



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD
MORELIA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

El mito y lo sagrado en la pintura surrealista de Leonora Carrington y Roberto Matta

PRESENTA:

Alfonso Reyes Ventura

TUTOR PRINCIPAL

Rita Eder Rozencwajg

Instituto de Investigaciones Estéticas

TUTORES

Manuel Lavaniegos Espejo

Instituto de Investigaciones Filológicas

Sandra Zetina Ocaña

Instituto de Investigaciones Estéticas

Dafne Cruz Porchini

Instituto de Investigaciones Estéticas

Enrique Flores Esquivel

Instituto de Investigaciones Filológicas

CIUDAD DE MEXICO, AGOSTO, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

in memoriam a Mariana Aguirre
Con admiración y agradecimiento a Rita Eder

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| Agradecimientos | 2 |
| Introducción | 7 |
| El surrealismo | 10 |
| El surrealismo en el exilio | 16 |
| El mito y lo sagrado | 18 |
| El surrealismo en América Latina | 20 |
| Carrington, Matta, el mito y lo sagrado | 22 |
| | |
| I. Indicios del interés en el mito y lo sagrado: André Breton y Georges Bataille | 29 |
| | |
| 1. Poesía, espiritismo, automatismo y mito en el surrealismo de André Breton | 32 |
| 1.1. Poesía y automatismo | 33 |
| 1.2. Espiritismo, poesía y revelaciones | 39 |
| 1.3. La escritura surrealista | 42 |
| 1.4. Los años treinta: Acercamientos y rupturas | 47 |
| 1.5. El exilio: La revista VVV | 53 |
| 1.6. Los Grandes Transparentes | 58 |
| 1.7. El arte mágico y el mito | 64 |
| 1.8. El surrealismo: la magia recobrada | 75 |
| 2. George Bataille acercamientos al mito y lo sagrado | 77 |
| | |
| 2.1. Georges Bataille en <i>Los prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no</i> | 78 |

| | | |
|-------------|--|------------|
| 2.2. | Lo sagrado y la estructura psicológica del fascismo | 79 |
| 2.3. | El mito de <i>Acéphale</i> | 83 |
| 2.4. | El Colegio de Sociología | 89 |
| 2.5. | El arte moderno y lo sagrado | 91 |
| 2.6. | Las cartas de Patrick Waldberg | 94 |
| II. | El surrealismo mitológico de Leonora Carrington | 98 |
| 1. | El acercamiento al mito | 102 |
| 2. | <i>Memorias de abajo (Down Below)</i> | 104 |
| 3. | Nueva York | 107 |
| 4. | El grupo de surrealistas exiliados en México | 110 |
| 5. | <i>The House Opposite (La casa de enfrente, 1945)</i> | 115 |
| 6. | <i>La gigante</i> | 119 |
| 7. | Edward James, el poeta | 122 |
| 8. | El mito de <i>La gigante</i> | 124 |
| 9. | <i>Animales</i> | 130 |
| 10. | La señora de las bestias | 131 |
| 11. | La diosa Blanca | 135 |
| 12. | El mito de la diosa | 139 |
| III. | Roberto Matta: los destellos del mito cosmogónico | 147 |
| 1. | La vagina dentada | 152 |
| 2. | La mantis religiosa | 154 |
| 3. | El mito de la vagina dentada | 158 |

| | | |
|------------|--|------------|
| 4. | María Martins y los mitos amazónicos | 160 |
| 5. | El Tarot surrealista | 163 |
| 6. | El Tarot en las tradiciones herméticas | 165 |
| 7. | <i>Arcano 17</i> de André Breton y las cartas del Tarot de Roberto Matta | 167 |
| 8. | Los arcanos del Tarot de Roberto Matta | 169 |
| 9. | Roberto Matta visionario de cosmogonías | 176 |
| 10. | Cosmogonías en las pinturas de <i>The Disasters of Mysticism</i> y <i>Le Vertige d'Eros</i> | 177 |
| 11. | La cosmogonía de Hesíodo | 184 |
| 12. | La pintura epifánica de Roberto Matta | 187 |
| | Conclusiones | 191 |
| | Bibliografía | 199 |
| | Imágenes | 206 |

Introducción

En la presente investigación, analizo e interpreto la obra pictórica de Leonora Carrington y Roberto Matta en relación con el mito y lo sagrado. He de enfocarme para este análisis en algunos lienzos que ambos realizaron entre 1940 a 1960. El objetivo es comprender e interpretar estas obras pictóricas a partir de su relación con los principios e ideas centrales del surrealismo, vanguardia a la que ambos artistas pertenecieron.

Si bien la definición acerca del surrealismo a lo largo de su historiografía ha tenido distintos significados y algunas veces su interpretación en los relatos del arte moderno muestra que no ha sido entendido,¹ considero que ciertas obras de esta vanguardia se pueden comprender mejor si se explica el interés que tuvieron los artistas hacia el mito y lo sagrado. Las obras de Carrington y Matta, más que a cualquier expresión de lo maravilloso o lo excéntrico, se inclinan a esta búsqueda de remitologización, quizá consecuencia de la incertidumbre del contexto político y cultural de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. Es en este contexto histórico que se concibe la necesidad de un nuevo mito colectivo, el cual permitiría la liberación del espíritu. Exiliado en Nueva York, André Breton se acercó a las ideas de Georges Bataille y las discutió con el resto de los surrealistas exiliados entre los que se encontraban Carrington y Matta. Es bien conocido que el surrealismo en el exilio se acercó a la mitología, sin embargo, la historiografía no señala con precisión cuáles fueron estos mitos, ni el por qué fueron recuperados.

Tanto Matta como Carrington utilizaron el mito y lo sagrado para expresar poéticamente la necesidad de una espiritualidad en el mundo moderno; al mismo tiempo, mientras que Matta se concentró en tótems y mitos cosmogónicos, Carrington se enfocó en expresar diferentes mitologías antiguas referentes a la idea de la diosa. Su acercamiento a estos dos temas no fue una cuestión de evasión de la realidad o nostalgia por el pasado, ni

¹ Hal Foster, *Belleza compulsiva*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 10.

tampoco una exacerbación de la violencia, lo mórbido y la muerte, sino la búsqueda de alternativas del ser humano a la situación caótica e inhumana de la civilización moderna occidental.

Carrington y Matta recuperaron la poesía y la filosofía surrealista de una manera particular. Así como cada una de las técnicas que caracterizaron a esa vanguardia: el automatismo y “los sueños pintados a mano”, la poesía y la filosofía fueron elementos concebidos desde el origen del movimiento como ejes centrales. La reivindicación de estos dos componentes les permitió recrear mitos en sus pinturas y expresar narraciones que aluden a la esencia de lo humano. Ambos artistas no buscaron en los mitos y elementos de culturas tradicionales premodernas una cuestión identitaria, exótica, nacionalista, ni primitivista, ni un recurso técnico o temático. Como señaló William S. Rubin, para Dada y el surrealismo, “The plastic arts played only an ancillary role in Dada and Surrealism; they were held useful as means of communicating ideas, but not worthy of delectation in themselves.” También, Rubin consideró que: “The more pressing concern of these movements with philosophy, psychology, poetry, and politics stamped the art they encouraged with a character much in contrast to that of prevailing avant-garde ideals.”²

Por lo tanto, se puede decir que, para Carrington y Matta, el arte fue un medio de transmitir antiguos mitos sagrados en un mundo moderno desacralizado y deshumanizado, en constante tensión militar, económica y política. En este contexto histórico ambos artistas se preguntaron sobre el destino del ser humano y del arte. Estas reflexiones están expresadas en sus pinturas, pues ambos buscaron imágenes axiológicas del cosmos con

² William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, (New York: The Museum of Modern Art, 1968), 11. “Las artes plásticas jugaron sólo un papel secundario en Dada y el Surrealismo; se consideraban útiles como medios de comunicación de ideas, pero no dignos de deleite en sí mismos. La preocupación más urgente de estos movimientos por la filosofía, la psicología, la poesía y la política la imprimieron en su arte y alentaron con un carácter muy en contraste con los ideales de vanguardias predominantes.”

valores distintos a los valores de la modernidad occidental. Dawn Ades acierta al señalar —al escribir sobre Dalí, pero es aplicable a los dos pintores aquí propuestos— que, lo que importa, en ciertos artistas, es la idea. El medio o la técnica es “un mero vehículo para transmitir su inquietante iconografía.”³ Por lo tanto, como expondré en la investigación, lo que busco señalar son las ideas que transmiten sus “inquietantes iconografías,” aunque con distintas técnicas.

