

PRESENCIAS DE LEONOR FINI EN LA OBRA DE CRISTINA PERI ROSSI

PRESENCES OF LEONOR FINI IN THE TEXTS OF CRISTINA PERI ROSSI

María Jesús FARIÑA BUSTO

Universidade de Vigo

mbusto@uvigo.gal

Resumen: En este artículo se examina la forma en que Cristina Peri Rossi introduce en su obra referencias a la pintora Leonor Fini. Se ofrecen, en cada caso, consideraciones sobre el cuadro evocado y sobre el texto de la escritora en el que se incluye, exponiendo las semejanzas y diferencias entre uno y otro, así como analizando los giros significativos que el discurso literario ejecuta sobre el discurso pictórico y las funcionalidades de este en relación con los objetivos de aquel.

Palabras clave: Leonor Fini. Cristina Peri Rossi. *Las mitras permanentes*/«La peluquería». *Narciso incomparable*/«Visión». *Las mutantes*/«Las mutantes».

Abstract: This article examines the way in which Cristina Peri Rossi introduces references to the painter Leonor Fini in her work. In each case, considerations are offered on the painting evoked and on the text of the writer in which it is included, exposing the similarities and differences between one and the other, as well as examining the significant turns that the literary discourse executes on the pictorial discourse and the functionalities of the latter in relation to the objectives of the former.

Keywords: Leonor Fini. Cristina Peri Rossi. *Las mitras permanentes*/«La peluquería». *Narciso incomparable*/«Visión». *Las mutantes*/«Las mutantes».

O Preliminar

Es suficientemente sabido que la pasión por el arte, en sus múltiples expresiones: cine, música, fotografía, arquitectura, pintura, atraviesa toda la obra de Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941), si bien es la última, la pintura, la más significativa, tal y como reconoce la propia escritora cuando reflexiona precisamente sobre las relaciones entre arte pictórica y arte poética: «La pintura siempre ha sido una de mis fuentes de inspiración y las relaciones que mantiene con la poesía me estimulan» (2003: 11). Poesía y pintura, pues, en estrecha conexión, lo que se traducirá en el discurso literario en numerosas alusiones a cuadros o a autores, además de constituir, en algunas ocasiones, una inspiración de mayor calado al convertirse la evocación pictórica en detonante del texto literario. En este sentido, son paradigmáticos algunos poemas de *Europa después de la lluvia* (1987) y, por supuesto, toda la colección que conforma *Las musas inquietantes* (1999), donde cada poema se configura como un diálogo con un cuadro. Fascinada por la pintura, la autora se pasó años contemplando reproducciones y asistiendo a exposiciones y museos hasta delimitar una serie que, además de representar sus preferencias, tuviera como hilo conductor –son sus palabras– «los grandes conflictos y mitos de la historia de los hombres y las mujeres» y, aunque –de nuevo palabras suyas– «hay pocos cuadros pintados por mujeres, el lector de este libro advertirá que a través de los diferentes poemas expreso una rebelión contra el papel tradicional, patriarcal de la mujer» (Peri Rossi, 2003: 13).

Efectivamente, de entre los numerosísimos nombres de artistas que recorren las páginas de *Las musas inquietantes* solamente uno es femenino, el de Leonor Fini, y, si consideramos toda la producción de la escritora¹, al de Fini (que ya había aparecido en el relato «La peluquería» y en un poema de *Babel Bárbara*) hay que añadir el de Tamara de Lempicka, autoras, ambas, de una obra ciertamente singular e inclasificable². A las presencias de la primera está dedicado este artículo; la segunda es mencionada en dos novelas, y en las dos aparece en apuntes que reflejan una toma de postura sobre las figuras de sus cuadros.

En *Solitario de amor*, por ejemplo, y desde la perspectiva del narrador-protagonista, se realiza una valoración de conjunto sobre las formas elegidas por la pintora polaca para caracterizar los cuerpos que representa; cuerpos, según opinión del personaje, de una belleza singular, pero desprovistos de alma:

Compro, para Aída [...] una serie de láminas con reproducciones de Tamara de Lempicka. Sé que ama esos cuerpos musculosos y fríos, esos vestidos negros de corte fascista, esa belleza un poco sádica, por imposible. Tamara de Lempicka pinta siempre los mismos: la belleza marmórea de cuerpos sin alma, de estructuras óseas casi opulentas pero autistas (1988: 101).

-
- 1 En el artículo que le dedican a *Las musas inquietantes*, Margarita Muñoz y Néstor Sanguinetti (2018) hacen un registro de algunos de los cuadros y artistas que transitan por las obras de Peri Rossi. Por otro lado, muchas portadas de los libros de Peri Rossi reflejan esa querencia suya por el arte. Por mencionar algunos ejemplos, cuadros de Edward Hopper, Edvard Munch, Henri Rouseau, Ricard Canals, Balthus o Richard Estes han ilustrado, respectivamente, ediciones de *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), *Una pasión prohibida* (1986), *La rebelión de los niños* (1988), *Solitario de amor* (1988), *El libro de mis primos* (1989) y *Los amores equivocados* (2015).
 - 2 A estas dos pintoras hay que sumar la presencia de otra artista, la fotógrafa Isabel Muñoz y su serie sobre primates «Álbum de familia», en la novela *Todo lo que no te pude decir* (2017: 81-87).

Por su parte, en *El amor es una droga dura*, cuyo protagonista es fotógrafo, la indicación concierne a un cuadro concreto, el *Desnudo*, sobre el que se hace notar su rigidez y la forma oblicua, escorzada, en que se ha dispuesto el cuerpo en el lienzo:

En cuanto al Desnudo, de Tamara de Lempicka, era violento y brutal. Era muy difícil explicar el carácter violento de esos retratos. Las líneas eran rígidas, no había sinuosidades. Y donde no hay sinuosidad, no hay sensualidad. El Desnudo de Tamara de Lempicka no era sensual, y sí lo era, en cambio, Los baños turcos de Ingres, donde también había un escorzo, en la figura de la derecha. Javier se preguntó si Lempicka se había inspirado en el escorzo de la mujer de la derecha de Los baños turcos al realizar su cuadro [...]. La fotografía de Nora echada en el sofá recordaba el escorzo del cuadro de Tamara de Lempicka, pero no tenía ni su rigidez, ni su crueldad (1999b: 151) [Cursiva en el original].

