

Kiki de Montparnasse: imagen y emoción. Una aproximación cinematográfica a un mito mundano

ANA PUYOL LOSCERTALES*

Tengo que esperar a ver qué pasa con esta película y con el cine. Ardo en deseos de hacer más cine, y estoy esperando a que alguien me ofrezca otro papel. Si sabes algo para mí, no te olvides.¹

Resumen

Kiki de Montparnasse tuvo un rol principal en París durante las décadas de 1920 y 1930. Fue la modelo favorita para muchos de los artistas más famosos del momento, y también un objeto de devoción durante todas aquellas noches locas parisinas. Especialmente Man Ray supo cómo transformarla en una estrella durante el tiempo que duró su relación, cuando ella era su musa. Lienzos, fotografías, y también algunas películas, registraron algunos de los momentos más brillantes de su fructífera unión. No obstante, la incursión de Kiki de Montparnasse en el mundo del cine fue algo más, ella trabajó para algunos otros directores, como actriz pero, sobre todo, como un icono de un tiempo único.

Palabras clave

Kiki de Montparnasse, Man Ray, Dadaísmo, Surrealismo, cine, fotografía.

Abstract

Kiki de Montparnasse had a main role in Paris during the decades of 1920 and 1930. She was the favourite model for the most famous artists of the moment, and also an object of devotion during all those crazy parisian nights. Specially Man Ray knew how to turn her into a star during the time of their relationship, when she was his muse. Canvases, photographs, and also some films, registered some brilliant moments of their fruitful union. Nevertheless, the incursión of Kiki de Montparnasse into the world of the cinema was quite more, she worked for some other directors, as an actress but, above all, as an icon of a time unique.

Key words

Kiki de Montparnasse, Man Ray, Dadaism, Surrealism, Cinema, Photography.

* * * * *

* Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: anapuyol@unizar.es. Para realizar este artículo ha resultado fundamental la documentación consultada en los fondos de archivos de la biblioteca de investigación del MHAM George Pompidou, cuyo material, en su conjunto, arroja interesantes revelaciones en torno a este artista y al contexto de la recuperación histórica

¹ Kiki de Montparnasse, en carta a Henri-Pierre Roché del 29 de abril de 1924. Fragmento reproducido en Klüver, BILLY Y MARTIN, J., *El París de Kiki. Artistas y amantes 1900-1930*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 129. En dicha carta, Kiki responde a una crítica positiva relacionada con su actuación en la película *La Galerie des monstres* (1924) dirigida por Jacques Catelain.

Kiki, la estrella más rutilante del París de los años veinte y treinta de la pasada centuria, fue una joven más que se dejó seducir por los encantos de la floreciente industria cinematográfica, y todo ello en un entorno artístico de intensa y creativa experimentación en ese campo por parte de la camarilla que poblaba el barrio parisino de Montparnasse y que pululaba por la *rive gauche*. Era entonces cuando —en palabras de Ernest Hemingway— ellos eran pobres y felices, y *París era una fiesta*.

De la Borgoña profunda a Montparnasse “la folie”. Corriente continua

Kiki llegó a París siendo apenas una adolescente, cuando todavía era Alice Prin, una niña nacida en el seno de una familia desestructurada y con importantes carencias materiales y afectivas. Nació en Châtillon-sur-Seine, un pueblecito de Borgoña donde todos se conocían y, como consecuencia, eran etiquetados a la ligera según las particularidades e historias oscuras que marcaban sus biografías. No fue difícil, en el caso de Kiki, ser así juzgada, dada su condición de hija bastarda, criada humildemente por su abuela. Este desagradable episodio dejó en ella una profunda huella, según relata abiertamente en sus memorias.²

El tránsito entre la desarrapada y la diva pasó por ser la construcción de la persona y, porqué no, del personaje, pues el mayor éxito y la mejor inversión de Kiki fueron precisamente la creación de ella misma.

Fue musa de pintores y escultores, de cineastas y coleccionistas, y del *tout-París* que poblaba los bares, *boîtes* y *cabarets* del incipiente barrio de Montparnasse, ese pequeño núcleo que era el centro del mundo por aquel entonces.³ Kiki tenía su tropa de fanáticos, que iban a verla actuar por doquier en lugares como el cabaret *Le Jockey* o *Le Boeuf sur le Toit*, y se distendían al ritmo de sus canciones picantes y sus bailes desenfrenados.

