
**Sonia Delaunay, *Tremos al sol*. Traducción
de Carmen Cortés Zaborras y Alexandra
Bouteaux, Castellón, Universitat
Jaume I, col. “Sendes”, 2021, 204 páginas.
ISBN: 978-84-245-18951-4**

101

**Isabel Florido Miguel
Universidad de Málaga**

Sonia Delaunay (1885-1979) era lo que hoy denominaríamos una artista multidisciplinar, una de las pintoras de vanguardia más aventajadas. Junto a su marido Robert Delaunay, crearon el simultaneísmo, fueron los primeros en emplear el color para crear espacios, formas y perspectivas. Defensora acérrima de la integración de las artes con la vida real, trabajó también las artes «decorativas», desde la fabricación de sus famosos vestidos simultáneos hasta la decoración de tapicerías de coches, pasando por el interiorismo o la pintura de murales y carteles.

En estas memorias, en las que se entremezclan los diálogos transcritos, los diarios y las narraciones en cursiva en las que intervienen Patrick Raynaud y Jacques Damase, se hace una radiografía de la vida de la autora, marcada por su infancia en Rusia, su convivencia y colaboración artística con su marido, sus innumerables viajes por Europa, su relación con los artistas de la época, su ideario artístico y su incansable lucha por el reconocimiento de su obra y, sobre todo, de la de su marido.

Este volumen contiene la primera traducción a nuestra lengua de la autobiografía de Sonia Delaunay, realizada por Carmen Cortés Zaborras y Alexandra Bouteaux, con introducción de Carmen Cortés Zaborras y de la catedrática de Historia del arte Maite Méndez Baiges, y abundantes notas de Carmen Cortés Zaborras. Fue publicado en 2021, es decir, treinta y tres años después del libro original de Delaunay. Las memorias están estructuradas en catorce capítulos en los que se narra, de forma cronológica, aunque no siempre de manera precisa, la trepidante vida y obra de Delaunay.

Tanto la introducción del presente libro como el posfacio de Jacques Damase constituyen una verdadera loa a la encomiable obra de Sonia Delaunay. En la

introducción se pone especialmente de relieve el hecho diferenciador que existe en numerosas ocasiones cuando hablamos de *una* artista y el impacto que tiene en su obra y en su vida su condición de mujer, así como su visión revolucionaria y colectiva de la pintura, con la que trató de superar la concepción burguesa del arte del momento.

En el posfacio, que empieza con la preparación de la primera gran retrospectiva de Sonia en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, Damase hace un recorrido por los éxitos de Delaunay que, por otro lado, quizás, habían tardado demasiado, sus viajes, su colaboración con los artistas más jóvenes y su visión vanguardista de la moda y la pintura. Asimismo, hace un elogio de su modestia, su sencillez, su generosidad y su propia visión del mundo y del arte. Llama la atención el hecho de que diga que su pintura «no es en absoluto femenina» (p. 189), con lo que retoma esta consideración ancestral (y patriarcal) de que cada sexo concibe necesariamente el mundo, y, en este caso, el arte, de forma diferente, lo que contrasta con la opinión de la propia Delaunay cuando le preguntan por «las mujeres pintoras», a lo que de forma natural contesta que «hay buenas y malas como ocurre con los hombres» (p. 172).

Antes de empezar las memorias, aparecen dos poemas, uno del surrealista Philippe Soupault en el que habla de la familia Delaunay, el otro, un fragmento de *La moda que viene* (1924) de Joseph Delteil, poema que ilustrará la propia Delaunay.

No es casualidad que la primera frase del capítulo 1, «Colores de mi infancia» (pp. 29-34), haga referencia al hecho de que Robert y Sonia Delaunay nacieran el mismo año, esto marcará el resto del relato, que, en gran parte, va a girar en torno a su marido. En este capítulo habla sobre su infancia en Ucrania y Rusia y sobre su intransigencia, que ya cultivaba desde los tres años. Durante esta etapa, gracias a su tío, vivió la comodidad de la vida burguesa, tuvo la oportunidad de visitar museos y monumentos en San Petersburgo y estuvo rodeada de poesía, pintura y música. El capítulo termina con su viaje a Alemania para estudiar arte en la Universidad. Cabe resaltar su constante crítica del academicismo y el estilo *pompier*, así como su amor temprano por el color puro, inspirada por los trajes del campesinado ucraniano.

En el capítulo 2, «Cinco jóvenes rusas en París» (pp. 35-36), cuenta su llegada a esta ciudad, donde se instaló en una pensión con otras cuatro jóvenes rusas y asistió a clases de pintura. En este capítulo, Sonia vuelve a criticar la visión burguesa del arte, así como la falta de innovación y, aunque sus primeros cuadros son de clara inspiración fauvista, aspira a sobrepasar esta tendencia. Finalmente, habla de su matrimonio de conveniencia con el crítico y marchante Wilhelm Uhde.