El surrealismo

La historia del surrealismo es compleja. La misma palabra se ha convertido en un término que se utiliza como comodín dentro de la literatura de la historia de las artes. Cuando en una obra de arte se presentan a la vista elementos en donde predomina la forma exorbitada, la imaginación o la fantasía, se recurre al término surrealista.”⁴ También, se ha usado en la vida cotidiana para referirse a hechos con aspectos absurdos o simplemente extraños. Antes de situar la investigación en el periodo arriba señalado, es necesario aclarar sus significados en algunos textos paradigmáticos.

En 1936, Alfred H. Barr Jr. señaló que Dada y el surrealismo eran parte importante del arte moderno, pues consideró que sus expresiones artísticas provenían del cubismo de Braque y Picasso, con sus dislocaciones arbitrarias y desintegración de las formas, así como con su innovadora introducción de elementos no artísticos como la imitación de madera, arena y letras. Para Barr, el dadaísmo y el surrealismo tomaron de los futuristas la exaltación de la audacia y la rebelión contra “la tiranía de las palabras.” De la pintura de Giorgio de Chirico usaron los misterios y enigmas y sus improvisaciones “inconscientes.”

³ Dawn Ades, *Dalí*, (España: Ediciones Folio, 2004.), 13.

⁴ Ida Rodríguez, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, (México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969), 9.

Kandinsky fue otro antecedente, pues reivindicaba la “espontaneidad irracional” en varias de sus obras, principalmente, del periodo de 1911-1917. Para Barr, sólo a partir de estos elementos del arte moderno, con algunos de sus principios y técnicas transformadas, fue posible que surgieran estas dos vanguardias.

Barr fue un personaje que definió al surrealismo como un “movimiento artístico serio” y más que un movimiento artístico, señaló, “es una filosofía, una forma de vida.”⁵ Sin embargo, no logró explicar y por lo tanto aclarar, la distinción entre el “arte fantástico,” lo maravilloso de otros tiempos y el surrealismo. Sólo señaló que existen “ciertas semejanzas obvias” y que existe un “interés profundo y persistente que los seres humanos tienen en lo fantástico, lo irracional, lo espontáneo, lo maravilloso, lo enigmático y lo onírico.” La única distinción que señala es que el “arte fantástico” no tiene ninguna “base racional, mágica, satírica o científica,” que lo distinga del surrealismo. Esta falta de claridad le permitió exponer junto con la obra de dadaístas y surrealistas, el arte de niños y locos, lo cual llevará a lo largo del tiempo a una tergiversación del significado de la palabra surrealismo, como algo absurdo o ingenuo. El historiador norteamericano trató de justificar su falta de claridad al señalar que estaba “demasiado cerca para evaluarlo.”

Sin embargo, un acierto de Barr es que sigue y respeta la clasificación inicial de Breton sobre el surrealismo y la pintura. El poeta francés definió, desde 1927, dos caminos principales abiertos al pintor surrealista: en primer lugar, el automatismo, y segundo, “el «trompe-loeil» o fijación de las imágenes de los sueños.” Barr clasificó, también, “técnicamente, la pintura surrealista” en dos tipos. El primero es el que utiliza una técnica “meticulosamente realista”, el historiador del arte usa la frase de Dalí, “fotografías de

⁵ Alfred H. Barr, Jr., essays by Georges Hugnet, *Catálogo Fantastic art, dada, surrealism*. (New York: The Museum of Modern Art, 1936), 8.

sueños pintadas a mano,” donde estarían Dalí, Tanguy, Magritte. El segundo tipo de pintura surrealista “sugiere por contraste una completa espontaneidad de la técnica, así como de la materia.” Aquí incluye a Masson y su “técnica libre” y “casi casual”; también Miro “pertenece en cierta medida a la tradición del dibujo y la pintura automáticos.” Esta técnica en la pintura ya había sido avanzada por Kandinsky, Klee, y Arp.⁶

Esta distinción de técnicas es importante, pues permite explicar y estudiar las distintas expresiones artísticas, que nunca fueron unívocas, dentro del surrealismo. Los mismos artistas desarrollan diferentes técnicas en distintos momentos de su vida. Por ejemplo, Matta se inició con la pintura automática para después pasar a construcciones más complejas del espacio en sus obras. Carrington usó la técnica verista, pues varias de sus telas pueden verse como “fotografías de sueños pintados a mano.” Esta distinción de Barr sirve para salir del estrecho análisis sobre la pintura y el surrealismo que sólo buscó identificar el dictado automático inconsciente en las obras pictóricas. Como señalaron Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza, “automatism, which was the founding principle of the movement as defined in 1924 in Breton’s first manifesto of surrealism, was never the sole mode of surrealist activity and went in and out of fashion within the movement.”⁷

Tampoco fue permanente y práctica absoluta la otra forma verista en la pintura surrealista. Por lo tanto, no se puede argumentar, como lo hace Rodríguez Prampolini que el surrealismo por venir de “la tradición francesa del arte, en la cual, ha predominado el

⁶ *Ibíd.*, 12.

⁷ Dawn Ades, Rita Eder and Graciela Speranza, *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto.* (2012. Getty Research Institute, Los Angeles), 2. “El automatismo, que fue el principio fundador del movimiento tal como se definió en 1924, en el primer manifiesto de surrealismo de Breton, nunca fue el único modo de actividad surrealista y entró y pasó de moda dentro del movimiento.”

clasicismo razonador, sea un clasicismo heterodoxo en última instancia.”⁸ Tampoco se puede afirmar, con tanta ligereza, que es un movimiento irracional.⁹

Si bien, en 1936, Barr consideró el surrealismo como parte importante del arte moderno y vanguardia viva, Maurice Nadeau señaló en 1944 que estrictamente había finalizado el movimiento con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, es decir, que estaba muerto.¹⁰ Para Nadeau, el surrealismo fue un movimiento moderno, principalmente en el plano literario, pues hizo una revisión de ciertos “valores estéticos y técnicos en la poesía para buscar la explicación del porqué de la creación artística.”¹¹ En este sentido, el surrealismo fue principalmente un movimiento literario que veía a “la poesía como medio de conocimiento y de acción.” En general, Nadeau definió el surrealismo “no como una nueva escuela artística, sino como un medio para el conocimiento de regiones novedosas que hasta el momento no habían sido sistemáticamente exploradas.”¹²

En este sentido, Barr, Nadeau y Rubin coincidieron en su concepción general del surrealismo, pues señalaron que, esta vanguardia se acercó más a una filosofía que a una escuela artística. Además, Barr y Nadeau relacionaron esta vanguardia con lo irracional. El crítico francés le atribuyó al surrealismo un carácter literario poético que se encontraba “bajo las órdenes del subconsciente.”¹³ Aunque, aclaró que, “el surrealismo no formó nunca un bloque compacto”¹⁴ y por lo tanto no siempre siguieron las órdenes del subconsciente, pues de 1925 a 1930, los surrealistas tuvieron un “periodo razonador” al inclinar su apoyo político revolucionario al comunismo. Para Nadeau, esto fue lo que los llevó al fracaso y

⁸ Ida Rodríguez. *El surrealismo y el arte fantástico en México*, 24.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, (La Plata: Terramar, 2007.), 9.

¹¹ *Ibíd.*, 28.

¹² *Ibíd.*, 44.

¹³ *Ibíd.*, 50.

¹⁴ *Ibíd.*, 64.

bajo esta perspectiva declaró en su *Historia del surrealismo*, lo siguiente: “su unión a la lucha revolucionaria exigía comprometer todos los recursos surrealistas y, por lo tanto, el abandono de su filosofía particular que constituyó desde su origen la esencia misma del movimiento.”¹⁵

Este fracaso político no debe de confundirse con la presencia de sus ideas en el mundo del arte. El mismo escritor francés señaló que hay que ver la propuesta revolucionaria del surrealismo de la siguiente manera: “La realidad inmediata de la revolución surrealista no es el cambiar en algo el orden físico y aparente de las cosas, sino crear un movimiento en los espíritus. La idea de toda revolución surrealista tiende a la sustancia profunda y al terreno del pensamiento... Tiende a crear sobre todo una mística de nuevo género.”¹⁶

Es decir, el fracaso político no debe significar fracaso intelectual o teórico del surrealismo. La propuesta estaba enfocada, desde su fundación, en la revolución de la mente. Esta revolución de la mente y del espíritu, los llevó a buscar un “mito de nuevo género.” Nadeau, como partidario comunista, no logró observar en su momento la importancia de los mitos en la sociedad, pero sí reconoció que no era tan fácil hablar de un fracaso del surrealismo. “Es muy fácil hablar del fracaso surrealista cuando los que hablan quieren ignorar las aspiraciones motrices del movimiento y verlas como un impreciso deseo de fundar una nueva literatura y pintura. ¿Por qué no un nuevo humanismo?”¹⁷ Como expondré en la investigación, los surrealistas consideraron que este “nuevo humanismo” se podría adoptar en la sociedad por medio de un nuevo mito.