La intensidad que supo imprimir a su existencia, la llevó a escribir sus memorias a la edad de veintiocho años, una trayectoria novelada y muy espontánea de su fascinante vida que supuso un éxito sin precedentes.⁴

² MONTPARNASSE, K. DE, *Kiki. Souvenirs retrouvés*, París, Ed. José Cortí, 2005.

³ Para profundizar más en el ambiente de Montparnasse, léase KLÜVER, B. y MARTÍN, J., *El París de Kiki. Artistas y amantes 1900-1930*, op. cit., en especial los capítulos introductorios. Allí se deja constancia de la importancia en aquella época de la vida en el bar —entendido casi como una sede social, y el centro de reunión por excelencia del sector cultural— pues, a falta de casas apropiadas donde recibir y hacer negocios, la mayoría de las transacciones del mercado artístico se llevaban a cabo en los cafés donde, según parece, todos los habituales solían sentarse cada día en la misma mesa.

⁴ Fue animada a relatar las vicisitudes de su vida por el que había sido su pareja en aquellos años locos, y su mayor descubridor: Man Ray, y por el que será su pareja después, entre 1929 y 1931, Henri Broca, redactor jefe de la revista *Paris-Montparnasse*. Su autobiografía fue presentada en varias librerías de París con un éxito apabullante, y traducida en varias lenguas. Contaba con una selección

Además, la inquieta y versátil Kiki, sin duda estimulada por el entorno, también se interesó mucho por la pintura así, entre febrero y marzo de 1927, se celebró en la Galería *Au Sacré du printemps* de París, una exposición de casi una treintena de sus piezas, todas ellas con un toque naïf y vivos colores, alcanzando una venta casi total de las obras expuestas entre los asistentes, los habituales del barrio de Montparnasse.

En aquellos años Montparnasse era una especie de oasis, una *zona libre*, la cristalización de una situación excepcional en todas las vertientes posibles, pues las individualidades creativas gozaron allí de un contexto próspero para desarrollarse. No sólo porque la posguerra trajo consigo un despegue económico y unas condiciones sociales de excepción en la proliferación de galerías de arte, de marchantes y mecenas sin temor a invertir algo de riesgo a cambio de unas buenas dosis de diversión y producción creativa. La vivienda era barata en el barrio, de ahí que se organizara toda una verdadera colonia artística unida bajo el signo de un entendimiento verdaderamente cosmopolita, y a todas luces excepcional en la historia de la cultura como paradigmático fenómeno de autenticidad. De hecho, Billy Klüver y Julie Martin, aseguran en su pormenorizada investigación que: *por tanto, la de estos artistas no fue en absoluto una historia de luchas, hambre e indiferencia general, sino de éxito y aceptación casi inmediatos; y, por supuesto fue la historia del disfrute de ese éxito.*⁵

Kiki aterrizó allí tras pasar muchas penurias en las calles y malvivir, llegó incluso a pernoctar en una nave situada tras la estación de ferrocarril de Montparnasse, durmiendo sobre sacos de arena en pleno invierno, o a hacer uso de los baños del café *La Rotonde* para asearse. Aprendió mucho de la carencia, y pasó sin pena ni gloria por los trabajos más dispares y precarios, desde un taller de linotipia,⁶ encuadernando gustosamente una edición del *Kamasutra* que la fascinó, hasta una panadería, e incluso en una fábrica donde, con sus manos infantiles y apoyada sobre una sola pierna, colocaba tornillos en un ala de avión. Pero no sólo en el ámbito material se vio envuelta en las situaciones más dispares, también en lo sentimental experimentó muchos vaivenes entre las manos de los amantes más variopintos, y de algún que otro perverso.

Pero no tardaría mucho Kiki en entrar de lleno en el ambiente artístico, para convivir estrechamente con maestros de la plástica como

de fotos suyas tomadas por Man Ray, la reproducción de algunas de sus obras plásticas, y retratos de la escritora en su faceta de musa de algunos pintores.

⁵ KLÜVER, B. y MARTÍN, J., *El París de Kiki. Artistas y amantes 1900-1930, op. cit.*, pp. 10-11.