Hay que recordar que la producción más representativa y valorada de Tamara de Lempicka se inscribe dentro del contexto artístico del *art-déco* y del cubismo³, y que los volúmenes y particularidades de sus cuerpos evidencian características de este segundo movimiento. Pero las observaciones realizadas en ambas novelas (entre las que existen concomitancias notorias) van más allá de lo descriptivo. En el caso de *Solitario de amor*, Teresa Giménez (2008: 64) observa que «la transgresividad visual de los retratos de Lempicka se corresponde con la transgresividad de Aída», el personaje femenino que no atiende a las demandas del narrador, rechazándolo; y Parizad Dejbord Sawan (2011) examina la función que tiene la inscripción de las imágenes de Lempicka, así como las de Courbet, Ingres, López y Magritte, en *El amor es una droga dura*. La pintura no desempeña, por lo tanto, un papel meramente evocativo o decorativo, sino que se conecta, en mayor o menor medida (como lo veremos también a continuación a propósito de las presencias de Leonor Fini), con los contenidos e intenciones del texto literario, incrementando de esa forma su relevancia dentro del mismo.

1. La pintura de Leonor Fini en la literatura de Cristina Peri Rossi

Leonor Fini, artista multifacética de extraordinario talento y creatividad es, sin duda, menos conocida que Tamara de Lempicka, aunque posee, como ella, una personalidad excepcional. Nace en Buenos Aires en 1907, de madre triestina y padre argentino de origen napolitano. Cuando sólo contaba dos años de edad, su madre se traslada con ella a Trieste, huyendo del marido, que, durante la separación y disputándole la custodia de Leonor, intentó secuestrarla en dos ocasiones entre 1909 y 1910. Prácticamente autodidacta y estimulada por la pasión bibliófila de su tío Ernesto⁴, en la biblioteca de éste Leonor tuvo acceso al conocimiento de los diferentes estilos y movimientos artísticos, así como a las obras de autores como Nietzsche, Freud, Proust o Hölderlin. Después de estudiar en Milán, donde

3 De familia acomodada, la infancia de Lempicka (1898-1980) transcurre en San Petersburgo, donde se casa con el abogado Tadeusz Lempicki y con el que se muda a París tras la Revolución de 1917. Allí se divorciará y allí comenzará a pintar, consiguiendo, en un principio, un importante reconocimiento por su trabajo. Más tarde, ante el clima que presagiaba el estallido de la Segunda Guerra Mundial, se traslada a Estados Unidos con su segundo marido, que fallece en 1962; y a comienzos de la década siguiente se muda a México, concretamente a Cuernavaca, donde muere en marzo de 1980. Para un breve análisis de los contextos en que se desarrolla su obra, puede verse Bornay 2005.

4 Como ha contado en numerosas ocasiones, también Peri Rossi descubrió en la biblioteca de su tío todo un mundo de libros que devoró con entusiasmo.

expuso por primera vez a los veintiún años, a partir de 1931 se instala en París, ciudad en la que moriría en 1996. Provocadora, alejada de todo convencionalismo y creadora de una obra al margen de tendencias y definiciones, fue pintora pero también ilustradora, escritora⁵ y diseñadora de vestuario y de decorados para teatro y para cine (actividades por las que consiguió numerosos premios)⁶. En París mantuvo relaciones estrechas con los miembros del grupo surrealista, si bien, y aunque participó en exposiciones comunes, nunca se consideró parte de él; ella misma afirmaba:

[...] je ne me suis jamais sentie proche du mouvement surréaliste, bien que j'apprécie l'œuvre de certains peintres et poètes surréalistes [...]. J'ai toujours ressenti une hostilité à l'égard du Groupe. Il y avait entre les surréalistes et moi beaucoup d'incompatibilités. Je n'aurais jamais pu supporter le dogmatisme, l'inquisition que le Groupe mettait en œuvre (Cit. en Mandia 2020: 10)⁷.

Su estilo se movió entre lo figurativo, lo surrealista, lo alegórico y lo onírico, considerando siempre como seña de identidad la libertad en todos los órdenes. Así se lo confesaba a Emir Rodríguez Monegal en la entrevista que el crítico mantuvo con ella: «Yo quiero ser sobre todo un ser libre» (1967: 5)⁸, como realmente lo fue.

Son tres los textos, como se ha indicado más arriba, en los que Peri Rossi alude a otras tantas obras de Leonor Fini: el primero, el relato «La peluquería», que forma parte de *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983) y donde se evoca el cuadro *Las mitras permanentes* (1967); el segundo, el poema «Visión», de *Babel Bárbara* (1991), donde se alude al óleo *Narciso incomparable* (1971); y, el tercero, el poema que cierra *Las musas inquietantes* (1999), inspirado por *Las mutantes* (1971), título que la escritora conserva para su composición.⁹ Me detendré, a continuación, en cada uno de ellos.

