

# Kiki de Montparnasse con un pie en el jardín de Malabar

Existe numerosa bibliografía que, según distintos enfoques e intereses, analiza la tercera obra cinematográfica oficial del multidisciplinar Man Ray (Emmanuel Radnitsky, Filadelfia, 1890-París, 1976). Aquí partimos de una investigación integral, una visión sinóptica donde el cine –como parte de su producción global–, surge de un núcleo en el que confluyen aspectos biográficos, socioeconómicos, políticos e ideológicos, estética y pensamiento, ciencia y técnica. Este fue el método seguido en la investigación recogida hoy en el libro *Man Ray: luces, cámara, revolución*, que sirve de base para este texto.

A diferencia de sus dos películas anteriores y de la que emprendió posteriormente, *L'Étoile de mer*<sup>[11]</sup> (1928) no respondió a ningún encargo, como fue el caso de su anterior realización, *Emak Bakia* (1926), por lo que no contó con financiación externa pero tampoco con imposiciones temáticas, de reparto o realización. Tampoco fue motivada por la colaboración en un evento inmediato, como sucediera con su improvisada *opera prima*, *Le Retour à la raison* (1923), de apenas tres minutos de duración, elaborada expresamente para la velada dadaísta *Le Coeur à barbe*, a instancias de su ingenioso agitador, Tristan Tzara.

La curiosa obra que nos ocupa fue abordada por iniciativa del autor americano, inspirándose en la lectura en voz alta que Robert Desnos -primero dadaísta y entonces miembro del grupo surrealista de André Breton- llevó a cabo durante una velada entre amigos que precedió su marcha a las Antillas. El poeta viajó a La Habana para asistir al Séptimo Congreso de la Prensa Latina, celebrado en marzo de 1928. En consecuencia, el

título del film fue completado por su director de la siguiente manera: *L'Étoile de mer poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray* (La estrella de mar poema de Robert Desnos tal como lo ha visto Man Ray); poesía imaginada, lectura visualizada, lenguaje hecho imagen. El realizador mantuvo siempre una buena relación con el autor de *À la mystérieuse* ('A la misteriosa', 1926) que, como él, era amante del jazz, de la literatura sadiana, crítico de cine partidario de una consideración mecánica y poética del medio y simpatizante anarquista. Al año siguiente del estreno del film que nos ocupa, Desnos fue expulsado del cenáculo bretoniano, favoreciendo su acercamiento a Georges Bataille y sus afines, cuya actividad giraba en torno a la revista *Documents* (1929-1930). *L'Étoile de mer* tampoco pasó el filtro de la aprobación de Breton y sus acólitos.

Man Ray trabajó y cooperó donde le fue solicitado -y realmente lo fue, independientemente de vínculos estéticos o afinidades artísticas-, pero siempre practicó una libertad absoluta que hunde sus raíces en su formación en entornos anarquistas y se convirtió en su único credo de vida, alimentada por sus amplios conocimientos de la filosofía sadiana. En su primera juventud en Nueva York, el joven artista estuvo inmerso en contextos afines al pensamiento y la acción anarquista a raíz de su revolucionaria formación en el Ferrer Center, dirigido por los activistas lituanos Emma Goldman y Samuel Berkman, y también de su posterior mudanza a la colonia artística de Ridgefield, donde se congregó buen número de alumnos del centro radical. El enclave ferreriano seguía la estela de la Escuela Moderna barcelonesa, fundada por Francisco Ferrer i Guàrdia, cuyo fusilamiento en Monjuïc alcanzó un impresionante eco en Norteamérica, donde se prolongó su innovadora visión de la educación y la formación integral de los individuos. Este excepcional caldo de cultivo matiza la idiosincrasia y la producción de este artista, hijo de emigrantes procedentes del Imperio Ruso. El padre del célebre artista consiguió escapar de la violencia de los pogromos ordenados por el zar para

integrarse en un continente en plena avidez tecnológica, que estaba experimentando un proceso de industrialización agresivo, sin contemplaciones con sus trabajadores; Melach Radnitsky, como tantos de sus compatriotas, sirvió al sector textil americano en su meteórico despegue. La complejidad de su sustrato biográfico tiene en el artista una consideración de primer orden.