⁶ Nos referimos al taller de linotipia de M. Gaston, donde trabajaba desde hacía años la madre de Kiki, que fue quien quiso que la pequeña Alice fuera a París, para formarse en la escuela y trabajar provechosamente con ella en su misma ocupación.

Chaïm Soutine —quien llegó a alojarla en su vivienda una temporada—, el pintor polaco Maurice Mendjizky —su pareja desde 1918 hasta 1920—, Jules Pascin, Tsuguharu Fujita, Moïse Kisling, o Maria Vassilieff, y otros muchos, para los cuales ella hará de modelo en largas poses durante las cuales, por lo menos, no pasaba tanto frío ni tanta hambre.

Existen numerosas anécdotas relativas a esas sesiones. Fujita quedó prendado a la vista de su vulva, limpia de vello; a veces Kiki, muy acomplejada por semejante carencia, se la maquillaba con pequeños trazos de tinta negra para disimularla.

Kiki conoce a Man Ray. Corriente alterna

Por mucho que Kiki haya sido la protagonista de decenas de las piezas más emblemáticas del arte de la vanguardia histórica,⁷ si hemos de destacar una simbiosis deslumbrante para su devenir, fue la que protagonizó junto al artista americano Man Ray —que desembarca en París en julio de 1921, desde la eclosión nuclear del dadá neoyorkino—.

Man Ray y la espectacular Kiki formaron una unión apasionada y algo tormentosa, que durará desde 1922 hasta su largo deterioro, entre 1928 y 1929. Ambos se beneficiaron de esa fusión. Mientras que, para Man Ray, Kiki se convertirá en su musa más inspiradora para sus obras fotográficas y cinematográficas, Man Ray será para Kiki un denodado Pigmalión que dará forma a cada una de las virtualidades y potencialidades de su amada.

En este sentido, la escritora americana Kay Boyle recuerda que Kiki, en cierta medida, era una creación del artista, cuando apunta que *Man Ray diseñó el rostro de Kiki para ella, y lo pintó con su propia mano. Según me dijo ella, comenzó quitándole las cejas, después le puso otras, del color de la máscara que había elegido para ese día, a veces finas como un cordel, otras veces gruesas como un dedo, y en el ángulo que él escogía. Sus pesados párpados podían ser de cobre un día, y de azul real el otro, o de plata o de jade. Esta noche eran opalinos.*⁸

Y esa misma operación, tan común en su ámbito privado, es llevada a la gran pantalla en 1926, cuando Man Ray cuenta con Kiki como actriz

⁷ Por citar algunos ejemplos, Kiki sirvió de modelo para el lienzo *Nu couché à la toile de Jouy*, realizado por Fujita, y presentado al Salón de Otoño de 1922, que se vendió muy bien y gustó mucho al público. O también, dentro de nuestras fronteras, fue musa para el escultor Pablo Gargallo, quien se recreará en el peculiar rostro de la artista para ejecutar en bronce su *Kiki de Montparnasse*, en 1928.

⁸ Cita recogida en LOTTMAN HERBERT, R., *El París de Man Ray*, Barcelona, Ed. Tusquets, Col. Tiempo de memoria, n.º 27, 2003, p. 171.

principal en su película *Emak Bakia*.⁹ En una de las escenas finales de la película, aparece Kiki con los párpados pintados reproduciendo dos ojos, de modo que parece tener los ojos abiertos cuando, en realidad, se ocultan bajo los párpados maquillados. Al final revela el truco abriendo sus ojos nuevamente y mirando con una sonrisa fuera de cuadro, eliminando así las fronteras entre sueño y vigilia. Man Ray cosifica a su modelo, su amante, para poseerla en grado máximo, le añade matices, dibuja su expresión imprimiéndole un estado de ánimo, la decora en el sentido más material, y la presenta así al mundo, con todas sus variaciones imaginables, convenientemente retratadas o filmadas.

Man Ray la escoge como protagonista de su fenomenal serie fotográfica *Noire et Blanche* (*Blanco y Negro*, 1926), donde Kiki posa acompañada de máscaras africanas y otros objetos exóticos, muy a tono con la exploración de culturas alternativas que desarrollaban los artistas del entorno vanguardista por aquel entonces, y que asociaban con idearios menos contaminados y formas más esenciales e inspiradoras.