-
- 5 Escribió tres novelas: *Moumour. Contes pour enfants velus* (1976), *L'Onéiopompe* (1978) y *Rogomelec* (1979). *L'Onéiopompe* fue traducida al catalán por María Mercé Marçal y publicada por Edicions de l'Eixample en 1992. Para información sobre estos textos véase Valérie Mandia (2020), que analiza los puntos de contacto entre la pintura y la escritura de Fini.
 - 6 Realizó también diseños para vajillas (por ejemplo, con la Sociedad Cerámica Italiana) y diseñó trajes sorprendentes y máscaras de plumas para lucir ella misma, como puede observarse en algunos de sus autorretratos, en los que también se caracterizó como esfinge, guerrera y diosa felina. Más detalles sobre la vida y obra de Fini pueden encontrarse en la página mantenida por su amiga Arlette Souhami (<http://www.leonor-fini.com/fr/>) y también en Scappini 2018a. Para textos de varios autores sobre Fini y un catálogo de retratos y de obras, véase VV.AA. (2001).
 - 7 En una entrevista hecha para la revista *Duoda* dos años antes de su muerte, Fini insistía: «al principio me invitaron a exponer con ellos, pero pronto vieron que no tenía su mentalidad. Yo había sido educada en Trieste, con mi abuela y mi madre, que eran fantásticas, y aprendí a respetar la mezcla de muchas diferencias, de razas, de lenguas, de mentalidades, de orígenes (alemanes, eslovenos, austriacos, italianos, griegos...). Yo tenía otro espíritu, se trataba de una amplia diferencia» (Sanahuja, Sanz y Segarra 1994: 160).
 - 8 La entrevista apareció en la revista *Nuevo Mundo*, fundada y dirigida entonces por el propio Rodríguez Monegal, que al año siguiente la incluyó en el libro *El arte de narrar: diálogos* (Caracas, Monte Ávila, 1968: 81-111), donde, además de la mantenida con Fini, recogió conversaciones con Homero Aridjis, Max Aub, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes, Salvador Garmendia, Juan Goytisolo, Beatriz Guido, Ernesto Sabato, Gustavo Sáinz, Severo Sarduy y Leopoldo Torres Nilssen.
 - 9 *Las mitras permanentes* puede verse en Rodríguez Monegal (1967) y *Las mutantes* en el desplegable de imágenes que acompaña la edición de *Las musas inquietantes* (Peri Rossi, 1999a), así como en el enlace <<https://www.leonor-fini.com/fr/estampes/>>. Por cuestión de derechos de autoría, cuyas condiciones desconozco para las reproducciones de las pinturas de Leonor Fini, he preferido no incorporarlas en el texto del artículo.

1.1. «La peluquería» (*Las mitras permanentes*)

Probablemente sea «La peluquería» el relato más breve de los que componen *El museo de los esfuerzos inútiles*. A través de alusiones artísticas y religiosas, el espacio de trabajo (explicitado sólo en su título) y las actividades cotidianas desarrolladas en él aparecen transfiguradas, lo que produce un giro significativo en la escena representada, que la perturba multiplicando sus planos. No se trata de una narración al uso, pues el texto se reduce a describir la situación y los movimientos de los sujetos convocados en ese escenario. Por un lado, la superiora (trasposición de la peluquera) y las celebrantes (trasposición de sus asistentes y de las clientas de la peluquería) desempeñan sus funciones como en una ceremonia (un «ritual», dice el texto en dos momentos), y se alude a ellas de forma despersonalizada («ellas», «la última», «las sentadas», «las elegidas» «alguien», «otra»). Además, todos los términos se tiñen de connotaciones religiosas, que, como se verá, también están sugeridas en el cuadro de Fini: las figuras esperan «en posición religiosa»; «la superiora» lleva «toga de nuncio»; alguien «esparce incienso en la sala»; los cabellos sostenidos con pinzas son «alzados como cruces»; las plantas «no se estremecen [...] ni con la humedad de las pilas bautismales», y la maestra de ceremonias eleva «el copón» de las tinturas.

Por otro lado, el uso del tiempo verbal presente sobre el que se apoya la descripción produce un cierto efecto de estatismo, de situación fijada para ser observada, impresión compensada por las continuas alusiones a los gestos y movimientos de los personajes. En correlación con esto, el relato arranca con un enunciado que remite a la contemplación, situando a quien lee (de igual forma que le sucede a quien entra en «la peluquería») como ante un cuadro, y precisamente con un cuadro de Leonor Fini es comparada la disposición de las figuras en el espacio: «Están sentadas en fila, a la misma altura de la habitación, de modo que sólo es posible, para el que entra, apreciarlas de perfil, como ocurre en el cuadro de Leonor Fini *Las mitras permanentes*» (Peri Rossi, 1983: 133).

Si observamos el cuadro, veremos que responde a la aseveración realizada en el relato: en hilera y de perfil, la colocación de las figuras se ajusta a una diagonal que discurre hacia arriba desde la parte inferior del lado derecho. Las tres primeras figuras aparecen cubiertas con túnicas y con la cabeza bajo un objeto que imita una mitra episcopal (en conexión con el título que Fini elige para la obra) y la cuarta, al fondo, se muestra desnuda y con la cabeza descubierta, desplazada su mitra hacia arriba. La inmovilidad y el hieratismo que se desprende del conjunto parece buscar un contrarresto en esas disimilitudes, así como en el hecho de que la figura situada en primer plano mantiene su cabeza ligeramente inclinada, en actitud de lectura hacia el libro que sostiene entre sus manos.

En la entrevista antes mencionada, Fini y Rodríguez Monegal se refieren con bastante detenimiento a este cuadro (1967: 12) y, por el interés de sus comentarios, los reproduzco por extenso:

ERM: Volviendo a la cuestión de la pintura: una cosa [...] que me interesó mucho es esa sensación que se tiene ante sus cuadros de estar como en un sueño [...].

LF: Sí, se le puede llamar sueño o quimera. En todo caso, es algo que transcurre en una zona interior, en la imaginación. Pero cuando se habla de sueño suena más bien ambiguo. En mis cuadros no hay un elemento irracional tan fuerte; no tienen, me parece, las absurdidades de los sueños.

ERM: Pero hay en ellos una atmósfera que sugiere los sueños.

LF: Quizá hay esa especie de algo destilado como ocurre en los sueños, algo irreal, quiere decir usted, ¿no?

ERM: Por ejemplo, me acuerdo ahora de uno que representa unas mujeres sentadas en hilera, cada una debajo de un secador de cabello.

LF: Sí, he encontrado un título muy bonito para ese cuadro: *Las mitras permanentes* [...]

ERM: Es muy bueno. [...] Es un cuadro donde se ve claramente que hay una referencia a la realidad cotidiana más corriente: una peluquería de señoras como las que uno ve todos los días. Pero al mismo tiempo, la forma en que está presentada esa realidad tiene algo de la realidad de los sueños. [...]

LF: Sí, todo está traspuesto. Es un poco como si estuviéramos ebrios y entráramos de golpe en una peluquería sin realizar al principio que es una peluquería y creyéramos que es una cámara de torturas.

ERM: Mi primera reacción fue esa, no sé si usted recuerda...

LF: Sí, incluso usted dijo que el cuadro se podría titular *El Concilio y la cuestión*.

ERM: Exactamente. Bajo el secador, cada mujer parece un obispo, y al mismo tiempo hay algo horrible allí. Es como una cámara de torturas, como la cuestión del interrogatorio inquisitorial.