Robert irrumpe en su existencia en el capítulo 3, «Robert, pájaros y plantas» (pp. 37-42), y Sonia hará un recorrido por su vida y su personalidad, del que se desprende la profunda admiración que sentía por él. Habla de su amor por la naturaleza y de cómo se reflejaba en sus cuadros únicamente mediante el uso del color, de su combatividad y su vitalidad, aunque también menciona el hecho de que no tuviera intención de cuidarla, algo que le ocurrirá también con su hijo y que no deja de ser significativo. También hace especial mención de la infancia y juventud

de su esposo en el seno de una familia aristócrata marcada por la apariencia y el lujo, que Robert despreciaba profundamente.

El título del capítulo 4, «¿Queréis jugar a vivir?» (pp. 43-51), muy representativo de la vida a la que la pareja aspiraba, que, por otra parte, pudieron tener mientras la familia de Sonia los mantenía, terminó pronto. En este capítulo se habla de los primeros años de matrimonio de los Delaunay, del nacimiento de su hijo, de sus encuentros con otros artistas (Apollinaire, Kandinsky...). Sobre todo, Sonia vuelve a exponer la naturaleza vanguardista del arte de Robert, que había superado, ya en los años 1910, corrientes como el neoimpresionismo y el cubismo, al aplicar en esta época la ley del contraste simultáneo de los colores e introducir el movimiento de la luz en la obra *Homenaje a Blériot*. Aunque tenían visiones parecidas en cuanto al color y la innovación artística, Sonia pone de relieve la concepción científica de Robert en contraste con su proceso artístico puramente intuitivo.

En el quinto capítulo, «Las luces de la ciudad» (pp. 53-69), la artista rememora el momento en el que empiezan a instalar farolas eléctricas en algunas avenidas de París y Robert se apasiona al investigar estas nuevas luces, similares a las de la luna y el sol. Por otro lado, habla de la incompreensión que sufre la pareja por parte de sus colegas de la época y del hecho de que su arte solo parecían entenderlo algunos de sus amigos poetas como Apollinaire y Cendrars. La pareja integrará, como se repite a lo largo del libro, la poesía en sus cuadros, con lo que trataban de no reducir el arte abstracto a una pura convención, a una búsqueda estrictamente formal o geométrica. Buen ejemplo de ello es la ilustración que acompañó uno de los poemas de Cendrars, considerada como un primer intento de «simultaneidad escrita» (p. 63). También habla de Apollinaire, quien pretendía reconciliar las diferentes corrientes existentes en la época dentro del movimiento cubista y acuñó la denominación «cubismo órfico» (p. 62).

«El señor puñetazo» es el título del capítulo 6 (pp. 71-75), un apodo que se ganó su marido por una violencia dialéctica que nuestra autora admiraba, pero que trataba de evitar, una nueva marca distintiva de las imposiciones de género a la que ni Sonia ni Robert eran ajenos. Aprovecha una anécdota en la que hace referencia a Chagall, que da pie a que ambos critiquen los intereses económicos y la vanidad que observan en él y, en general, en el mundo del arte, recoge una concepción común a Robert y a ella misma, la de crear sin pensar en el dinero. Esto los llevó a buscar una nueva comprensión del color, convencidos de que, sin duda, iban a ser los pioneros y harían evolucionar el arte hacia una nueva forma creativa, no destructiva como lo era el cubismo picassiano.

En el capítulo 7, «Un largo verano» (pp. 77-85), Sonia Delaunay relata la estancia de la pareja en la península ibérica, entre 1914 y 1920, un verdadero punto de inflexión en su concepción artística, por la luminosidad, los colores y la animación de sus lugares. De nuevo aparece la exclusividad en los cuidados de Sonia ante la enfermedad de su hijo y de la criada. Especialmente en Portugal, los colores de la fruta, la calidad de la luz, las ropas de las mujeres les permitieron partir de la realidad para alcanzar la abstracción, lejos del intelectualismo, en su búsqueda de una mayor exaltación del color. El capítulo termina con el éxito del montaje del ballet

de Cleopatra por Nijinsky, con decorados y vestuario de los Delaunay, al que se añade la loa del ensayista Guillermo de Torre hacia nuestra autora, en la que ponía de relieve, además de la belleza, la ubicuidad de su arte, en murales y carteles, pero también en la decoración del hogar.

En el capítulo 8, «La Bande Delaunay» (pp. 87-95), la pareja vuelve a París en parte por la publicación del manifiesto dadaísta de Tzara, que coincide con su ideario artístico. En este capítulo se describe la nueva vanguardia, con pintores y poetas como Soupault, Tzara, Breton, Crevel o Delteil que se reunían alrededor de la pareja. De este capítulo cabe destacar la descripción de Crevel tanto del hogar de los Delaunay como de la hospitalidad de Sonia. También de la preparación del vestuario de *El corazón a gas* de Tzara, que asombró a Crevel por su audacia, quien, de hecho, habla incluso de la creación de criaturas, más que de trajes inanimados. Como mencionábamos en la introducción, Sonia ilustró el poema de Delteil *La moda que viene*, cuya declamación también generó una enorme sorpresa.