¹⁵ *Ibíd*, 133.

¹⁶ *Ibíd*, 62.

¹⁷ *Ibíd*, 146.

En la década de los sesenta, en México, historiadores del arte como Ida Rodríguez trataron de definir al surrealismo con argumentos que llevaban a la contradicción, lo definía como un movimiento racional, pero sin lógica. También señaló que, “los surrealistas crearon un modelo y trataron de vivirlo, justificando una actitud y se lanzaron a verificarla. Partieron de una intelectualización de los hechos de la sinrazón y pretendieron abolir a la razón, que de hecho los dominaba, y vivir sin ella, o mejor dicho, contra ella.”¹⁸ Esta tensión en los argumentos, permite observar la complejidad del movimiento, pues si se busca leerlo bajo una única clave, ya sea el psicoanálisis o el marxismo trotskista, el resultado es limitado y puede llegar a ser contradictorio.

Sin embargo, en la década de los setenta, se inicia un cambio en la perspectiva del surrealismo. Dawn Ades definió, con mayor claridad, al surrealismo como un “ataque al lenguaje en nombre de la poesía.” Y con ello señaló que “la poesía no es sólo la palabra impresa en la página, sino un estado siempre abierto y disponible a cualquier experiencia.”¹⁹ En la década de los noventa Hal Foster consideró que esta actitud de apertura fue lo que llevó al movimiento surrealista a constituir “el punto nodal de los tres discursos fundamentales de la modernidad —el psicoanálisis, el marxismo cultural y la etnología— de los cuales se nutrió, a la vez que los siguió desarrollando.”²⁰

La complejidad del surrealismo llevó a un grupo de investigadores a realizar en el 2019, la *International Encyclopedia of Surrealism*, en tres volúmenes. Donde se incluye las entradas sobre el mito y lo sagrado.²¹

¹⁸ Ida Rodríguez, *El surrealismo y el arte fantástico en México*. 10.

¹⁹ Dawn Ades, *El Dada y el surrealismo*, (Barcelona: Editorial Labor, 1975.), 36.

²⁰ Hal Foster, *Belleza compulsiva*. 13.

²¹ Michael Richardson, editor, *The international encyclopedia of surrealism*. New York, Bloomsbury Visual Arts, 2019

El surrealismo en el exilio

En 1940, con la caída de Francia por parte de las tropas alemanas, varios de los surrealistas decidieron salir de su país y exiliarse en Norteamérica. En 1942, la ciudad de Nueva York se convirtió en el punto central de la actividad surrealista. Sus pintores constituían el núcleo principal de los artistas que llegaron a América, entre ellos, se encontraban Marc Chagall, Fernand Leger, Marcel Duchamp, Max Ernst, Piet Mondrian, Leonora Carrington, Roberto Matta, entre otros. Para los surrealistas, las galerías Julien Levy y Pierre Matisse se convirtieron en lugares de reunión importantes, así como la galería de Peggy Guggenheim, quien también ayudó a que varios artistas salieran de Europa. Asimismo, el Museo de Arte Moderno fue un lugar alentador e interesado en la creación surrealista. Estos espacios fueron un importante punto de contacto entre los pintores europeos y estadounidenses, pero también encuentros para discutir el plan de acción surrealista durante la Segunda Guerra Mundial.

André Breton, principal organizador del grupo surrealista en Europa y América, se mantuvo al tanto de las discusiones del grupo disidente dirigido por Georges Bataille, el cual se había quedado en Francia. Breton que había roto con Bataille por varias diferencias en 1930, se acercó a sus ideas durante y después de la Guerra. Por ejemplo, la concepción sobre la importancia de la relación entre antropología y arte. Desde 1930, Bataille²² y Michel Leiris²³ tenían preocupaciones antropológicas en relación con el arte y la cultura,

²² Georges Bataille desarrolló una teoría que implica la unión de su filosofía con la antropología y la sociología. Algunas ideas de Bataille las expondré de manera más amplia en el primer capítulo.

²³ Gran amigo de Bataille, Leiris fue un etnólogo, poeta y escritor. Al igual que Bataille y Caillois, los principios del surrealismo lo perseguirán a lo largo de su obra. Leiris es autor de un libro importante, *El África Fantasmal* (1934), diario personal de la misión Dakar-Djibuti, en la que participó. *El África fantasmal*. (España: Editorial pretextos, 2007). Dos obras importantes, también, son *El espejo de la tauromaquia* (1937), *El espejo de la tauromaquia*. (México: editorial Aldus, 1998) y *La Edad del Hombre* (1939). *La edad del hombre*. (México: Editorial Aldus, 1996).

además, ambos cuestionaban la noción de *primitivismo*. Esto les permitió acercarse a las ideas del mito y lo sagrado de una manera más directa que a Breton. Sin embargo, como acabo de señalar y expondré en el primer capítulo, después de la guerra, el poeta francés se acercó a lo hermético y lo mitológico de manera más decidida.

Antes de este periodo de exilio, Carrington se había relacionado de manera indirecta con el “surrealismo disidente” de Bataille. La relación que tuvo con Max Ernst entre 1936 y 1937 fue su gran acercamiento. Ernst participó en el grupo de Breton y en la revista de Bataille, *Documents*. La artista inglesa, igual que Matta, también estaban al tanto de las discusiones del grupo surrealista en Nueva York, pues las cartas que envió Patrick Waldberg al grupo fueron ampliamente discutidas y ambos participaron en la revista surrealista *VVV*. Las cartas de Waldberg describían las actividades y discusiones que Bataille mantenía en torno a la revista *Acéphale*.

Como expondré en tres capítulos de la investigación, las discusiones teóricas entre los surrealistas permiten establecer una genealogía temática en los dos pintores a partir de la importancia de la mitología y lo sagrado en sus obras.²⁴ Esta temática inició en los cuarenta, se desarrolló en la década de los cincuenta y se prolongó a los años sesenta. La investigación no argumenta que la obra de estos dos artistas sea consecuencia directa y única de las discusiones europeas, sin embargo, son de suma importancia en un análisis histórico que busca comprender el acercamiento de estos dos artistas hacia el mito y lo sagrado. Además, dependiendo del caso, la obra de estos artistas se inició o consolidó en Europa.

²⁴ Una de las discusiones que prevaleció entre el grupo surrealista es la importancia de la antropología y la etnografía con relación al arte. Para Bataille y Leiris es de suma importancia, tanto que fundan un proyecto que no sólo incluye la antropología y la etnografía, sino también la sociología: el *Collège de Sociologie* (1937- 1939), en él también participa el surrealista Roger Caillois. Se trataron como temas de análisis el mito y lo sagrado en la sociedad.

Durante la década de los sesenta, el historiador norteamericano William S. Rubin señaló que, aunque el surrealismo en el exilio “survived a number of crises in the inter war period as well as exile in America during World War II, but it lost its leadership of the avant-garde in the wake of that holocaust and for all intents and purposes ceased to exist.”²⁵ Sin embargo, para los surrealistas el objetivo nunca fue mantenerse como vanguardia, sino darle un nuevo giro a la expresión artística. El subtítulo de la revista surrealista *VVV*, fundada en Nueva York, señalaba la nueva senda poética de la vanguardia: antropología, sociología y psicología. Es decir, la resistencia filosófica y poética debía indagarse en esos espacios disciplinarios.

El mito y lo sagrado

Desde antes del inicio de la Segunda Guerra, el surrealismo disidente de Georges Bataille presentó elementos teóricos en torno a la importancia del mito y lo sagrado, no solo en el arte sino en la sociedad. En el exilio, Breton recuperó las ideas de Bataille y buscó que el surrealismo resistiera apoyándose en la antropología y otras ciencias que le ayudaran a comprender lo sagrado y la mitología. Es importante entender el significado que tienen estos dos conceptos, pues son nociones cruciales para esta investigación. Así, se podrá comprender mejor la relación temática entre el mito y lo sagrado con los artistas y sus obras, y también la significación de sus obras en la historia del arte.