Al abordar la dirección de esta obra filmica, Man Ray contó con escasos medios y recurrió a su círculo de amistades para componer los brazos principales de esta pieza estrellada plagada de objetos significativos. La espectacular Kiki de Montparnasse, todavía su pareja sentimental, André de la Rivièrre y el mismo Robert Desnos construyen en la pantalla el triángulo deseante de amor y celos. Como asistente en su proceso de trabajo recurrió al fotógrafo André Boiffard, que corrió la misma suerte que Desnos al ser expulsado del círculo bretoniano, para terminar aproximándose al entorno de Bataille y *Documents*.

En el caso de las localizaciones para el rodaje de las escenas, además de los exteriores es perfectamente reconocible una de las dos ventanas ovaladas, adornadas con listones, situadas sobre las puertas de acceso al número 31 y 31bis de la Rue Campagne-Première, al lado del Hotel Istria, en pleno barrio de Montparnasse. En el 31bis del llamativo inmueble *art déco*, realizado por el arquitecto André-Louis Arfvidson, vivía entonces Man Ray junto a Kiki. Gracias a las fotografías conservadas de esa etapa se pueden apreciar detalles reconocibles de la estructura interna, como la caja de escaleras que comunica el *hall* con la primera planta, todo lo cual hace pensar que la totalidad de escenas filmadas en interior lo fueron en la vivienda que el americano compartía con la borgoñona y que funcionaba, asimismo, como *atelier* de artista y estudio fotográfico.

Pasados los once primeros minutos de película, una imagen difusa se va convirtiendo en nítida, permitiendo que la mirada

se concentre en una toma que, como tantas veces en la filmografía de Man Ray, se aprecia bien en su quietud, cuando la sucesión de fotogramas deja de ser tal para adquirir las cualidades de una fotografía pero con soporte de celuloide. De este modo permanece ante la mirada una imagen encuadrada que puede ser valorada *per se*, rescatada de la veloz progresión a que está sometida la película de 35 mm que, en este caso, impide a la retina leer la imagen. Este fotograma reúne tres elementos a los que Man Ray añadió posteriormente, en la década de 1940, un cuarto [21], el acompañamiento musical. En el instante en que irrumpen estos elementos sobre la pantalla, suena una canción en griego interpretada por la contralto de origen turco Sofía Vembo (Efi Bembou), que también era actriz ya desde finales de la década de 1920. La letra de este vals, compuesto por Kostas Giannidis, con letra de Sakellarios Alekos, que alcanzó gran popularidad, fue grabado por primera vez en 1937, y alude a una petición de perdón, como recoge el título *Signomi sou zito* (que puede traducirse como 'perdóname'), una disculpa y un reconocimiento de culpabilidad de una mujer hacia su pareja por haber besado a otro hombre en un momento de debilidad. Obviamente, el papel de esta canción en el conjunto sonoro de esta obra no sólo funciona como agradable soporte lírico, sino que añade una información que complementa a la que se desprende de la banda de imagen.

Al hilo, volviendo a los tres elementos arriba citados, la melodía completa un conjunto formado por la pantorrilla desnuda de una dama -prenunciando la presencia de Kiki, que se intuye sentada en el borde de una cama-, una estrella de mar -leitmotiv de la película- situada al lado, en el suelo, y un libro abierto sobre el que descansa el pié descalzo de ella.