Probablemente, Kiki es la modelo que cuenta con una mayor presencia en la producción global del artista americano, pero al principio fue algo reacia a dejarse retratar por él, más bien a ponerse a merced de esa supuesta calidad de instrumento de reproducción de la realidad pormenorizada que se atribuye usualmente a la fotografía. De nuevo, la explicación para este recelo era la ausencia de vello en sus genitales. Pero, como siempre demostró Man Ray, supo convertir el *accidente* en una *ventaja*, pues aquél era un asunto erógeno claramente perseguido por la censura y, al no existir pilosidad, el artista podía utilizar numerosos recursos, y jugar con infinitas posibilidades técnicas, para evitar esa hiperrealidad tan temida, inherente a ciertos medios de reproducción mecánica. Así, en este caso, cubre la lente de la cámara con gelatina fundida para distorsionar la imagen filmada de la anatomía de Kiki, integralmente desnuda, en la tercera película que dirigió, *L'Étoile de mer* (*La Estrella de mar*, 1927), y en la que su amada es protagonista absoluta.

En esa etapa, los surrealistas eran la tropa de moda en el barrio de Montparnasse, sin embargo, aunque Man Ray tenía buenas relaciones con ellos, nunca se adscribió a éste ni a ningún otro grupo, y Kiki, por

⁹ El título de la película son dos palabras en vasco, en lo que parece ser un dialecto anterior a la unificación culminada en 1968 (euskera batúa). El significado, sería algo similar a la expresión *¡Déjame en paz!* La conexión de dicho título con el film, se localiza en el lugar de rodaje, la villa de los encargantes y mecenas del filme, los Wheeler, quienes tenían una casa en Biarritz a la que invitaron a Man Ray y Kiki para rodar esta producción, y relajarse también a modo de vacaciones. Todo ello a cambio de una abultada suma de dinero (Man Ray, aparentemente poco interesado en repetir experiencia cinematográfica, exigió una suma alta que nunca creyó que los encargantes fuesen a aceptar).

su parte, criticaba sin tapujos su supuesta hipocresía: *Voilà des gens qui insultaient les bourgeois, les curés, qui jugeaient les gens d'après la richesse de leurs costumes (...) et qui se conduisaient chez eux exactement comme ceux qu'ils auraient fait brûler! Une bonne pour les servir, les repas à heures fixes, eux qui ne croyaient à rien, passaient le plus clair de leurs temps à visiter des voyantes, à évoquer les esprits en faisant tourner des tables... Ils étaient beaucoup trop forts pour moi. Je n'arrivais pas à les comprendre (...)*.¹⁰ Incluso los provocaba sin mucho miramiento desde su calidad de observadora indiferente, cuando en esas reuniones en casa de André Breton, hacia mediados de la década de 1920, ellos disertaban acerca de problemáticas como el amor, el sexo, o el azar, y ella les lanzaba réplicas arrogantes y muy directas como ésta: *Vosotros habláis mucho sobre el amor, pero no sabéis hacerlo*.¹¹

Ella prefería a sus amigos de siempre, los artistas que la acogieron cuando llegó a París necesitada. Así, desde 1922, fue la amiga inseparable de Thérèse Treize, una saboyana muy culta, y amiga de Robert Desnos,¹² que era profesora de educación física y regentaba un gimnasio en Montparnasse. Con ella asistía a los bailes, y formaban un peculiar tándem artístico, pues Kiki actuaba y Treize pasaba el sombrero, ellas mismas se fabricaban la ropa, y compartían confidencias y temores.

Parece ser que, tras la imagen imponente de Kiki, y su incuestionable arrojo a la hora de actuar y provocar, se escondía una mujer llena de inseguridades y celos, que quizá se hacían más evidentes cuando se sentía fuera de su contexto o en soledad. Estas debilidades ocultas fueron quizá los detonantes del fin de su escapada americana, motivada en parte por su convencimiento de que el circunspecto Man Ray ya no la amaba —existe correspondencia entre ellos que evidencia esta situación, con Tristan Tzara como tercero en discordia en medio de las misivas cruzadas entre la pareja—.