²⁵ William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, 12. “El surrealismo sobrevivió a una serie de crisis en el período de entreguerras, así como al exilio en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, pero perdió su liderazgo de vanguardia a raíz de ese holocausto y, a todos los efectos, dejó de existir.”

Bataille consideró seriamente el problema del mito y lo sagrado, y desde 1930, formuló la necesidad de investigarlos por medio de una “antropología mitológica”²⁶ que después llamó *heterología* y que acompañó con una “teoría del sacrificio,”²⁷ hasta llegar a una “sociología sagrada.” Después de una serie de análisis teóricos, llegó a la idea de que los mitos son relatos simbólicos que dan un sentido existencial a la comunidad y la mantienen unida. Para Bataille, siguiendo al sociólogo francés Émile Durkheim, al antropólogo Marcel Mauss y a Roger Caillois,²⁸ lo sagrado es una fuerza moral que contiene valores antagónicos, lo puro y lo impuro, los cuales se manifiestan simbólicamente y pueden comunicar los momentos de éxtasis entre los seres humanos.

Desde esta perspectiva, no debe de entenderse el mito de la manera superficial, que alude a leyenda o cuento fantástico, ficción o fábula. A su vez, lo sagrado no se puede tomar como sinónimo de religión institucionalizada, sino como experiencia y medio que *religa* el mundo visible con el mundo invisible, por medio del éxtasis.²⁹ Lo invisible, para Carrington y Matta es lo espiritual, que en cada tradición cultural se representa de distinta manera. Para Carrington esa espiritualidad se presenta en la mitología europea precristiana, así como varios mitos asirio-babilónicos, griegos y de distintas partes del mundo. Matta buscó plantear en sus telas tótems, el origen de las cosas y del universo. Estuvo viviendo en

²⁶ Marisa García Vergara, *Georges Bataille y la parte del arte. De Documents a Acéphale*, (Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona, 2013), 384.

²⁷ Dawn Ades y Simon Baker. *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*. (Cambridge: The MIT Press, 2006).

²⁸ Caillois es de gran influencia para Bataille. Por lo que respecta al mito y lo sagrado, Caillois considera que al mito hay que concebirlo como constituido a partir de una profunda heterogeneidad de elementos psicológicos y sociales, por lo que su comprensión resulta sorprendentemente complicada. En cuanto al concepto de lo sagrado, en 1939, todavía en contacto pleno con los miembros del *Collège de Sociologie*, Caillois da a conocer su libro titulado *El hombre y lo sagrado*. (México: FCE, 2004) y el *Mito y el hombre*. (México: FCE, 1998).

²⁹ Es importante señalar que Bataille conocía bien el texto del fenomenólogo alemán Rudolf Otto y su célebre obra *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, de 1917. En esta obra, Otto señala que lo santo, es decir, lo sagrado es una experiencia *numinosa, inefable*, es decir, una experiencia emocional que religa con el misterio o un *Mysterium tremendum*. Ver Rudolf Otto. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. (España: Alianza Editorial, 2009).

Nueva York, Europa y hacía visitas a Chile. Considero que esto le permitió captar un sentimiento sobre el origen del planeta tierra, lo que mitológicamente se llamó “mitos cosmogónicos.”³⁰

El surrealismo en América Latina

Como mencioné, los surrealistas disidentes comenzaron a discutir y teorizar sobre el mito y lo sagrado en Europa, aproximadamente, desde 1934 hasta el inicio de la Segunda Guerra en 1939. Durante este conflicto, las ideas fueron transmitidas desde Francia, al grupo surrealista en América, por medio de las cartas que Patrick Waldberg enviaba a su esposa, las cuales fueron discutidas entre el grupo de exiliados en Nueva York. La idea del mito fue recuperada por Breton y el grupo de artistas que participaban en la revista *VVV*, entre ellos, Carrington y Matta.

Sin embargo, en el continente americano se había reconocido, desde tiempo atrás, al mito como un tema importante. Por ejemplo, como lo señaló el historiador del arte Jorge Alberto Manrique: “En América la actitud mítica es eminentemente propia, en el sentido de ser la actitud normal en las sociedades anteriores a la Conquista o la predominancia de la cultura occidental.”³¹ Esta creencia de que el mito era la “actitud normal” de las sociedades anteriores a la conquista fue tierra fértil para los surrealistas. El interés en las culturas precolombinas y sus mitos impulsó entre los artistas un interés y un diálogo con su propio pasado, sus tradiciones culturales y su visión particular del surrealismo. A diferencia de Europa, donde el mito fue utilizado por el Fascismo y el Nazismo, según el propio

³⁰ Ver el documental de Pablo Basulto, *Matta, un siglo de mente*. En este documental Matta señala su interés por los orígenes cosmogónicos. Documental *Matta, un siglo de mente* [videograbación] / Dir. Pablo Basulto, prod. Pablo Insunza. Chile: Puntociego, Comunicaciones, 2000. 1 videocasete (VHS) (63 min.): son., col.

³¹ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, (México: UNAM, IIE, 2011), 241.

Bataille³² en América Latina, el mito podía ayudar a reorganizar la vida material y espiritual.

Cabe recordar que la relación entre Europa y América es compleja, pues no sólo migran artistas y poetas de América a Europa (el caso, entre otros de Lam y Matta), también un significativo número de artistas y poetas llegan de Europa a América (como Carrington, Breton o Artuad). Se podría decir que el surrealismo surge en París, pero se modifica y se sigue desarrollando gracias a los aportes de artistas e individuos originarios de América Latina y otras partes del mundo.

En cuanto a las ideas surrealistas en general, estas interconexiones sirven como ejemplo para señalar que al surrealismo no le importaron las naciones, sino el lugar. Dawn Ades argumenta que: “Place has always been important for surrealism: a city, a landscape, a terrain, but not nations.”³³ Al igual que en otras vanguardias, el surrealismo se desarrolló de manera internacional, y las mismas trayectorias de Carrington y Matta, así como sus pinturas, son parte de este diálogo.

En lo concerniente al término América Latina, Ades también notó que ha estado en disputa y que temporalmente se ha llegado al consenso de que surgió en América Central, hacia 1850, para distinguirse de los Estados Unidos de América en un momento de expansionismo colonial.³⁴ Si bien los países de América Latina buscaban distinguirse de su vecino del norte, pues en ese momento se consideraban más igualitarios racialmente, excluían a las comunidades indígenas que habían poblado el continente antes de la llegada de los españoles. Ades también argumentó que, paradójicamente, los encuentros e

³² Georges Bataille. *La estructura psicológica del fascismo*, en *Obras escogidas*. (México: Fontamara, 2006). 88.

³³ Dawn Ades. “Surrealism in Latin America.” En David Hopkins ed.. *A Companion to Dada and Surrealism*, 177. “El lugar siempre ha sido importante para el surrealismo: una ciudad, un paisaje, un terreno, pero no naciones.”

³⁴ *Ibíd.*

interconexiones entre artistas latinoamericanos con el surrealismo, los animó a acercarse a sus propias culturas y tradiciones, además de ayudarlos a rechazar la apropiación de lo indígena como un proyecto oficial, como ocurre con el caso mexicano. Si tomamos en cuenta esta tensión entre “el centro” y “la periferia”, es necesario buscar la síntesis creativa en las obras de estos artistas, que surgen a caballo entre Europa y América Latina.³⁵

Carrington, Matta, el mito y lo sagrado

Me parece que varios estudios sobre Carrington y Matta han perdido de vista la relación entre sus obras y el mito, ya que por lo general han sido analizadas desde una perspectiva estrechamente freudiana o marxista, llegando a la conclusión de tomarlo como simple elemento de inspiración, fantasía o exotismo. En México, por ejemplo, lo mitológico se ha confundido con lo fantástico, lo sagrado no se ha incorporado a los análisis ni tampoco la dimensión antropológica y etnográfica en confluencia con la historia del arte, esto se ha visto desdibujado en los análisis de los artistas propuestos.

Considero que analizar las obras de Carrington y Matta desde el eje del mito y lo sagrado amplía el significado y el conocimiento sobre el surrealismo. Algunas de las investigaciones actuales sobre el surrealismo, como las realizadas por Hal Foster, Rita Eder y David Hopkins, coinciden en la necesidad de extender el análisis del surrealismo y salir de “those stereotypes, which are well entrenched, have led to surrealism being treated as a negative chapter in the history of modern and contemporary Latin American art.”³⁶

³⁵ Es importante mencionar que esto fue un tema que generó un debate fuerte en América Latina en la década de los setenta y que existen bastantes textos desde este continente. Sobre el tema ver, Rita Eder, “El debate Latinoamericano en el arte. Notas para un análisis.” (Ponencia presentada en el simposio I Bienal Latinoamericana de São Paulo, 1978). También ver, Damián Bayón. *El artista latinoamericano y su identidad*. (Caracas: Monte Ávila, 1977).