A la vista del fotograma, de esa imagen suspendida, hemos podido identificar de qué libro se trata: el volumen corresponde al tercero de los doce libros que conforman la colección *Hortus Malabaricus*, el tratado más relevante de la época sobre plantas con propiedades medicinales del estado de

Kerala, en la Costa Malabar india. El conjunto –cuya calidad fue apreciada por el naturalista, botánico y zoólogo sueco, Carlos Linneo- responde a una investigación colectiva, acometida por unos veinticinco colaboradores, cuya labor abarcó alrededor de una treintena de años. El resultado se materializó en un compendio, escrito originalmente en latín, árabe, sánscrito y malayalam, de plantas y especies botánicas que aparecen ilustradas por medio de grabados en plancha de cobre, en un número que ronda los ochocientos. El conjunto fue publicado en Ámsterdam entre 1678-1693, y respondió a la iniciativa del naturalista, entonces gobernador de Malabar, Hendrik Adriaan van Rheede tot Drakenstein, un militar, administrador colonial de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales.

Las páginas que se muestran en la pantalla, en la toma donde Kiki apoya su pié encima del libro abierto sobre el suelo, corresponden a la última página del texto ‘Lectore Botanico Salutem’ (Saludo al lector de Botánica) aportado por el médico y escritor del Siglo de Oro, Johannes Munnicks. Con mayor protagonismo es presentada la primera página de ‘Ad Lectorem Benevolum’ (Al lector benévolo), fragmento firmado por el naturalista y botánico de Leiden, Johannes Commelinus. En este apartado del tercer volumen, su autor insta al lector a ser comprensivo con cierto desorden en la clasificación de algunas especies en los distintos volúmenes del tratado<sup>[3]</sup>, resaltando la gran riqueza del compendio, las explicaciones que acompañan la presentación de especies, así como la calidad y originalidad de los grabados, donde árboles y vegetales *no parecen estar representados como imágenes, sino como objetos mismos*. El también conocido como Jan Commelin o Jan Commelijn, adquirió relevancia como uno de los responsables de la organización del Hortus Botanicus de Ámsterdam, además tuvo un importante papel en el proceso de importación de plantas exóticas desde El Cabo o Ceilán, logrando su cultivo en Holanda gracias a la aplicación de sistemas novedosos. Commelinus se enriqueció con la venta de plantas y hierbas

para aplicación terapéutica en hospitales y farmacias de su país y preparó una magna obra, *Horti Medici Amstelodamensis Rariorum* (Grabados del Jardín Botánico de Ámsterdam, 1697), recogiendo especies de las Indias Occidentales y Orientales.

JOHANNES COMMELINUS

A D

LECTOREM BENEVOLUM.

**N**E mireris, *Benevole Lector*, hanc tertiam Horti Malabarici partem, quæ de arboribus agit, ac primam sequi debebat, post secundam de fruticibus demum prodire, quam præcedere ordinis gratiâ par esset. Cum enim præcedentium voluminum, jam modo impreforum, descriptionum, ex India huc transmisorum compotes essemus, in ea hærebamus opinionem, omnia ad umbilicum esse perducta, & nil amplius restare. Sed cum *Nobiliss. D. de Reede*, ex India reducem, conveniendi occasio nobis esset, plures arborum, fruticum, ac plantarum imagines commentarye, ac impressione indigentes superesse cognovimus ac omnes stirpium picturas suo generi debito ordine conjungere necesse habuimus; quod pro viribus præstare fuimus conati. Quapropter ut reliquæ Horti Malabarici partes ordine in lucem prodirent, ab arboribus rursus exordiri coactos nos fuisse patebit. Sed quoniam variæ in tertio hoc tomo exhibentur arbores, quarum species in primo descriptæ sunt, quasque propterea illic sequi convenientius fuisset, Lectorem in bonam partem id accepturum rogamus;

\*\*\*\*\* 2

quod

Reede tot Drakestein, Hendrik van: *Hortus indicus Malabaricus, continens regni malabarici apud Indos celeberrimi onmis generis plantas rariores, latinis, malabaricis, arabicis, et Bramanum [...] : addita in super accurata earundem descriptione, qua colores, odores, sapores, facultates, & praecipuae in medicina vires exactissime demonstrantur.* Amstelodami : sumptibus Joannis van Someren et Joannis van Dyck, anno 1678-1703. Zentralbibliothek Zürich, NB 91 | F – NB 102 | F, <https://doi.org/10.3931/e-rara-40243> / Public Domain Mark. <<https://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/11810719>>, consultada 26.02.2022.