Así las cosas, Kiki se embarcó en una aventura con un corresponsal americano, dispuesta a hacer fortuna en el cine estadounidense. Todo salió del revés pues, llegado el momento, el periodista la dejó sola en Nueva York para regresar a su ciudad, San Luis, y ella, que no sabía inglés, se encontró perdida entre citas de trabajo en la gran sede de la Paramount, y todo a pesar de contar con la ayuda de la hermana de Man Ray, Do Ray

¹⁰ *¡Aquí tenéis gente que insultaba a los burgueses, a los curas, que juzgaba a la gente por la riqueza de sus trajes (...) y que actuaban de puertas adentro exactamente como aquellos que hubieran hecho quemar! Una criada para servirles, las comidas a horas fijas, ellos que no creían en nada, pasaban sus ratos de mayor claridad visitando a las videntes, evocando los espíritus haciendo rodar las mesas... Eran demasiado para mí. No llegaba a entenderlos (...)* (Traduce la autora), en MONTPARNASSE, K. DE, *Souvenirs retrouvés*, op. cit., p. 235.

¹¹ Citado en KLÜVER, B. y MARTÍN, J., op. cit., p. 156.

¹² Fue precisamente Desnos quien la llamó Treize Desnos, siendo en realidad su apellido Maure.

Goodbread, que vivía en Brooklyn. Y es que el artista americano, desde el otro continente, se preocupó porque su hermana velara por Kiki y por facilitarle dinero para que regresara de nuevo a París en cuanto ella se lo pidió.¹³ Con todo, la voluntad de Kiki de participar en la empresa fílmica queda de manifiesto de nuevo en esta tentativa frustrada, pero reveladora de sus intenciones.

Posteriormente, la pareja de artistas asistirá al estreno de *Emak Bakia* en Nueva York, el 7 de febrero de 1927. Será en esta ocasión cuando Kiki conozca a la familia de Man Ray al completo, que quedaron prendados con ella por su alegría y desparpajo, tan propios de su personalidad escénica.

Kiki, L'Étoile du Cinéma

Kiki participó en una decena de películas aproximadamente, entre actuaciones y figuraciones, pero sólo fue protagonista absoluta en las producciones de Man Ray, en una serie de roles que parecen hechos para ella, a su medida, pues tienen un poder bastante evocador de su relación de pareja y ciertos tintes biográficos. En este sentido, muchas de las escenas rodadas parecen guardar ciertas referencias con episodios de su vida, y otras eran situaciones vividas por la pareja en su cotidianidad: el ritual del maquillaje reflejado en *Emak Bakia*, la conexión de la vendedora de periódicos con el trabajo de Kiki en el negocio de linotipia en *L'Étoile de mer*; incluso de la pieza *Los Piconeros*,¹⁴ que forma parte de la banda sonora de este último film, con el trabajo de su padre, Maxime Legros, que era comerciante de carbón en el pueblo natal de la artista, Châtillon-sur-Seine. Además, algunas escenas de Kiki desnuda sobre la cama, o el tema de la infidelidad y los celos —tan presentes entre la pareja—, también están latentes en estas realizaciones.

El cuerpo desnudo, observado, rodeado, es la culminación orgánica entre la avalancha objetual delirante que conforma *Le Retour à la raison* (*El*

¹³ No tenemos muchos datos de esta estancia americana de Kiki, pero sí se sabe que allí estuvo alojada en el hotel francés *Lafayette*, donde no echaba de menos las comidas o el vino de su país. Para distraerse, se dedicaba a dar paseos en autobús por la ciudad e ir al cine. Algunas versiones apuntan a su negativa a realizar una escena donde se tenía que lanzar al agua, porque le daba miedo, como posible detonante para el abandono de su idea de seguir en el cine en Estados Unidos. No será la única vez que Man Ray acuda en su socorro ya que, en 1925, es detenida por agresión a la autoridad, y llevada a la cárcel de Niza, donde pasará más de una semana, hasta que Man Ray, Thérèse, Malkine, Desnos y Aragon, consigan mover influencias para su liberación.

¹⁴ *Los Piconeros* es un tema popular interpretado por Imperio Argentina en el filme *Carmen la de Triana* (1938), con letra de José Muñoz Molleda y Ramón Perelló, y música de Juan Mostazo. La letra habla del amor no correspondido de una mujer por un piconero (el picón es el carbón vegetal menudo utilizado para los braseros).

retorno a la razón, 1923),¹⁵ una pieza muy breve, de apenas tres minutos de duración, donde la anatomía de Kiki se convierte en la única referencia antropomorfa —visible por el ojo humano durante la proyección— presente en toda la pieza, e impone un tempo especial en el curso de la no-narración.