LF: El horror viene porque es una habitación desnuda, vacía, y la he hecho así porque si ponía detalles muy realistas la sensación de opresión habría quedado disminuida.

La superposición de elementos de un determinado ámbito (en este caso, el espacio de la peluquería y su actividad) y de elementos extraños a él caracteriza tanto el cuadro de Fini como la narración de Peri Rossi, que tal vez cabría interpretar como una *amplificatio* de aquél, considerando que tal ampliación habría que entenderla únicamente en el sentido de que, en el relato, se añaden aspectos (tal como hace la pintora en el diálogo con su entrevistador) sólo sugeridos en el cuadro, y, por otra parte, la sala descrita no está vacía, pues en ella, además de ruidos y de olores, hay también objetos. Teniendo esto en cuenta, puede decirse que la habitación de «La peluquería» es un espacio con vida, incluso aun tratándose de una vida ritualizada y carente de naturalidad, ya que la rigidez en los ademanes y posturas de los sujetos les confieren artificialidad, un sentimiento que alcanza también a las cosas: las plantas, por ejemplo, «en sus nichos, tienen la dureza de los tallos de plástico y presiden, rígidas, cada etapa del ritual» y tampoco las estremece «el ruido ni la luz del sol». Sólo los «frascos, en las repisas, se embeben de luz» (una luz que tendría su correspondencia, en el cuadro de Fini, en las tonalidades de las túnicas que visten las mujeres).

Es evidente que las diferencias entre cuadro y texto derivan del distinto material con el que trabajan (y de su distinto modo de proceder y, como consecuencia, de impactar) pintura y escritura. Si la pintura apela en primer lugar a los sentidos y se muestra de una sola vez en su totalidad, la escritura exige un tiempo, paralelo al del desarrollo lineal, consecutivo, del discurrir verbal, para poder abarcar el conjunto. Pero pintora y escritora coinciden en el uso de la imaginación como soporte de su obra. Fini, ella misma lo afirmaba, buscaba otorgar a la escena pintada una sensación de opresión, lo que la llevó a eliminar «detalles muy realistas». A pesar de ello, más que opresión el cuadro respira simultáneamente rigidez y ensoñación: la primera, transmitida a través del hieratismo de las figuras y, la segunda, a través de la composición de la escena y de la mirada fija y perdida de los rostros, incluida la de aquel que, en primer plano, la está dirigiendo hacia el libro. En lo que concierne al relato, en su formalidad, y mientras repiten órdenes y gestos, las figuras semejan autómatas, llegando a transformarse, en alguno de los pasos del ritual, «en una sucesión de lápidas mortuorias», aspecto que ha servido a Francisca Noguero para interpretar el texto como un discurso alegórico cuyo objetivo sería «criticar la deshumanización y pérdida de identidad que sufre la mujer al someterse a los rituales de belleza» (1994-95: 137).

Rodríguez Monegal señalaba también un cierto sentimiento de distancia que le produce el cuadro de Fini y en este matiz seguramente el texto literario coincide con él, al enfatizar el carácter de escena contemplada a través de los diversos recursos. Permanecemos afuera de lo pintado y de lo

descrito, observando esa escena que, pese a todo, nos conmueve y, por el tipo de imágenes y relaciones establecidas, permanecerá en nuestra memoria.

1.2. «Visión» (*Narciso incomparable*)

A través de la mención al óleo *Narciso incomparable* en el poema «Visión», de *Babel Bárbara*, se produce la segunda presencia de Leonor Fini en la obra de Cristina Peri Rossi. Hay también mucho de ritualidad a lo largo de todo este texto que la autora considera uno de sus mejores libros de poesía (Roffé, 2021). Sesenta poemas de notoria carga simbólica se suceden hasta su culminación en el último, significativamente titulado «El parto», el nacimiento de la palabra, donde placer y creación se superponen.

En el poema que nos ocupa, y desde su mismo título, vista y contemplación ocupan un lugar preferente. Dice el texto:

VISIÓN

La belleza está en la mirada del observador

Obscena como una foto desplazada
te miro culpablemente
víctima del delirio de las formas:
en la lente dúplice de mis ojos
de mis manos
surge de pronto el perfil de Regina Cordium
amada por Rossetti
la Beata Beatrix
y el Narciso incomparable
de Leonor Fini (Peri Rossi 1991a: 27).

Tres palabras llaman la atención en el comienzo del poema: obscena¹⁰, culpablemente y víctima, susceptibles las tres de ser adscritas al campo semántico del erotismo en un sentido amplio, al tiempo que las tres se vinculan sintácticamente a la acción ejecutada por el yo poético, la de mirar; y recuérdese el papel significativo de la mirada en el ámbito del erotismo, tema al que la propia autora le dedica un breve apartado en su ensayo *Fantasías eróticas* (1991b: 174-178). Inmediatamente después, tras los dos puntos, tiene lugar la especificación de lo visto (lo mirado / lo imaginado) por el sujeto hablante, por la «lente dúplice» de sus ojos, pero también de sus manos, lo que remite, por un lado, literalmente, al tacto y, por otro, simbólicamente, a la escritura. Lo visto/imaginado es la amada, sobre la que la amante proyecta su mirada (exterior e interior), dando lugar a toda una cadena de evocaciones.

De esa manera, el tú poético es visto y definido a través de imágenes interpuestas, aquellas que surgen de la imaginación del yo, de forma que el término «visión» actualiza, entonces, su «doble» acepción de «acción de ver» y de «creación de la imaginación». Es el tipo de desplazamientos con los

10 Escribe Iris Zavala (2010: 350): «Lo obsceno, del griego *aidoion*, *obcenus* en latín, designaba las partes vergonzosas que el pudor nos lleva a ocultar. Como indica su etimología, es aquello que quedó ‘fuera de escena’». En este sentido, en el poema, «obscena» y «desplazada» coincidirían en sus rasgos semánticos.

que trabaja el arte y la literatura, generando conexiones inéditas y permitiendo la formación de nuevas realidades. Como sucedía en el relato «La peluquería», donde la voz narradora ritualiza un escenario cotidiano al establecer equivalencias con la liturgia religiosa, aquí la persona contemplada adquiere las características que sobre ella proyecta la que la contempla¹¹, constituyendo en cierto modo una prolongación de ésta, a la manera de Narciso, y de igual forma que el pintor prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti proyectaba toda una serie de propiedades sobre su esposa muerta, al ofrecer su imagen a través de la amada del italiano Dante Alighieri. Lo otro, la otra, es creada a partir de la mirada de quien observa, análogamente a como la obra de arte surge de una imagen creada por su autor/a. A esta idea obedecería la frase que encabeza el poema («La belleza está en la mirada del observador»), una frase atribuida a múltiples autores, entre ellos Oscar Wilde, cuyo relato «El retrato de Dorian Grey» bien cabría interpretar como una reelaboración del mito de Narciso¹².