A Man Ray debió atraerle el modo en que esas imágenes funcionan, efectivamente, como objetos, algo que él mismo retuvo al exponer al registro de su cámara de cine un jacinto plantado en una maceta, situada encima de una mesa sobre un suelo ajedrezado que complementa el análisis en curso. El jacinto común, también llamado holandés, fue tan popular en el siglo XVIII que se cultivaron en Holanda alrededor de dos mil variedades, convirtiendo a los Países Bajos en su principal productor, a pesar de ser originario de las zonas mediterráneas y del África meridional. Su flor, en forma estrellada, enlaza con la iconografía que sirve como *leit motiv* a lo largo de toda la película, tal como se expone al detalle en *Man Ray: luces, cámara revolución*. Además de su vínculo con la estrella –que se reafirma en la toma con la aparición de una de mar dentro del encuadre–, el jacinto tiene un origen mitológico que lo convierte en idóneo para el repertorio incluido en esta película, donde se apela de manera explícita, en distintos puntos del metraje, a la divinidad de origen frigio Cibeles -ligada a la fertilidad de la tierra y la reproducción de las especies y a la diosa de origen etrusco Minerva -identificada con las artes y el pensamiento-. El nombre de esta planta proviene del griego Hyakinthos, el joven que tenía prendados a los dioses Apolo y Céfiro, sol y viento compitiendo por el amor del que se convirtió en pobre víctima de ese celoso enfrentamiento entre ambas deidades. En su carrera de seducción, Apolo entretuvo a Hyakinthos enseñándole

cómo lanzar un tejo y, preso de rabia, Céfiro desvió su trayectoria haciendo que el objeto impactara en la cabeza del joven y lo matara. La sangre que brotó de esa herida se transformó en una preciosa flor que Apolo, en honor a su enamorado, llamó jacinto, cuyos pétalos llevan escrita la palabra griega *ai*, que alude a la desgracia. Algunas teorías de mitógrafos afirman que se relaciona con la práctica de sacrificios humanos en los que se vertía sangre sobre el suelo para fertilizarlo, lo que también cobra sentido en la dinámica de la película, donde hay un *in crescendo* de elementos agresivos ligados al dolor, los celos, y la muerte. Otra peculiaridad, que igualmente cobra significado en este contexto, es que los bulbos de esta especie vegetal contienen ácido oxálico, una potente sustancia presente en el género de plantas llamadas *oxalis*, que los convierte en venenosos. Semejante dualidad que oscila entre belleza y muerte, seducción y fatalidad, es un componente latente en el desarrollo de la película, que la imagen de la flor aglutina a causa de su tradicional analogía con la vulva. Este parangón entre los órganos sexuales femeninos y el vegetal se matiza por la localización de esta planta, metida dentro de un jarrón de vidrio, invitando a la observación –mirar sin poseer, mecánica voyeurista–, que se subraya mediante un título incluido en la banda de imagen: *Si les fleurs étaient en verre*. Si fueran de vidrio las flores, por su analogía con los genitales femeninos mutilarían al macho, acortando la dinámica deseante, forzando al *eros* a transmutarse en *thanatos*, pequeñas muertes que acompañan el fluir del deseo, avivado por el celo de la posesión y la magia de la mitología.

Como nexos entre elementos que, sólo en apariencia, resultan tan dispares, el film cuenta con la acción de varios elementos nucleares que aportan a esta pieza la cohesión deseada por su autor, sin que suponga recurrir a un argumento canónico o a una historia estructurada.

Por una parte están los textos que puntúan los fotogramas,

llenando de referencias sugerentes el desarrollo de la banda de imagen: el poema de Desnos filtrado por la imaginación de Man Ray, que funciona como una cámara oscura generando imágenes a partir de las impresiones en su mente. De hecho, este film no es una adaptación literal y tampoco existe un guión cinematográfico al uso. Se diluye, por lo demás, la referencia a la actriz y cantante Yvonne George quien, en el imaginario desnossiano de amor y pasión, respondía al nombre de *étoile*. Como subraya Ado Kyrou, *le film se développe d'un cours autonome en regard du poème, de telle manière que leur assemblage constitue 'un nouveau poème'* [41] (Virmaux, 38).