Kiki también contó con un papel significativo en *Ballet mécanique* (*Ballet mecánico*, 1924) dirigida por el artista Fernand Léger y el cineasta Dudley Murphy, y con amplia colaboración de Man Ray. En esta obra igualmente experimental, el rostro de la artista es captado en primer plano y en primerísimo primer plano, concretamente su sonrisa y sus ojos, adornados con su inconfundible maquillaje, junto con interesantes planos de su rostro visto a través de lentes de prismas deformantes. En todo ello hay un especial cuidado en captar la expresividad de su cara y de sus gestos, en alternancia con imágenes repetidas en bucle, y con la figura móvil de una marioneta del conocido personaje del cine mudo Charlot, algunos discos metálicos, y figuras orgánicas y geometrizarantes.

No hay que olvidar que Kiki era todo un icono para la época, y que su presencia, lejos de ser la de un personaje anónimo, era una imagen de referencia, y altamente connotativa en todo contexto creativo donde se la incluyera. Los artistas lo sabían muy bien, y sacaban partido de ese excepcional poder de atracción ejercido por Kiki de Montparnasse.

Sin embargo, y en abierto contraste, el resto de sus trabajos, ya lejos de su entorno de vanguardia más inmediato, no exigieron de ella apenas dotes creativas en la interpretación o en el posado ante las cámaras pues, en general, contaban con Kiki por su genuino baile sugerente, sus dotes para el espectáculo, y su fama como ese mito mundano que conocía todo el mundo en París.

Es precisamente en esta línea en la que Kiki forma parte de la troupe de *La Galerie des monstres* (*La barraca de los monstruos*, 1924), donde el director, Jacque Catelain (en colaboración con el italiano Guido Cavalcanti), la presenta como la atracción estelar del circo donde se sitúa la trama.¹⁶ Kiki se representa a sí misma (tal como aparece en los créditos

¹⁵ El estreno de *Le Retour à la raison* tuvo lugar el 6 de julio de 1923, con ocasión de la velada dadaísta *Le Coeur à barbe* en el Théâtre Michel de París. Dicha pieza cinematográfica fue encargada a Man Ray por Tristan Tzara justo en la víspera de su proyección, así que Man Ray acogió gustoso el estimulante proyecto de Tzara de poner sus fotografías en movimiento, y para ello se sirvió de todo aquello que tenía más a mano: además de tomas fotográficas preexistentes, elementos de su taller, de su cocina, etcétera, para presentar un sorprendente aluvión de objetos que causaron un gran escándalo. Justamente ése era el éxito máximo perseguido por el autor y el instigador.

¹⁶ Jacque Catelain, uno de los apelativos con los que se daba a conocer Jacques Guérin Castelain (1897-1965), fue un actor francés que trabajó abundantemente en cine mudo, sobre todo en las

del filme, y en el rótulo que anuncia cada atracción dentro del espectáculo circense), y aparece ataviada con un largo vestido blanco, con decoraciones de lunares, muy a tono con los trajes de faralaes de las bailaoras andaluzas, pues el filme está ambientado en España, aunque está rodada mayormente en interiores (las pruebas se realizaron en el mismo barrio de Montparnasse). Ella aparece como la estrella de entre un conjunto de números variados de atracciones que incluyen al enano Le Tarare, la bailarina Florence Martin y otros habituales del ámbito del entretenimiento local; todos estos personajes realizan una actuación típica de sus trabajos cotidianos y, durante el resto del drama, se limitan a desarrollar la acción en un formato muy teatral. A Kiki no le gustó trabajar rodeada de todos los animales salvajes que componían el ambiente del circo, aunque sí le apasionaba trabajar para la industria cinematográfica.