En sus obras *Beata Beatrix* (1870) y *Regina Cordium* (1866)¹³, Rossetti retrata a su esposa Elizabeth Siddal, fallecida a los treinta y dos años por una sobredosis de láudano¹⁴. En la primera, la representa tomando como referencia a Beatriz Portinari, amada por Dante, cuya *Vita Nuova* tradujo precisamente Rossetti por primera vez al inglés. Rossetti había rebautizado a Elizabeth como Beatriz, creando así un paralelismo entre el poeta italiano y él mismo (también de nombre Dante) y entre su esposa y la amada de aquél. Todo un conjunto de concomitancias y duplicidades acordes con lo expresado en el poema. Finalmente, la referencia al cuadro de Leonor Fini «Narciso incomparable» insiste en la idea de lo dúplice. Por haber rechazado a la ninfa Eco, Narciso es condenado por los dioses a enamorarse de sí mismo. En sus *Metamorfosis* (III, 318-510), Ovidio relata cómo, cansado y buscando una fuente para beber, Narciso queda prendado de la imagen reflejada en el agua, la suya propia, inaprensible por carente de materialidad. Al precipitarse dentro del agua, intentado besar aquella imagen, ésta, obviamente, se desvanece¹⁵.

11 Escribe Eduardo Chirinos: «El carácter demiúrgico de la hablante se patentiza en el poema "Visión" donde apela a los creadores de belleza arquetípica femenina para atribuirle a su propia mirada la belleza de Babel y sus mutaciones simbólicas» (1998: 34).

12 En lo que este tiene de especularidad, pues el rostro retratado no permanece estático, sino que sufre las mismas modificaciones que las del sujeto real y, de esa forma, el cuadro se convierte en un espejo permanente para él (aunque sea de horror).

13 Resulta interesante señalar la coincidencia cronológica entre las *Regina Cordium* de Rossetti (un dibujo de 1860 y el óleo de 1866) y la obra de Lewis Carroll (al que se aludirá en páginas siguientes) donde aparece el personaje de la Reina de corazones. Carroll, admirador de los prerrafaelitas, retrató con su cámara a varios de ellos (el propio Rossetti o John Everett Millais).

14 Siddal, que posó como modelo tanto para Rossetti como para otros pintores prerrafaelitas, fue también pintora y poeta (véase Hernández González 2018).

15 «El joven allí, del afán de la caza y del mucho calor fatigado, / se acostó, cediendo al aspecto de aquel lugar y a la fuente, / y queriendo la sed apagar, otra sed se acrecienta, / y al beber lo arrebata la imagen de la forma que ha visto / y ama un ansia sin cuerpo, cree cuerpo aquello que es onda. / Absorto en sí mismo, a su propio rostro se apega [...] / ¡Cuántas veces dio besos en vano a la fuente engañosa, / cuántas los brazos hundió, para el cuello alcanzar que veía, / en medio del agua y no pudo quedar preso en ellos! [...] / ¡Lo que buscas no existe; lo que amas, te vuelves y pierdes! / Eso que ves, de una imagen refleja es la sombra: / Nada tiene en sí misma; contigo ella viene y se queda, / ¡se apartará contigo, si apartarte tú de ella consigues!» (versión al español de Bekes, 2015).

Al tomar a Narciso como motivo para su óleo, Fini se inscribe en una larga tradición pictórica inspirada por esta figura mítica, desde Caravaggio hasta Dalí, pasando por Poussin, Cossiers, Turner o Watherhouse¹⁶. Su Narciso posee la particularidad de no mostrarse contemplando su imagen reflejada, sino que mira de frente, y a su lado aparece una figura femenina cuyo cuerpo entero sólo se distingue en el reflejo del agua. Diríase que, en esa representación de dos figuras (una masculina y otra femenina) y de dos imágenes reflejadas, el cuadro apunta a una doble duplicidad. Más que a la ninfa Eco, cuya figura es representada en los lienzos de otros pintores que se interesaron por el mito, la imagen femenina estaría encarnando a la hermana gemela de Narciso, tan bella como él y a la que amaba profundamente, según una versión recogida por el historiador griego Pausanias en el libro noveno de su *Descripción de Grecia* (31, 7-8)¹⁷. Lo «incomparable» de Narciso (su belleza y su mirada vuelta hacia sí mismo) encuentra en la composición de Leonor Fini un correlato femenino.

La idea del doble, de lo doble, es constante en la obra de Fini, al igual que todo lo relativo a las máscaras, a la ambigüedad y a la conjunción y la disolución de los contrarios. Y Narciso constituye un ejemplo perfecto de duplicidad, aunque sea lo doble de lo uno o lo doble en lo uno, sentido que busca remarcar también Cristina Peri Rossi. La imagen reflejada en el agua viene a ser una prolongación del propio sujeto, como lo son, de múltiples maneras, las imágenes pictóricas a las que acude el sujeto lírico del poema para caracterizar a su amada, «víctima del delirio de las formas». Como escribe María Elena Caballero a propósito del recurso al mito de Narciso por parte de Luis Cernuda: «Narciso es víctima de la ilusión de Otro que se representa bajo el aspecto del Mismo —Eco repite sus palabras, el agua refleja su imagen—» (2003: 113).