Por otro lado, aparte del tratado que mencionamos, aparecen periódicos y otras indicaciones escritas en anuncios, publicidades y otros soportes que implementan la información contenida en los fotogramas. Se observa el anuncio de chocolate líquido Banania que, en origen, se acompañaba de la imagen de una antillana –país de destino del poeta Robert Desnos- y que, como alimento, fue tan caro a la iconografía dadaísta por su alusión a la molienda, ya explícita en *La Broyeuse de chocolat Nº 1* (1913), de su colega Marcel Duchamp. Una nueva pista emana del primerísimo primer plano de una noticia de un periódico donde se alude a un conflicto entre Polonia y Lituania –cuya resolución, concretada en el mantenimiento de la paz y del respeto del primero a la independencia del segundo, se firmó en diciembre de 1927-. En este último caso, se tiende un puente con la historia familiar de Man Ray, pues su padre era natural de Kiev, y su madre de Minsk, ciudades que habían pertenecido históricamente al Imperio Ruso.

Y, por último, el interesante acompañamiento sonoro, una selección de discos que Man Ray realizó para acompañar las proyecciones de esta película, que carecía de banda sonora integrada. Esa sucesión de temas musicales, con letras de lo más sugestivas, habla de pasión no consumada, componiendo una letanía semejante al chirriar de las *machines célibataires* al

producir su flujo deseante, en la órbita más cercana al núcleo del Dadá neoyorkino, con Duchamp, Picabia y el propio Man Ray como protagonistas. Las *máquinas solteras* son un ingrediente imprescindible en la literatura de anticipación y pseudocientífica de la que se nutrían los representantes de la vanguardia más progresiva, como era el caso de Man Ray. Estas máquinas, objetos filosóficos que pueblan los universos de lo posible y transitan las autovías del deseo, se acompañan de otro factor constante en este tipo de estímulo literario: el viaje como tránsito entre realidades, entre mundos regidos por leyes distintas, universos gobernados por distintos parámetros. El artista americano especifica estos deslizamientos utilizando la imagen de la ventana ovalada que se abre y se cierra, se dilata y se contrae como una fisura, se invita o se rechaza el acceso. El desplazamiento se retrata a través de las tomas de un tren a gran velocidad, un barco de vapor, del viento que empuja sobre la arena los sucesos narrados en hojas de periódicos, los propios movimientos de cámara, la comparativa entre referentes correspondientes a épocas distintas, a estadios distintos que alternan lo real fílmico, lo mítico, lo mitológico, enfatizado por caracterizaciones específicas, localizaciones geográficas y cronológicas variadas, aludidas mediante recursos efectivos. Ese viaje tiene su parangón fuera de la pantalla en el que llevaría a Robert Desnos a cruzar el Atlántico hacia la isla de Cuba en barco, como los que se muestran en el film, en el puerto con sus chimeneas humeantes a punto de zarpar. La alusión al viaje para asistir al congreso de prensa se hace patente en las referencias a periódicos y sus hojas sueltas, en determinadas partes de la película.

En este marco referencial, el curioso libro sobre el cual Kiki apoya su pié desnudo, posado abierto en el suelo, al lado de una estrella de mar, cobra un sentido mayor. Parece lógico que este ejemplar correspondiera a la biblioteca de su asistente, Jacques-André Boiffard quien, además de dedicarse a producir arte, poseía una formación en medicina y se volcó de lleno en

su ejercicio a comienzos de la década de 1930. Incluso a Robert Desnos, que trabajó en su juventud en una farmacia. Este volumen, el conjunto del tratado, que aglutina una completa nómina de especies botánicas y la información que se destila de cada una de ellas, marcó un hito por su importante aplicación médica. Con todo, no parece descabellado que Boiffard, o el propio Desnos, contaran en sus bibliotecas con este libro, o con la colección entera, debido a su formación académica y también a las cualidades plásticas que recogen las ilustraciones incluidas en esta obra. La perspicacia de Man Ray bien pudo apreciar ese valor objetual presente en los grabados que figuran en esta fuente bibliográfica, abstracciones impresas de la cosa que la convierten en un hecho estético.