Todavía contará la histriónica Kiki con dos apariciones más en la gran pantalla. En 1930, el danés Anders-Wilhem Sandberg acomete para la empresa Pathé *Le Capitaine jaune (El Capitán esquírol)*, rodada en los estudios de Billancourt, en París, un ejemplo más de la tendencia a aferrarse al cine mudo, en pleno advenimiento del sonoro, y que no funcionó muy bien en cartelera (más tarde se realizará la versión sonora). De nuevo Kiki se interpreta a sí misma, adaptando el rol de cantante: Kiki representando a Kiki. Aunque la verdadera estrella del filme era la estrella del *music-hall* del momento Simone Luce (conocida como D'al-Al).

Y, por último, en 1933 trabaja para Anton Litvak en *Cette vieille canaille (Esta vieja canalla)*, cuya acción se ubica en una cárcel femenina. En esta comedia de enredos, Kiki luce desparpajo como la malvada cabecilla de un grupo de mujeres que atormentan a la protagonista. Su personaje, que aparece al comienzo del filme, no es muy representativo dentro de la historia, hasta el punto que la voluntariosa actriz no aparece siquiera citada en los créditos.

1929 fue sin duda un año glorioso para las actividades de vanguardia en París. Y puso título a una colaboración a tres bandas, plasmada en el libro homónimo, que aglutina una selección de poemas de Benjamin Péret y Louis Aragon, y fotografías de Man Ray junto a Kiki de Montparnasse. El libro, titulado *1929*, se divide en su apartado literario en dos partes o semestres, así cada poeta se ocupa de las piezas relativas a una de las dos mitades del año, todas ellas escritas en un tono abiertamente erótico y provocador. Mientras, en el apartado visual, Man Ray y Kiki uti-

producciones de Marcel L'Herbier, quien fue muy influyente para su carrera. También dirigió dos películas en las que, además, actúa, y una de ellas es *La Galerie des Monstres*, que realiza entre 1923 y 1924, y donde desempeña el rol del payaso Riquette.

lizan el autodesparador para completar el conjunto con cuatro fotografías fijas —cada una lleva el título de una estación del año—, extraídas de variadas actividades y posturas sexuales que ambos realizan ante la cámara de fotos. Ambos se dejan observar por el objetivo, y Man Ray selecciona determinados instantes de sus actos eróticos para ilustrar los poemas de manera explícita. El libro fue publicado en Bélgica y, a pesar de todo, fue confiscado al intentar cruzar la frontera. Es muy interesante remarcar cómo Man Ray, al proponer los encuadres, utiliza los *close-up* que caracterizan la producción pornográfica de las últimas décadas, marcada en gran medida por la genitalidad, y se aparta de las piezas más típicas de la época que, sin obviar el acto sexual, lo rodean y aderezan con un escenario, cierta actitud de pose preparada de los personajes, y un cierto matiz que se antoja en ocasiones poco natural, en oposición con la acción directa y cruda que destilan las fotografías de Man Ray para este libro.

Tras su relación con Man Ray, los días de Kiki se vuelven difíciles. Pasa por dos relaciones importantes, una con el editor Henri Broca (1929-1931), y luego con el acordeonista André Laroque a mediados de la década de 1930. Por entonces, Kiki ya había descuidado su aspecto, y caído en una fatal dependencia de diversas drogas y del alcohol. Todavía logró abrir un negocio propio, un cabaret bastante exitoso llamado primero *Oasis*, luego *Chez Kiki*, aunque el esplendor de la artista de la astuta escena y empresaria habían decaído por desidia.

En el prefacio que Ernest Hemingway redactó para introducir sus memorias, queda bellamente reflejada la idiosincrasia de la fascinante artista cuando afirma que: *Kiki es un monumento a sí misma y a una época de Montparnasse (...). Era maravilloso verla ahí, con ese rostro hermoso por lo mucho que tenía de natural; ella misma había convertido su rostro en una obra de arte (...). Sin ningún género de dudas, Kiki reinó en esta era de Montparnasse con mucha más fuerza de la que nunca fue capaz la reina Victoria a lo largo de toda su existencia (...). Kiki fue lo más parecido a lo que la gente entiende normalmente por una Reina; pero ser una Reina, por supuesto, es muy distinto a ser una dama.*¹⁷

¹⁷ Fragmento reproducido en KLÜVER, B. y MARTÍN, J., *op. cit.*, p. 191. Las memorias de Kiki fueron objeto de la censura en Estados Unidos. Sin embargo alcanzaron un gran éxito por su frescura y la fama que precedía a la autora.