³⁶ Dawn Ades, Rita Eder and Graciela Speranza. *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*. (Los Angeles: Getty Research Institute, 2012), 1. “Los estereotipos que están bien arraigados y que han llevado al

Hopkins extiende el tema del surrealismo desde la historia del arte al mencionar que, “One particularly fertile area in surrealist scholarship has been the ongoing examination of the “dissident surrealism” associated with Georges Bataille.”³⁷

Las preocupaciones etnográficas de Bataille, y ex surrealistas como Michel Leiris, también han llevado a centrarse en lo que, James Clifford³⁸ llamó "surrealismo etnográfico" y con ello a estudiar la relación de la etnografía con el surrealismo.³⁹

Por lo tanto, considero necesario y fértil realizar un análisis de las obras de Carrington y Matta en correspondencia con los conceptos del surrealismo disidente o “etnográfico”, pues a mi parecer, se relacionan con lo mítico y lo sagrado. Es importante, desde mi punto de vista, comparar y analizar las obras dialogando con estos conceptos críticos teorizados por el mismo movimiento surrealista y que son re-significados en América.⁴⁰

surrealismo a ser tratado como un capítulo negativo en la historia del arte moderno latinoamericano y contemporáneo.”

³⁷David Hopkins, ed. *A Companion to Dada and Surrealism*, (UK: John Wiley y Sons Inc., 2016), 7. “Un área particularmente fértil en los estudios en el surrealismo ha sido el examen en curso del surrealismo disidente asociado con Georges Bataille.”

³⁸ Cabe recordar que el acercamiento al mito y lo sagrado se da casi desde el surgimiento del movimiento surrealista, como lo señala James Clifford. Ver James Clifford. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (España: Gedisa, 2001), 150.

³⁹ Con relación al surrealismo y la etnografía, uno de los trabajos más notables es el de Clifford quien notó la asociación Mauss/Bataille. Otro es el de Louise Tythacott en *Surrealism and the exotic*, donde menciona a Leiris y a Bataille y a su antropología de la *otredad*. Ver Louise Tythacott. *Surrealism and the exotic*. (Londres: Routledge, 2003), 201-229. El análisis de Marisa García Vergara, es de suma importancia para comprender el surgimiento de las ideas de Bataille sobre el arte, el mito y lo sagrado. Ver Marisa García Vergara. *Georges Bataille y la parte del arte. De Documents a Acéphale*. (Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona, 2013). En México es importante el trabajo de la historiadora del arte Rita Eder, pues analiza las influencias de Bataille en otra genealogía del surrealismo. Ver Rita Eder, *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*. (Los Ángeles, California: The Getty research institute publications program, 2012). Otro estudio sobre uno de estos autores es el de Donna Roberts *Surrealism and Natural History: Nature and the Marvelous in Breton and Caillois*. Y en la misma obra de Julia Kelly *The Ethnographic Turn*, sobre Bataille y Leiris, y la importancia de la etnografía en el surrealismo. Por otra parte, en los Estados Unidos, la revista *October* fundada por Rosalind E. Krauss, ha hecho mención de la importancia del “surrealismo disidente” y las propuestas de Caillois, Leiris y Bataille, pero sin ahondar en sus ideas del mito y lo sagrado.

⁴⁰ Existe el estudio de Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist Painting*, que va de 1929 a 1939, pero dirigido al análisis de pintores europeos. Whitney Chadwick. *Myth in Surrealist Painting 1929-1939*. (Michigan: UMI Research Press, 1980).

Las obras pictóricas de los dos artistas propuestos son piezas clave para comprender el desarrollo histórico del surrealismo, no sólo en América Latina, sino en el mundo, pues trataron de resolver, desde sus contextos particulares, la problemática del surrealismo, la política y el mito, durante la Segunda Guerra y después de ella. En cuanto a la relación de las obras con el tema del mito y lo sagrado, este análisis permite comprender, explicar e interpretar su acercamiento a estos temas, pues ambas temáticas nos remiten a las discusiones teóricas dentro del mismo grupo surrealista.

A mi parecer, es necesario un estudio sobre las obras de estos artistas que, a partir de la historia del arte, analicen la importancia del mito y lo sagrado en la expresión plástica del surrealismo en América, pues como Cuauhtémoc Medina escribió:

El surrealismo tuvo un papel determinante en la producción artística de los años cuarenta en las Américas debido a que su afirmación del deseo y la utopía lo condujeron a hacer una exploración profunda del imaginario de la muerte y la destrucción. Breton y sus amigos brindaron un lenguaje que incitaba a cuestionar en su totalidad la civilización euroamericana, y además, plantearon un modelo para abordar artística e intelectualmente el apocalipsis de la Segunda Guerra Mundial.⁴¹

No me centraré en la crítica a la idea de la “exploración del imaginario de la muerte y la destrucción”, pues considero que este no era el fin estético de las obras surrealistas, sino un medio para llegar a lo sagrado. Lo importante es la afirmación que hace Medina sobre el papel del surrealismo como punto determinante en la producción artística de la década de los cuarenta en este continente. La exploración del imaginario que los

⁴¹ Cuauhtémoc Medina. “Gerzso y el gótico indoamericano: del surrealismo excéntrico al modernismo paralelo”, en Diana C. Du Pont. *El riesgo de lo abstracto: el modernismo mexicano y arte de Gunther Gerzso*. (Santa Barbara Museum Art: 2003) 202.

surrealistas realizaron lo llevó a la necesidad de plasmar artísticamente, en algunas de sus obras, una destrucción violenta, para después construir otro mundo, más espiritual y humano. El imaginario de destrucción puede ubicarse antes de la guerra, en los últimos años de la década de los treinta, en Europa y con la llegada de Benito Mussolini, Francisco Franco y Adolf Hitler al poder. A su llegada a América, los surrealistas inician su búsqueda de remitologización, para oponerse al “mito ario” de la sangre. Visto que Bataille se enfocó en un estudio del mito y lo sagrado precisamente en respuesta a lo totalitario, es pertinente confrontar estos dos proyectos.

En su ensayo, Medina examina a Gunther Gerzso con relación al “gótico surrealista”.⁴² Sin embargo, pareciera que si acaso se puede hablar de un “gótico surrealista” no es por lo mórbido que él señala, sino por su necesidad de acercarse a lo sagrado y al mito. Por ello su “pathos de su nostalgia utópica” y el “medievalismo nostálgico de Leonora”, no son más que una búsqueda de temas que tengan resonancia mitológica. En esta investigación demuestro que la relación entre ambos conceptos no puede entenderse como un síntoma patológico, se trata de una salida ante la crisis espiritual de occidente. El surrealismo no “huía de los horrores del mundo hacia sueños inverosímiles.”⁴³ Los surrealistas buscaban, como varios de los grupos de intelectuales de distintas partes del mundo, alternativas a la barbarie de la Segunda Guerra y a la Guerra Fría. Por ejemplo, El Collège de Sociologie, La Escuela de Frankfurt y el Círculo de Eranos.⁴⁴

⁴² *Ibíd.*

⁴³ *Ibíd.*, 204.

⁴⁴ El Círculo de Eranos (Eranoskreis) dirigido por C. G. Jung, fue fundado en 1933, periodo que anticipa el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y que se ve marcado por extremismos ideológicos, como el nacionalsocialismo, el estalinismo, y el advenimiento del consumismo materialista promovido por el capitalismo. Las reuniones anuales de este grupo intentaron ser contraparte de estas catástrofes sociales, al congregarse a pensadores de distintos horizontes disciplinares, quienes se dieron a la tarea de poner en tela de

La investigación está organizada en tres capítulos. El primero, de carácter teórico, está enfocado a aclarar los conceptos sobre el mito y lo sagrado en André Breton y Georges Bataille. Como expondré en este capítulo, las ideas del mito y lo sagrado fueron discutidas, en un primer momento, por el surrealismo disidente en distintos proyectos, a partir de 1934, y por el propio Breton en 1935, gracias a su participación en el grupo de intelectuales antifascistas llamado *Contre-Attaque*, ideas posteriormente recuperadas en el exilio en América.

Es importante mencionar que me fue necesario comenzar con este capítulo teórico y no con las obras de Carrington y Matta, pues los dos conceptos que utilizo (el mito y lo sagrado), se comprenden mejor exponiendo cómo los desarrollaron Breton y Bataille.