1.3. «Las mutantes» (*Las mutantes*)

El poema «Las mutantes» cierra la serie que conforma *Las musas inquietantes*, ese museo particular de Cristina Peri Rossi en el que Leonor Fini es la única pintora¹⁸. En este caso, no se produce únicamente una mención al óleo de Fini, sino que el poema se construye en diálogo con él, lo que significa que no se trata de una mera descripción del mismo, sino de una interpretación de aquellos elementos que más interés despiertan en la escritora. Poesía y pintura se enlazan y se sostienen una a la otra, cada una con su código particular¹⁹. En palabras de Karageorgou-Bastea:

En la fusión de los dos lenguajes, discursivo y pictórico, la escritora logra desestabilizar el principio de la autonomía artística sin hacer que un arte colapse dentro del otro. Producto de lo

16 El interés por Narciso ha ocupado igualmente a muchos filósofos, como es sabido (Nietzsche, Freud o Jung, por ejemplo), pero de una manera diferente. Massimo Cacciari (2000) escribe: «Los pintores, más que los filósofos, comprendieron que la figura de Narciso encarnaba el *símbolo* del espejo. No es la sombra lo que amamos en el espejo, sino su idea. Sin embargo, en la imagen, en el reflejo, la idea se da siempre como ‘traicionada’. La proximidad y el alejamiento extremo juegan al mismo tiempo sobre la superficie plateada».

17 En esta versión, a la muerte de su hermana, Narciso, afligido, cree que la imagen reflejada en el agua es la de ella, no la de sí mismo.

18 Como ya se ha dicho, la propia escritora fue consciente de la ausencia de pintoras en esta obra, afirmando posteriormente que, de volver a hacer la selección, sin duda «agregaría más cuadros de mujeres» (2003: 14).

19 El libro *Las musas inquietantes*, editado por Lumen, es el único de su colección de poesía que lleva color en la portada (una reproducción de *La princesa de Este*, de Pisanello) y contiene un fascículo final con miniaturas de todos los cuadros con los que dialogan los poemas de Peri Rossi.

anterior es un código nuevo, suma dialógica de las instancias significativas icono-textuales que Peri Rossi imagina, usa, altera e inventa (2004: 81).

Sucede de modo similar en todos los textos del libro, donde cada poema saca a la superficie aspectos ausentes o solo sugeridos en el cuadro y mostrados ahora bajo otra perspectiva, la de la poeta y la que propicia la palabra. Tal como sostiene Pere Gimferrer en el Prólogo, «el proceso de captación del cuadro equivale a una operación cognoscitiva», de manera que «el poema conquista lo que le es más específico: se convierte en conocimiento, y escribir el poema es conocer (el propio poema, en cuanto objeto verbal, pero también la realidad) de una forma que sin él no conoceríamos» (Gimferrer, 1999: 10). En resumen, la escritora lleva a cabo un ejercicio por medio del cual, obviamente destacando también elementos perceptibles en el cuadro, sobre todo revela otros latentes, o añade otros que su mirada indagadora hace aparecer entonces en la escritura.

Tres niñas y tres gatos sobre un balancín protagonizan el cuadro *Las mutantes*, de 1971. El motivo de los gatos es muy frecuente en la pintura de Fini, quien en su vida llegó a convivir con más de veinte, con algunos de los cuales aparece en numerosos retratos, y a ellos les dedicó un libro completo, *Miroir des chats* (1977), con fotografías de Richard Overstreet. Asociados en Egipto al mundo lunar (Cirlot 1992) y vinculados a lo enigmático (lo mismo que la esfinge), desde su infancia constituyeron una pasión para Fini, que los consideraba una compañía indispensable para disfrutar de una vida armoniosa. Comenta Alessandra Scappini:

Leonor preferisce vivere con i gatti, creature superiore per la potenza dello sguardo di cui sembra appropriarsi, tanto que i suoi atteggiamenti, i suoi costumi sono propri di una donna gata, como si ritrae ne *La vita ideale* (1950) tra i Gatti accovacciati e un ocellotto, che percepisce a distanza ravvicinata il proprio mondo nel suo metamorfico trasformarsi (2018b: 207).

Pero los gatos tienen asimismo una presencia notable en la pintura de Remedios Varo²⁰, y animales diversos y metamorfosis de humanos en animales se encuentran igualmente en Varo y en otras pintoras coetáneas. Tal y como escribe Georgiana Colvile:

La mayor parte de las mujeres «Surrealistas» a menudo pintaron animales, favoreciendo generalmente uno como «tótem» personal [...], símbolos de otro mundo, alter egos, imágenes-espejos o metamorfosis del amado [...]. En su *Autoretrato* de 1938, Leonora Carrington²¹ está estilísticamente unida a su «tótem»-caballo y a su rebelde alter-ego, la hiena [...]. Leonor Fini, en *La vida ideal* (1950), como en casi toda su obra, se identifica con los gatos decorativos que le rodean [...]. *Compasión* (1955), de Remedios Varo, revela a la artista disfrazada de un mágico cómplice de gato electrizado; aparece disfrazada como una mujer-búho alquimista en *La creación de los pájaros* (1958) y como Narcisa mirando su propia imagen en *Encuentro* (1959). Dorothea

20 Remedios Varo (1908-1963), pintora surrealista y escritora española, exiliada desde 1941 en México, donde murió.

21 Leonora Carrington (1917-2011), pintora y escritora. Nacida en Lancashire (Inglaterra), en 1939, ante la inminente invasión nazi, huye de Francia a España. Después de una violación en Madrid por un grupo de requetés, es encerrada en el sanatorio del doctor Morales, un psiquiátrico de Santander, de donde huirá. Posteriormente, emigra a México, donde permanece hasta su muerte y donde establece una gran amistad con Remedios Varo. De su terrible experiencia en el hospital psiquiátrico dejó testimonio en *Memorias de Abajo*.

Tanning²² empezó su carrera con su auto-retrato *Cumpleaños* (1942), que la muestra en compañía de una criatura imaginariamente mimética, y más tarde hizo retratos narrativos de su extraña obsesión con los perros tibetanos, como por ejemplo en *Cuadro Viviente* (1993: 507).