En «Casa Delaunay», el noveno capítulo del libro (pp. 97-102), se describe una época de grandes dificultades económicas para los Delaunay. Esto la lleva a la apertura de una tienda y la convierte en mujer, artista y patrón, lo que le provoca una enorme contradicción ideológica y un gran desgaste físico y emocional. En este capítulo, se muestra la influencia que tendrá Sonia en la moda posterior, tanto en los motivos geométricos como en el propio concepto de *prêt à porter*; de hecho, muchas de sus telas-patrón serán copiadas en innumerables ocasiones. Sin embargo, para Sonia, esta actividad constituía fundamentalmente una caja de resonancia que permitía acercar sus ideas al gran público. Finalmente, tras la depresión de 1929, cierra el negocio y se entrega en exclusiva a la pintura pura.

En el capítulo 10, «Años de libertad» (pp. 103-109), los Delaunay, entre los años 30 y 40, vuelven a sus vidas de artista. En este capítulo se recogen explícitamente diálogos con Damase, Sonia habla de la vuelta a la cotidianidad con Robert y le cuenta a Damase las vacaciones de la pareja en Bretaña, donde Robert encontró su inspiración en las piedras grabadas de *l'Île-aux-Moines*. También le cuenta el plagio de Arp en la decoración del café de *l'Aubette* en Strasbourg, y de cómo empieza el período inobjetivo de Robert, que marcó toda su obra posterior y en el que Sonia influyó de forma decisiva. Vuelve a criticar a los surrealistas y menciona que retomará su diario, aunque este no se haga explícito hasta el capítulo 12. El capítulo termina con una nueva mención al arte adelantado de su marido, pionero en la asociación del arte mural y monumental.

En «Explosión de mayo» (pp. 111-118), correspondiente al capítulo 11, Sonia se centra en el encargo de la decoración de la Exposición Universal de 1937. A pesar de la descripción idílica que hace el periodista Maréchal de los trabajos de Delaunay y del resto de los pintores de los equipos que formaron, la pareja sufrió numerosos reveses debido al arquitecto y a los propios pintores, llegando incluso a mandar una carta a Blum, presidente del Frente Popular. A pesar de todo, el proyecto fue un éxito alabado por ministros y periodistas de todo el mundo, gracias a esa suerte de *meta-obra* que representaba a la perfección el dinamismo y el progreso de la

época. El capítulo termina con la preparación de los Salones de las Nuevas realidades que marcan el fin de la hegemonía cubista, y con la enfermedad de Robert.

A partir del capítulo 12, «Soledad y fidelidad» (pp. 119-129), la escritura adopta la forma de un diario, que comprende el periodo que va desde el 24 de octubre de 1941 hasta el 19 de diciembre de 1942. Comienza con la muerte de Robert Delaunay y con la narración del modo en que, desde el mismo momento de su muerte, Sonia emprende un largo periplo para reunir toda la obra y toda la documentación posible sobre su marido para que fuera reconocido como se merecía. Recoge también conversaciones con Delteil o Arp, los viajes por el sur de Francia y sus desencuentros con marchantes, todo ello en el contexto de la Ocupación alemana.

En el penúltimo capítulo, «La vida, la vida que empieza una y otra vez» (pp. 131-165), ostensiblemente más largo que los demás, en el que reitera su objetivo vital de dar a conocer el valor de la obra de Robert, Sonia muestra por primera vez de forma explícita su ideología política. Esta no deja de ser contradictoria: en ocasiones defiende el comunismo y la revolución en general, mientras en otros momentos critica su propaganda, defiende la política del general de Gaulle y, al mismo tiempo, considera el socialismo de izquierdas como la única vía posible. En este caso, también su relato está marcado por la anécdota y el pensamiento desordenado y extremadamente sintético: habla de la lectura de libros, de sus encuentros con artistas, de su evolución anímica y, sobre todo, de los logros progresivos para alcanzar sus objetivos. Así, Sonia va a conseguir exposiciones retrospectivas, libros, el de Skira, por ejemplo, en los que se muestra a Robert como uno de los más grandes de su generación, de modo que, antes de su propia muerte, lo sitúa en el lugar que debía ocupar dentro de la Historia del Arte.

Finalmente, en el capítulo 14, «El sol de medianoche» (pp. 167-183), Sonia relata sus últimos años de vida tomando como base su diario. En él vuelve a mencionar las cuestiones políticas, ya con tintes claramente conservadores, critica la situación en Argel y las protestas de mayo del 68. Reflexiona también sobre la industrialización y la superproducción en el arte; la democratización de la moda, tal como había previsto; presenta sus nuevos proyectos artísticos; alude a diversos reconocimientos a su obra y pone de relieve la importancia de Damase en la difusión de su producción como artista autónoma de su marido.

A modo de conclusión, podemos decir que este libro va a permitir al lector, entre la anécdota y la descripción de la concepción artística de los Delaunay, conocer la progresión y las rencillas de las vanguardias a lo largo del siglo XX, las relaciones personales entre Sonia Delaunay y los artistas más representativos durante casi tres cuartas partes del siglo, también la abnegación por su marido y su obra. Pero, sobre todo, podrá el lector darse cuenta de la enorme importancia de esta artista en artes tan dispares como la moda, la cartelería o la pintura, cuya influencia, ahora plenamente reconocida, llega hasta nuestros días.