El segundo capítulo está dedicado a la obra de Leonora Carrington. En él busco comprobar que, lo interpretado como fantasía, magia, alquimia o diversas enseñanzas esotéricas⁴⁵, son en realidad mitos antiguos sobre la diosa. Por ejemplo, sus obras se han relacionado con la alquimia en el libro de Susan Aberth,⁴⁶ *Surrealismo, alquimia y arte*; con la imaginación como fantasía, en el estudio de Whitney Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*;⁴⁷ o también con la fantasía, en la obra de Marta

juicio el carácter universal de la cultura occidental y de relacionarla incluso con la tradición oriental y con las culturas premodernas. De esta manera, incursionaron en un territorio comúnmente considerado como “irracional” por la ciencia, tal como el del pensamiento simbólico, mítico y arquetípico de las sociedades antiguas y su proyección en diversas configuraciones culturales. Este grupo entrelazó la historia de las religiones, filosofía, teología y ciencias humanas y naturales, también impulsó procesos de comprensión e interpretación y ya no sólo de reflexión racional y objetiva de los fenómenos. Para la historia del Círculo ver Andrés Ortiz-Osés. “Una interpretación evaluativa de nuestra cultura. Análisis y lectura del almacén simbólico de Eranos”, en *Suplementos. Anthropos*, número 42, febrero 1994.

⁴⁵ Tere Arcq. “En el país de la belleza convulsiva. México” Ilene Susan Fort, Tere Arcq. *In Wonderland. Las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*. (China: Los Angeles County Museum of Art- Museo de Arte Moderno, México, 2012), 77.

⁴⁶ Aberth L. Susan, *Surrealismo, alquimia y arte*, (México: Conaculta, Turner, 2004).

⁴⁷ Chadwick. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ediciones ERA, 1994)

Traba, *Arte de América Latina. 1900-1980*.⁴⁸ Sin embargo, aunque existen elementos recuperables en estas investigaciones y con las cuales dialogo, argumento que la obra de Carrington es una reapropiación de mitos antiguos, de distintas partes del mundo, enfocados en reivindicar el mito de la diosa, como se puede ver en las tres telas analizadas, *La casa de enfrente*, (1945) *La Giganta* (1947) y *Animales* (1965). Esta búsqueda mitológica en sus obras inicia con vivencias personales y se desarrolla con las discusiones y análisis que tiene con los surrealistas en Nueva York y las noticias del surrealismo disidente que analizan directamente el mito. Por ello, también expongo las circunstancias dentro del surrealismo en exilio y en México, y explico el porqué de la reivindicación del mito de la diosa en su obra.

En el tercer capítulo, busco abordar tres obras de Roberto Matta. La primera es la portada del último número de la revista surrealista *VVV*; una de las cuatro cartas que ilustran el libro de Breton, *Arcano 17*, y las telas, *The Disasters of Mysticism* (1942) y *Le Vertige d'Eros* (1944). Considero que las obras, de la década del cuarenta, no sólo expresan el desarrollo de la propuesta de Matta en sus paisajes interiores (*Inscape*) y de sus morfologías psicológicas, sino que en ellas surge la idea mitológica del caos originario y el renacimiento del mundo. Es decir, hace alusión al mito cosmogónico de la creación.

En el primer apartado de este tercer capítulo, abordo la inquietud de Matta y Breton por el Tarot, pues pienso que es en este momento que experimentan con este juego de cartas cuando inician una exploración mitológica. En especial, me detengo en la carta Arcano 17, la estrella, pues es la que el poeta francés tomó para el título de su libro, *Arcano*

⁴⁸ Marta Traba señala que “tanto la obra de Kahlo como la de Carrington y Varo son cerradas, circulares, donde el dolor físico, la locura o la fantasía determinan sistemas de lectura sujetos a una proposición individual.” Ver Marta Traba, *Arte de América Latina. 1900- 1980* (Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994).

17. De esta exploración mitológica en las cartas del Tarot surge la idea de *Los Grandes Transparentes*, la cual relacionaré con algunas telas de Matta. El objetivo final del capítulo es abarcar las otras dos obras, *The Disasters of Mysticism (1942)* y *Le Vertige d'Eros (1944)*, donde se encuentran sus ideas relacionadas al mito cosmogónico de la creación.

La crítica sobre Matta excluye, igual que con Carrington, el tema del mito. Por ejemplo, en dos catálogos de exposiciones, *Matta Uni verso*⁴⁹ y *Matta centenario 11.11.11*⁵⁰ no hay referencias hacía fuentes mitológicas. Por su parte, Marta Traba menciona la creación en sus obras de espacios eléctricos y vertiginosos, cosmos interiores sin relación a los mitos cosmogónicos.⁵¹ En el caso de la crítica literaria, García Ponce señala la libertad de imaginación de Matta y sus jardines de la mente,⁵² sin hacer referencia a su interés por cuestiones mitológicas. También los estudios sobre la obra del pintor chileno se han centrado en la relación que tuvo con la Escuela de Nueva York,⁵³ dejando de modo superficial las discusiones con el surrealismo de Breton. Por lo tanto, la tesis busca explicar cómo Matta traslada en sus telas espacios cosmogónicos gracias a su interés en el mito.

⁴⁹ VVAA, Catálogo de exposición *Matta Uni Verso*. (Chile: Editorial Antártica/Ministerio de educación de Chile/Ministerio de Cultura de Venezuela, 1991)

⁵⁰ VVAA, Catálogo de exposición, *Matta: centenario 11.11.11* (Chile: Centro cultural Palacio de la Moneda, 2012)

⁵¹ Marta Traba, *Arte de América Latina*, 70 y 71.

⁵² García Ponce, *De viejos y nuevos amores*, (México: Joaquín Mortiz, 1994), 79.

⁵³ Pablo Oyarzun, María Elena Muñoz. *Tentativas sobre Matta*, (Chile: Delirio poético, 2001.), 29.

I

Intereses surrealistas en el mito y lo sagrado:

André Breton y Georges Bataille

Introducción

Los estudios sobre el surrealismo han abordado a la alquimia o las ciencias ocultas, sin mencionar la relación que tienen con la mitología y sin explicar su posible significado. De la misma manera, los análisis sobre André Breton se han centrado en su escritura, su obra literaria o su papel en el surrealismo, sin embargo, se ha dejado a un lado su interés en el mito y lo sagrado. Algo similar ocurre con Georges Bataille, pues los enfoques sobre su obra analizan su participación en *Documents*, sus aspectos literarios o el erotismo. Sin embargo, se ha investigado poco sus intereses en la mitología. Por otro lado, se ha estudiado con insistencia el rompimiento entre ambos, es decir la oposición entre el idealismo surrealista de Breton y el bajo materialismo de Bataille. Estos análisis han llevado a la falsa idea de un total alejamiento entre ambos escritores. Este capítulo aborda la relación entre Bataille y Breton, con especial atención en el mito y lo sagrado. Específicamente, analizaré su concepción de poesía en los inicios del movimiento surrealista, su idea del arte mágico y los proyectos de Bataille a finales de la década de 1930, *Acephale* y el *Colegio de Sociología*. Esta aproximación demostrará cómo llegaron a Breton las ideas sobre el mito y lo sagrado, en un primer momento por su participación en el grupo Contre-Attaque, después por Bataille y finalmente por el historiador de las religiones Mircea Eliade. También se aclara cuál es el significado para el surrealismo de la idea de mito como narración sagrada, recuperada de las sociedades antiguas. El líder surrealista replantea, en un inicio, las ideas de Bataille, y junto con Matta, propone la idea de los Grandes Transparentes. Esto esclarecerá las conexiones poco comprendidas entre el surrealismo disidente y sus implicaciones para la pintura surrealista. Por último, argumento que el interés sobre el mito y lo sagrado pasó de Bataille a Breton, en un primer momento,

y de éste a Carrington y Matta. En definitiva, este capítulo ayuda a comprender como el interés de Bataille en el mito llegó a Breton y cómo fue compartido por distintos artistas del grupo.

1. Poesía, espiritismo y automatismo en el surrealismo de André Breton

El misticismo es la solución poética de los problemas fundamentales (...)

