo y sus aflicciones. Posiblemente su vida estaba más radicalmente dividida que la de otras pintoras, y «la dualidad de esa vida —una personalidad exterior constantemente reinventada con adornos, disfraces, y un carácter cautivador, frente a una imagen interior alimentada con el dolor de su cuerpo lisiado— confirió a su pintura una complejidad perturbadora»<sup>17</sup>. Si bien Kahlo se nos muestra como una pintora abiertamente confesional, podemos encontrar un sorprendente paralelismo entre ella y Bishop en su respectivo padecimiento del dolor físico, especialmente cuando Bishop (en cartas y cuadernos privados, pero también de manera más o menos codificada en sus poemas), abandona su proverbial reticencia y reelabora la experiencia de su sufrimiento mediante simbolismo. Reacciones alérgicas, asma, inyecciones de adrenalina y cortisona plagaron la vida adulta de Bishop y la hicieron comparar su cuerpo hinchado al de animales gigantes, y su piel escamosa y sentimiento de asfixia a una sirena varada<sup>18</sup>. Algo parecido ocurre con las agujas hipodérmicas cuando compara su vida con el martirio de San Sebastián, cuyo cuerpo fue saeteado: «Al final me harté de ser continuamente pinchada como San Sebastián, y simplemente lo dejé todo»<sup>19</sup>.

De igual modo Kahlo recurrió a la identificación con animales y flechazos en su cuadro «El ciervo herido», donde los rasgos del cervatillo son claramente reconocibles como los de la pintora, y las flechas no representan meramente las inyecciones sino todos los eventos traumáticos de su vida (la polio, su atropellamiento e invalidez, varios abortos) que sin embargo no logran apagar la energía vital que late en el animal. En otro autorretrato, «La columna rota», encontramos su espina dorsal fracturada por varias partes pero en una caracterización de columna arquitectónica, y su cuerpo parece mantenerse unido sólo gracias a un corsé y a numerosos clavos repartidos por toda su anatomía.

Bishop es normalmente más indirecta y elusiva, y las ausencias juegan un papel importante en su poesía, donde lo que calla suele ser casi tan importante

---

<sup>17</sup> W. CHADWICK, p. 90.

<sup>18</sup> M.M. LOMBARDI, «The Closet of Breath: Elizabeth Bishop, Her Body and Her Art». *Twentieth Century Literature*, vol. 38, núm. 2 (1992), pp. 152-75, pp. 167, 153.

<sup>19</sup> E. BISHOP, *One Art: Letters*, p. 231.



como lo que dice. Así podemos observar cómo su piel llena de escamas y costras a causa del uso continuado de la cortisona aparece evocada de forma implícita en el sueño en que ella es una sirena varada. Resulta significativo que este sueño nunca fuese publicado mientras que su famoso poema «The Fish», ineludiblemente relativo a la respiración, consta de ochenta versos descriptivos donde consigue no utilizar ni una sola vez la palabra «escamas». Aunque muy impresionante, Bishop estuvo toda su vida fascinada por las agresiones físicas, relatos de cirugía bélica, mutilaciones, cicatrices, y todas las experiencias a las que se vio expuesta en los largos y aburridos períodos de convalecencia que hubo de pasar en hospitales. Los historiadores del arte insisten en la importancia que tuvo para el nacimiento de dada y el surrealismo (con su énfasis en la distorsión y lo grotesco) el horror de las guerras mundiales. Muchos de los surrealistas lucharon en la primera guerra mundial —algunos de ellos entre sí, como descubrirían posteriormente— y luego sufrieron persecución durante la guerra civil española, o internamiento en campos, y finalmente exilio. Bishop viajó por Europa en 1936 y 1937, y atravesó España cuando el comienzo de la guerra era inminente; la quema de iglesias le produjo una profunda impresión. En Italia no pudo evitar fijarse en que «uno de cada tres hombres iba de uniforme»<sup>20</sup>. Sin embargo el incidente que tendría un mayor impacto en ella fue sin duda el accidente de coche que sufrieron en Francia, a resultas del cual su amiga Margaret Miller (que entonces comenzaba a despuntar como pintora) perdió su brazo derecho. Mientras la accidentada y otra amiga eran llevadas al hospital, Bishop hubo de esperar sola en el lugar del accidente junto al brazo amputado. Las anotaciones de su cuaderno correspondientes a esta época hablan por sí mismas:

El brazo yacía estirado sobre la hierba marrón a un lado de la carretera y hablaba en voz baja consigo mismo. Al principio en lo único en que podía pensar era en la posibilidad de reunirse pronto con el resto del cuerpo, sin que transcurriese más tiempo del estrictamente necesario.

‘¡O, mi pobre cuerpo! ¡O, mi pobre cuerpo! No puedo soportar perderte. ¡Rápido! ¡Rápido!’

Luego se quedó callado mientras una serie de ideas que nunca se le había ocurrido antes le asaltó velozmente.<sup>21</sup>

Esta identificación entre Bishop y un miembro amputado era demasiado personal para ser publicable, pero podemos observar que esta fantástica recreación del incidente se aproxima notablemente al surrealismo. En vez de recrearse en su potencial grotesco Bishop la extrapoló inmediatamente para retratar su infancia huérfana, como se observa en la inscripción vertical en el margen izquierdo del cuaderno, donde se lee una frase claramente inspirada por el incidente pero que

---

<sup>20</sup> Vassar College Elizabeth Bishop Special Collections, caja 77, carpeta 2, p. 29.

<sup>21</sup> *Ibid.*, caja 75, carpeta 4a, p. 57.

adquiere otro sentido en el contexto biográfico de la autora: «¡Así que esto es lo que significa estar realmente 'solo en el mundo'!».

Una vez dentro del contexto del surrealismo ambiguo de estas pintoras resulta mucho más fácil entender la mezcla de interés y rechazo que experimentaba Bishop hacia el surrealismo. Este contexto ilumina algunos aspectos de su poesía al enmarcarla en una tradición doblemente subversiva. Enfrentadas con una corriente cuyas premisas incoherentes con respecto a la mujer implicaban situarlas a medio camino hacia la irracionalidad, a estas pintoras les resultó imposible desarrollar una madurez artística y personal desde dentro del movimiento. Los caminos alternativos que decidieron explorar comparten un marco referencial común y sus líneas generales han sido estudiadas convincentemente por Chadwick y actualizadas por el volumen *Surrealism and Women*, editado por Caws, Kuenzli, y Raaberg. La poesía de Bishop comparte numerosas características con la obra de estas pintoras, como puede observarse en su fidelidad al detalle en un contexto surrealista, la presencia de lo maravilloso en un ámbito doméstico, su recreación fantástica del sufrimiento físico, y la identificación con la naturaleza, además de la ya mencionada actitud subversiva hacia las premisas e instituciones patriarcales.