En este film, de cuyo análisis global seleccionamos aquí la parte más directamente relacionada con la identificación del libro *Hortus Malabaricum* condensa, dentro de su aparente sencillez, una llamativa complejidad. Por una parte, Man Ray reúne en *L'Étoile de mer* todo un compendio de referencias biográficas, emocionales, literarias, poéticas, simbólicas, afines al marco desnossiano aunque reinterpretadas por él dentro de una dimensión nueva, la que aporta el medio y su fluidez. Esta fue su intención manifiesta.

Sin embargo, trasciende esa voluntad primera para disponer un lugar, un *locus* cinematográfico donde se presenta una realidad paralela en la cual sus elementos se subliman como signos poéticos. Su óptica enlaza con las novelas de anticipación, donde el viaje, el tránsito, el trasiego entre realidades, supone una inmersión en un infinito de posibilidades que sus creadores -versiones renovadas del Gran Relojero-, articulan en unidades significativas. El umbral de la ventana ovalada del apartamento de Man Ray se abre para dejarnos paso a un mundo regido por su mecánica propia, y se cierra sin negar otras aperturas, las de toda una infinitud de ventanas que el deseo impele a ser exploradas. Los objetos que lo habitan, el

tiempo y el espacio, existen según leyes propias, escapan del afán representativo, de la pulsión imitativa, que han sido insidiosos custodios del devenir de las artes. En esta huída de toda limitación, el universo que se abre ante los ojos del observador apela a su mente más que a su retina o placer visivo, se sublima como un lenguaje cuya grafía se dispone sobre la pantalla de cine, como huellas impresas de las presencias que lo habitan. Trazos, improntas, que magnifican la producción de Man Ray en todas sus modalidades, *collage*, *assemblage*, aerografía, técnicas de fotografía y, por supuesto, el cine como máxima posibilidad de superación de las limitaciones del ejercicio artístico, tan conectado con las raíces neoyorkinas del Dadá.

El cine supuso para Man Ray un paso culminante en su proceso personal de maduración de un pensamiento estético -que concita tantos factores que conforman la vida-, ofreciendo una posibilidad de presencia a la poesía en el marco de la creación de imágenes, a través del registro de imágenes y de su traducción en la pantalla.

---

[1] La obra fue estrenada en privado en el Studio des Ursulines de París, el 13 de mayo de 1928, gozando de repetidos pases posteriores en el mismo cine y en el Théâtre du Vieux Colombier.

[2] Los investigadores Jean-Michel Bouhours y Patrick de Haas visitaron la última de las moradas que el artista compartió con su esposa Juliet, en la parisina Rue Férou, y en ella hallaron una caja donde se encontraban los discos de 78 revoluciones que el americano previó para acompañar el film. Parece ser que Robert Desnos propuso un conjunto de temas a este efecto cuando la película fue realizada, pero -ya en la década de 1940- Man Ray la sustituyó, seleccionando un

repertorio musical muy interesante y apropiado para acompañar las imágenes. Cinco temas en total, dos en francés cantados por las célebres Joséphine Baker y Mistinguett, dos en castellano correspondientes a una saeta y al tema popular 'Los piconeros', cantado por Imperio Argentina y, por último, otro en griego, lo que apunta a la universalidad en el film.

[3] ... Pero como se muestran los árboles en este tercer volumen, cuyas especies han sido descritas en el primer capítulo, y que hubiera sido más apropiado seguir por eso allí, rogamos al lector que lo acepte en buena medida... *Íbid.* (Traducido del latín).

[4] La película se desarrolla de manera autónoma respecto del poema, de tal manera que su ensamblaje constituye «un nuevo poema».