L. ARAGON Y A. BRETON

Antes de iniciar el análisis de las obras de Leonora Carrington y de Roberto Matta es necesario investigar, qué entendió el surrealismo por mito y qué significó lo sagrado para esta vanguardia, pues ambos artistas se encontraron de cerca con estos dos temas. Considero que si bien, no es parte de la investigación saber en su totalidad qué entienden los artistas en general sobre lo sagrado y el mito, se puede identificar un interés y un significado importante en las ideas de André Breton, figura influyente en el grupo y en Georges Bataille quien, antes de la Segunda Guerra Mundial, inició una importante indagación sobre estas dos ideas y estuvo en estrecha relación con varios artistas.

Una pregunta puede introducirnos a la comprensión de la fascinación por el tema. ¿Qué significado le asignaron Breton y Bataille al mito y a lo sagrado? Para poder aproximarnos a una respuesta, primero es necesario documentar los acercamientos por parte del poeta francés y explicar lo que concebía la vanguardia parisina por poesía, pues inicialmente, se acercaron a estas cuestiones por medio de la literatura. Por lo tanto, es necesario remitirnos al inicio del movimiento y recuperar la definición que dio del surrealismo André Breton. Esta declaración lo distinguirá de los significados comunes que relacionaron la palabra surrealismo, exclusivamente con la escritura automática como técnica literaria, con el psicoanálisis o, en la vida cotidiana, para referirse a hechos con aspectos absurdos y extraños, en parte, por la particular mirada de André Breton. Sin embargo, como expondré a continuación, el automatismo es un medio para la

espiritualización poética de la realidad, vista ya como una sobre realidad sagrada. Es decir, la poesía se convierte en el medio de revelación de lo sagrado.

Posteriormente, la obra publicada en 1957, *El arte mágico*, permite aclarar de manera precisa los conceptos de mito y lo sagrado, gracias a dos términos que Breton toma del historiador de las religiones Mircea Eliade, *hierofanía* y *kratofanía*.

1.1. Poesía y automatismo

La definición inicial de surrealismo fue la que Breton mencionó en el Primer Manifiesto Surrealista, de 1924, y lo describió como “Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée.”⁵⁴ Este automatismo psíquico, como expondré a continuación, para los poetas era un trance hipnótico, recuperado del espiritismo para reivindicar la creación artística, como un dictado⁵⁵ del “Gran Misterio.” Así, para el surrealismo, el dictado del pensamiento que guiaba al automatismo psíquico debía expresarse por medio de un lenguaje poético, pues venía del fondo más oculto del alma humana. Además, Breton consideró que la poesía permitía la reactivación de la imaginación, potenciaba la emancipación y anunciaba⁵⁶ epifanías en la vida cotidiana, es decir, revelaciones de lo sagrado.

En el surrealismo, esta intuición poética la identificó la historiadora del arte Dawn Ades, pues definió a la vanguardia como un “ataque al lenguaje en nombre de la poesía.”

⁵⁴ André Breton, *Manifeste du surréalisme*. (Paris: Gallimard, 1966.) 11-64. En español, *Manifiestos del surrealismo*. (Argentina: Editorial Argonauta, 2002), 44. “Un automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento.”

⁵⁵ V.V.A.A, *El surrealismo y sus imágenes*, (Madrid: Fundación cultural Mapfre, 2002), 11.

⁵⁶ André Breton, *Repertorio de ideas del surrealismo (1919-1970)*, Edición de Ángel Pariente. (España: Pepitas de calabaza, 2014), 193.

Ades señaló que “la poesía no es sólo la palabra impresa en la página, sino un estado siempre abierto y disponible a cualquier experiencia.”⁵⁷ Esta actitud era una intuición poética que llevó a una apertura contemplativa que a su vez les revelaba lo maravilloso. Pero aún más importante, para los surrealistas, la poesía les permitía rehabilitar “la inspiración y la intuición poética como una forma de gnosis.”⁵⁸

Esta concepción de la poesía favoreció la expresión de la actividad artística por encima de la rigidez academicista, tanto en la escritura como en la pintura. Por lo tanto, poesía, automatismo y espiritismo, que se exploran y comparten inicialmente por André Breton y el grupo surrealista, aproximadamente de 1924 a 1929, llevan finalmente —como expondré más adelante, gracias a Eliade— a la concepción del mito como narración de una acción sagrada.

En el Primer Manifiesto del Surrealismo, Breton consideró a la poesía como “compensación perfecta de las miserias que soportamos” y amenazó con la idea de que llegaría “el tiempo en que ella decreta el fin del dinero.”⁵⁹ También, señaló que la poesía es la “más amplia fuente de conocimiento.”⁶⁰ Es decir, la “imaginación poética” era considerada una fuente principal, un vasto campo donde se informaban y de donde surgía su argumentación filosófica, pues no sólo era un estímulo emotivo o participación emotiva con la naturaleza, sino, finalmente, los acercaba a la Verdad.

⁵⁷ Down Ades, *El Dada y el Surrealismo*, (Barcelona: Editorial Labor, 1975.), 36.

⁵⁸ María Ángeles Caamaño en Verjat, Alain (ed) *El retorno de Hermes* (España: Anthropos, 1989), 237.

⁵⁹ André Breton. *Manifiestos del surrealismo*, (Buenos Aires: Editorial argonauta, 2001), 36. Aldo Pellegrini traduce N'est-ce pas à nous, qui déjà en vivons, de chercher à faire prévaloir ce que nous tenons pour notre plus ample informé? Por ¿No nos corresponde a nosotros, que ya estamos en ella, intentar que prevalezca lo que consideramos nuestra más amplia fuente de conocimiento? Es decir, traduce de manera acertada “plus ample informé” por “amplia fuente de conocimiento,” pues lo que Breton señaló, páginas después, en el Manifiesto, fue que la imaginación poética era una fuente de creación tanto para Artur Rimbaud como a Robert Desnos. André Breton. *Manifeste du surréalisme*. (Paris: Gallimard, 1966.), 11-64.

⁶⁰ *Ibid.* 35.

También, Paul Éluard señaló como característica principal de la poesía surrealista la invención, la creación y la destrucción de imágenes. Señaló que el arte poético “continuamente, se inventa, se crea, se destruye.” Asimismo, Benjamin Péret consideró que la poesía es “el verdadero aliento del hombre, la fuente de cualquier conocimiento” y en ella “se condensa toda la vida espiritual de la humanidad.”⁶¹ Estos breves ejemplos, me permiten definir que, para los surrealistas, el lenguaje poético no sólo fue una expresión inicial de su movimiento sino el elemento fundamental de su propuesta teórica. Además, “es falso considerar la poesía surrealista como un tejido de absurdos.”⁶² Al contrario la poesía surrealista debe apreciarse como una actitud espiritual y un elemento que se encuentra en las expresiones artísticas de la vanguardia, pues la poesía era la puerta para entrar a otros mundos o concebir la eternidad, como el famoso poema de Rimbaud, *L'Éternité*.

Esta reivindicación de la “imaginación poética” llevó a Breton a mencionar, en el Primer Manifiesto, el caso del poeta Robert Desnos, quien, en las sesiones de sueños hipnóticos, poseído, se inspiraba de manera frenética en la realización de creaciones poéticas. Dentro de la vanguardia, esta inspiración delirante fue lo que se llamó automatismo o escritura automática y en un inicio estuvo fuertemente relacionada con la técnica psicoanalítica de la asociación libre, la cual permitía conocer contenidos del inconsciente. Esta relación se asumió, probablemente, por los agradecimientos al creador del psicoanálisis que se mencionan en el Primer Manifiesto.⁶³ Sin embargo, “los surrealistas

⁶¹ Ángel Pariente. (Editor). *Repertorio de ideas del surrealismo*, 192.

⁶² Gerard Durozoi, B. Lecherbonnier. André Breton. *La escritura surrealista*. (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976), 14.

⁶³ André Breton. *Manifiestos del surrealismo*, 27.

no se limitaron a ser meros seguidores de Freud.”⁶⁴ Pues, “para ellos, el sueño es lo que podríamos llamar la otra mitad de la vida, un plano de experiencia diferente al de la vida consciente, cuyo conocimiento y liberación incide de modo especial en el enriquecimiento y ampliación del psiquismo, que constituye su objetivo principal.”⁶⁵ Por lo tanto, es necesario desvincular la idea generalizada de que el surrealismo siguió ciegamente las ideas de Freud, “como hace notar Sarane Alexandrian: “Nos contentamos con demasiada frecuencia con pensar que Breton se apoyó exclusivamente en Freud, y que quiso aplicar a los medios de expresión las lecciones del psicoanálisis. Al contrario, diversas enseñanzas fueron utilizadas y combinadas juntas, para formar en el origen los métodos surrealistas, no siendo el de Freud siempre predominante.”⁶⁶

Por lo tanto, la escritura automática no es un fin en sí mismo, sino un medio. El mismo Breton señaló, “el automatismo psíquico no ha constituido nunca para el surrealismo un fin en sí y pretender lo contrario es acto de mala fe.”⁶⁷ Desde 1924, Breton hizo un llamado a “confiar en el carácter inagotable del murmullo”.⁶⁸ Es decir, todo artista debía confiar en el “murmulo de los ángeles”, en la inspiración para la creación y no sólo expresar de manera arbitraria sus ideas. Como señaló Patrick Waldberg, “tanto en poesía como en arte, es un regreso a la inspiración, en el sentido en que la entendían los románticos, es decir, exigida en forma imperiosa, lo que implica la sumisión a un llamamiento, surgido de las profundidades del ser.”⁶⁹ Consecuentemente, el automatismo siempre estuvo subordinado a la inspiración.