Peri Rossi insistirá en la mutación sugerida en el cuadro de Fini y anticipada en su título. Desde la movilidad de las figuras hasta su inmovilidad (si se atiende al transcurrir que acontece de izquierda a derecha de la imagen), y teniendo en cuenta la forma en que los gatos se disponen en relación con las niñas, en la pintura se está proponiendo la transformación de las niñas en gatos. Así, el cuerpo de éste parece apropiarse y sustituir al de la última niña, ocupándolo todo salvo sus piernas y su cabeza, que, en posición frontal y con los ojos tan fijos como los del animal, adquiere apariencia de esfinge. En el poema se expresa del siguiente modo:

LAS MUTANTES

(*Las mutantes*, Leonor Fini)

Falsas niñas
mujer y pájaro
pastoras en un campo de esfinges

a punto de convertirse en gatos

como si la mutación fuera uno
de los juegos infantiles,

la manera que tiene toda Alicia
de mirarse en el espejo (Peri Rossi 1999a: 111).

Niñas, gatos y esfinges pasan del cuadro al poema, al igual que la idea de mutación y las similitudes entre las tres criaturas, pero la referencia final a Alicia por parte de Peri Rossi añade algo ausente en el cuadro de Fini, siendo, de nuevo, la «visión» de la escritora la que lo hace relevante, colocándolo en primer plano. Ya en el comienzo del poema sorprende el adjetivo que Peri Rossi antepone a niñas («falsas»), quedando sugerida desde ese momento la idea de algo que es pero que no es del todo, pues se apropia de cualidades que corresponden a seres diferentes (niñas, gatos, pájaro, esfinges) y que, además, está en fase de transformación.

Aunque el cuadro que funciona como detonante para su texto sea *Las mutantes*, en los versos segundo y tercero de su poema Peri Rossi alude, de forma indirecta, a otras dos pinturas de Fini: *Mujer pájaro* y *La pastora de esfinges*, en las que, expresivamente, las figuras representadas son figuras híbridas, combinación de individuos de naturaleza dispar, heterogénea, como lo acaban siendo esas niñas de *Las mutantes* «a punto de convertirse en gatos».

Por otra parte, la alusión a Alicia remite directamente a la protagonista de los dos volúmenes archiconocidos de Lewis Carroll, pseudónimo del matemático, fotógrafo y profesor Charles Lutwidge

22 Como Fini, la estadounidense Dorothea Tanning (1910-2012) fue pintora, ilustradora, escritora y diseñadora de decorados y trajes para teatro y ballet.

Dodgson: *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865) (cuyo manuscrito *Las aventuras subterráneas de Alicia* había regalado a Alicia Liddell en las Navidades de 1863 con la dedicatoria «Felicidades para una niña muy querida») y *A través del espejo* (1871). La presencia de este autor es recurrente en la obra de Peri Rossi: ocupa el poema «Aplicaciones de la lógica de Lewis Carroll» (1976: 67-89); hay referencias a él en los cuentos «El museo de los esfuerzos inútiles» (1983: 9-16) y «El laberinto» (1988: 15-27), además de en la novela *Todo lo que no te pude decir*, y, más recientemente, adquiere protagonismo en «La última entrevista», relato de *Extrañas parejas* (2024) donde se imagina el último encuentro entre Carroll y Alicia Liddell.

No hay que olvidar que, en las novelas de Lewis Carroll, el gato desempeña un papel importante y, por otro lado, son constantes los cambios que se producen en las proporciones, las propiedades y la apariencia de personajes y objetos, por lo que resultan más que perceptibles las concomitancias con la noción de transformación presente tanto en el cuadro de Fini como en el poema de Peri Rossi. Si en la novela de Carroll, como señala Asunción López Varela (2015: 138), «el viaje de la protagonista al país de las maravillas simboliza el descenso a los infiernos de la vida adulta, aprisionada en la racionalidad victoriana», convirtiendo el texto en «una fábula alegórica que refleja la perplejidad infantil ante el mundo de los adultos, lleno de paradojas y lenguajes extraños», en el poema de Peri Rossi es tan significativa como perturbadora la relación que se establece entre la idea de mutación asociada a la infancia, como un juego («como si la mutación fuera uno / de los juegos infantiles»), y la forma «que tiene toda Alicia / de mirarse en el espejo». Ambas acciones, la de la mutación y la de la auto-contemplación, remiten a cuestiones que tocan a la identidad, a la propia percepción y a la conciencia. Y convendría añadir que, particularmente en este contexto, a la identidad, la percepción y la conciencia femeninas, universo sobre el que ponen su foco todas las artistas mencionadas, que utilizan a diversos animales como expresión de sí mismas, tal como ponía manifiesto Georgiana Colvile.

«[T]he mirror —escribe Kathleen Lignell— is one Peri Rossi's favorite metaphors», que lo trata «as something that not only reflects but also reverses and distorts reality», derivándose de ello que «[t]he mirror is the means to transformation, allowing as it does a space in which to break with the norms and create another time and space» (1988: 24). La curiosidad y el cambio abren a un nuevo orden de cosas, más complejo, más secreto y menos seguro, aunque, al mismo tiempo, siempre más dinámico y más creativo. El mundo y los sujetos nunca son uno, ni uniformes ni estáticos, sino múltiples, resultado de mezclas de muy variada índole y en estado permanente de transformación.

2. Una breve conclusión

A propósito de la pintura de Leonor Fini, comenta Jean-Claude Dedieu en su artículo «Oxymores»:

L'œuvre de Leonor Fini dit ceci: pas plus que l'individu, le réel non coïncide avec lui-même, avec son apparence; son apparence est insuffisante; elle est plutôt une apparition dont le sens est incertain. Le visible est hanté d'invisible. Il n'y a pas un monde et un sens du monde, clos, refermés sur eux-mêmes dans la certitude de leur identité. Mais un incessant devenir qui mêle les éléments, opère des transformations, des transmutations de sorte que c'est cette vérité du changement, de l'instabilité, de l'altération que l'art explore (2001: 9).

Cristina Peri Rossi se hace eco de estas características al incorporar las alusiones a la pintora en textos en los que reflexiona también, y como hemos examinado, sobre las nociones de percepción, de

duplicidad y de transformación. En el relato «La peluquería», y con el fin de acentuar la idea de serie y de ceremonial, se establecen asociaciones metafóricas entre el espacio concreto en que se desarrolla la escena y el ámbito de la ritualidad litúrgica, en perfecta concordancia con lo imaginado por Fini en *Las mitras permanentes*. Es, por esto, que la evocación de la pintura por parte de la escritora sirve, fundamentalmente, en ese texto a efectos comparativos. De un modo equivalente funciona la integración del referente pictórico en el poema «Visión», desarrollado en torno al motivo de la duplicidad (quizá, más propiamente, duplicidades), a lo que responde inmejorablemente la figura de Narciso y su reflejo en el agua. En «Las mutantes», en cambio, no se trata solo de una evocación, sino que se lleva a cabo un auténtico ejercicio dialogístico entre el texto poético y el pictórico que constituye su detonante, siendo relevante, en este sentido, el hecho de que se conserve para el poema el mismo título de la pintura. En última instancia, sin embargo, lo que hay que destacar es que, en todos los casos, cada situación, cada objeto, cada figura, se abre a permutaciones, a equivalencias, a concordancias, creándose a partir de ellas una constelación de imágenes y de referencias que dan cuenta de la pluralidad, la inestabilidad y la complejidad del mundo y de los sujetos y que sitúan a quien mira (a quien lee) ante realidades que exigen, en consecuencia, también múltiples miradas y múltiples lecturas.

Referencias bibliográficas

- BEKES, Alejandro (2015). «Ovidio: 'Eco y Narciso (Metamorfosis III, 318-510)»». *Hablar de Poesía*, 32. En <<https://hablardepoesia-numericos.com.ar/numero-32/ovidio-eco-y-narciso-metamorfosis-iii-318-510-6/>>
- BORNAY, Erika (2005). «¿Quién teme a Tamara de Lempicka?». *Asparkia*, 16, 41-48.
- CABALLERO, María Elena (2003). «El mito de Narciso en la poesía de Cernuda». *Circe*, 8, 111-122.
- CACCIARI, Massimo (2000). «Narciso, o la pintura». En *El dios que baila*. Paidós, 71-87. En <http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/14/nubesyclaros/textos/cacciari.html>.
- CHIRINOS, Eduardo (1998). «Babel en la noche oscura de los significantes (Silencio, erotismo y creación poética en *Babel Bárbara* de Cristina Peri Rossi)». *Cifra Nueva*, 7, 27-38.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.
- COLVILE, Georgiana M. M. (1993). «Espejos mágicos: los auto-retratos de Frida Khalo». *Boletín del seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 59, 503-517. En <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2688788>>.
- DEDIEU, Jean-Claude (2001). «Oxymores». En VV. AA., *Leonor Fini*. Favre, 9-15.
- DEJBORD-SAWAN, Parizad (2011). «Imagen, deseo y palabra en *El amor es una droga dura* de Cristina Peri Rossi». *Revista Iberoamericana*, 236-237, 975-987.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Cristina (2018). «Regina Cordium. Las voces quebradas en la poesía de Elizabeth Siddal». En Yolanda Romano y Sara Velázquez (coord.), *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio*. Universidad de Salamanca, 425-436.
- KARAGEORGOU-BASTEVA, Christina (2004). «El género prodigioso de la inspiración (las musas inquietantes y la violencia de la écfrasis)». *La palabra y el hombre* (México), 132, 81-99.
- LIGNELL, Kathleen (1988). «The Mirror as Metaphor in Peri Rossi's Poem: Applications of Lewis Carroll's Logic». *Latin American Literary Review*, vol. 16 / n.º 31, 24-33.

- LÓPEZ VARELA, Asunción (2015). «El futuro de las narratologías híbridas en *Alicia en el País de las Maravillas*». *1616: Anuario Literatura Comparada*, 5, 137-162. En <https://revistas.usal.es/dos/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/view/14043>.
- MANDIA, Valérie (2020). '*Dans mes peintures je ne dis jamais JE*'. *Auportraits texte-image chez Leonor Fini* [Tesis de Doctorado, Universidad de Ottawa]. En <<https://ruor.uottawa.ca/items/e9aeffb0fd1-4324-b8c5-eee33f0bb61a>>.
- MUÑOZ, Margarita y Néstor Sanguinetti (2018). «Los diálogos inconclusos en *Las musas inquietantes*, de Cristina Peri Rossi». [*Sic*] *Revista de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, 20 (abril), 56-63. En <<http://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/151/124>>.
- NOGUEROL, Francisca (1994-95). «La proyección del absurdo en *El museo de los esfuerzos inútiles* de Cristina Peri Rossi». *Antípodas*, VI-VII, 123-141.
- PERI ROSSI, Cristina (1976). *Diáspora*. Lumen.
- (1983). *El museo de los esfuerzos inútiles*. Seix Barral.
- (1987). *Europa después de la lluvia*. Fundación Banco Exterior.
- (1988). *Solitario de amor*. Grijalbo.
- (1991a). *Babel Bárbara*. Lumen.
- (1991b). *Fantasías eróticas*. Temas de Hoy.
- (1999a). *Las musas inquietantes*. Lumen.
- (1999b). *El amor es una droga dura*. Seix Barral.
- (2003). «Poesía y pintura». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28/1 (otoño), 11-14.
- (2017). *Todo lo que no te pude decir*. Menoscuarto.
- (2024). *Extrañas parejas*. Menoscuarto.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1967). «Leonor Fini. La pintura como exorcismo» (diálogo). *Nuevo Mundo. Revista de América Latina*, n.º 16 (octubre), 5-21.
- ROFFÉ, Reina (2021). «Palabras como fetiches (entrevista)». *Be cult. Revista de cultura*. En <<https://revistabecult.com.ar/cristina-peri-rossi-palabras-como-fetiches/>>.
- SANAHUJA, M.ª Encarna, Teresa SANZ y Rosa SEGARRA (1996). «Entrevista. Leonor Fini». *Duoda. Revista d'Estudis Feministes*, 6, 153-168.
- SCAPPINI, Alessandra (2018a). *El paisaje totémico entre lo real e imaginario*. Benilde Ediciones. En <<https://idus.us.es/items/dcb5fe11-bc70-461d-ad61-0eafb940b038>>.
- (2018b). Leonor Fini, maga del trasformismo». *iQual. Revista de género e igualdad*, 1, 201-215. En <<https://doi.org/10.6018/iQual.317701>>.
- VV. AA. (2001). *Leonor Fini*. Favre.
- ZAVALA, Iris M. (2010). «La impudicia y lo obsceno en la cultura contemporánea». *Disertaciones*, vol. 3, n.º 1, 348-366.