⁶⁴ José Jiménez, *El surrealismo y el sueño*, catálogo de exposición, (Madrid: Fundación colección Museo Thyssen-Bornemisza, 2013), 24 y 25.

⁶⁵ *Ibíd.* 26

⁶⁶ *Ibíd.* 27.

⁶⁷ André Breton en Ángel Pariente (Ed.), *Repertorio de ideas del surrealismo*, 34.

⁶⁸ *Ibíd.*, 93.

⁶⁹ Patrick Waldberg, *Los iniciadores del surrealismo*. (Italia: Editorial Hermes, UNESCO, 1969), 7.

En este sentido, sobre la necesaria distinción entre el automatismo y Freud, Dawn Ades afirmó que,

Breton invoca a Freud en el contexto tanto de la escritura automática como del sueño, pero al mismo tiempo establece una clara distinción entre sus interés y el de los surrealistas por el mundo mental que han abierto los descubrimientos de Freud, por un lado, y el de los médicos y psicoanalistas por otro: ningún método, insiste, se ha concebido nunca a priori para investigar «las profundidades de nuestra mente», y esa indagación «puede entenderse como el territorio de los poetas y también de los eruditos.» Los poetas tienen tanto derecho a seguir los descubrimientos de Freud, a experimentar y explorar, como los psicólogos y los psicoanalistas.⁷⁰

Así el surrealismo dejó en claro que, los poetas también son analistas del alma humana. Sueños, miedos y deseos son fuente importante para la inspiración artística. El automatismo psíquico no debe de considerarse como un fin literario y la relación de los surrealistas con el padre del psicoanálisis también debe de releerse de manera crítica, evidenciando que no hay una ciega adhesión a las máximas freudianas. Es más, “se ha afirmado muchas veces que Breton no entendió bien a Freud, pero sería más exacto decir, con Jean- Bertrand Pontalis, que “del psicoanálisis tomó únicamente lo que necesitaba”.⁷¹ El interés en el psicoanálisis sólo fue en el sentido de comprender el alma humana, en observar la otra parte de la realidad lógica, que era ignorada por el mundo moderno. Para los surrealistas la razón no es lo único que mueve al ser humano, también los sentimientos, muchos inconscientes, como el deseo que puede construir o destruir el mundo. Ades también identificó que varios surrealistas no estaban de acuerdo con la naciente ciencia que exploraba el inconsciente. “Sobre todo Aragon, que se resiste por completo tanto a Freud

⁷⁰ Dawn Ades. *El sueño en el discurso surrealista y el singular caso de Foto: este es el color de mis sueños de Joan Miró*, en catálogo *El surrealismo y el sueño*, 78.

⁷¹ *Ibíd*, 79.

como al psicoanálisis. (...) Para Aragon, Breton se interesa por el sueño para resolver un problema poético concreto, lo que no tiene nada que ver con el psicoanálisis.”⁷²

Por lo tanto, se puede afirmar que la poesía es el principal tema de interés en el surrealismo y el automatismo sólo un medio, un ejercicio técnico para resolver un problema espiritual, el enigma del alma humana. Por esta situación, “las tesis de Freud sobre la naturaleza del sueño y la relación entre sus contenidos manifiestos (lo que se recuerda al despertar) y latentes (lo que pueden significar algunas imágenes para el inconsciente) son decisivas para los surrealistas, aunque sobre sus implicaciones toman una dirección totalmente distinta del psicoanálisis, con cuyos fines no sintonizan.”⁷³

Es importante señalar que en la pintura también se buscó utilizar el automatismo. El caso más emblemático fue el de André Masson que consiguió realizar dibujos automáticos. El mismo pintor francés señaló: “Los dibujos automáticos son como los dibujos de los médiums: las cosas se hacen sin solución de continuidad entre el momento de la realización y el objeto realizado (...).”⁷⁴ Sus primeros dibujos realizados con esta técnica fueron *Automatc Drawing* (1924) (**Imagen 1**) y *Birth of Birds* (1925). (**Imagen 2**) En su amplia producción, el artista francés utilizó el automatismo sólo en algunos periodos, en específico, para la realización de dibujos.

Sin embargo, Masson estaba de acuerdo con Breton en que no hay propiamente pintura surrealista, sólo hay surrealistas que pintan, pues “se daba cuenta bien de que el automatismo no era practicable en la pintura.”⁷⁵ Sólo en el dibujo, pues el uso de óleo en el

⁷² *Ibíd*, 79.

⁷³ *Ibíd*, 78.

⁷⁴ André Masson. *Vagabundo del surrealismo*. Presentación de Gilbert Brownstone. (Sin lugar de edición: Ediciones arte cubano, 2015), 72.

⁷⁵ *Ibíd*, 55.

lienzo ya implica “una preparación que crea un desfase.”⁷⁶ Masson también recuerda que el objetivo del surrealismo era vivir poéticamente, hacer de la vida un poema, lo que era mejor que escribir uno mismo.⁷⁷ De esta manera se constata que, los surrealistas vuelven a la poesía y gracias a ella se acercan a lo sagrado. Como expondré en los apartados posteriores, en la expresión plástica, la vanguardia buscó expresar poéticamente las profundidades del ser, por medio del onirismo, la libre asociación, la analogía y el mito.

1.2 Espiritismo, poesía y revelaciones

En un primer momento, para acercarse a otros mundos y sondear el alma humana, los surrealistas no utilizaron el psicoanálisis sino las sesiones de espiritismo. “Desde la noche del 25 de septiembre de 1922 en que comenzaron, en casa de André Breton las sesiones de espiritismo en las que se invocaba al sueño, esas sesiones se fueron sucediendo casi todas las noches hasta finales de febrero de 1923.”⁷⁸ En estas reuniones, Breton descubrió no sólo la escritura automática, sino también que el lenguaje poético deviene en oráculo. Es decir, las palabras que vienen del inconsciente, o del más allá, y que surgen en la escritura automática pueden dar sentido a la creación y orientación al hombre y a las mujeres de las sociedades modernas. El mismo Breton reconoció la deuda con los espiritistas y médiums en un escrito de 1933, llamado *Le message automatique*.⁷⁹

Si bien el espiritismo planteaba la inmortalidad de las almas y la posible comunicación con ellas a partir de los médiums, Breton lo recuperó como un trance que lleva al poeta a revelaciones del inconsciente, es decir, a revelar deseos, miedos y secretos

⁷⁶ *Ibíd.* 72.

⁷⁷ *Ibíd.* 56.

⁷⁸ José Jiménez, *El surrealismo y el sueño*, 20.

⁷⁹ Guillermo Solana. “El surrealismo y sus imágenes” en *El surrealismo y sus imágenes* V.V. A.A. (Madrid: Fundación cultural Mapfre, 2002), 10.

del alma. Por lo tanto, también lo lleva al autoconocimiento de sí mismo y del ser humano. Este interés en el conocimiento de lo no visible los acercó a las tradiciones gnósticas que rendían culto a valores trascendentales. El principal organizador del surrealismo también consideró que uno de los primeros poetas que tuvo esa inspiración fue Arthur Rimbaud, a quien leyó de manera intensa durante la Primera Guerra Mundial. Breton cuenta que, en el momento que participó como soldado interno en el conflicto bélico, sólo llevaba consigo un único libro, *Illuminations*, de Arthur Rimbaud⁸⁰ La lectura atenta de la obra, lo llevó a buscar sus fuentes y encontró que las bases eran la alquimia, la astrología, la cábala y la numerología. Su interés en Rimbaud se incrementó en esos días pues, en 1929, se publicó la obra *Rimbaud le Voyant* de André Rolland de Réneville.⁸¹ Para el líder surrealista, Rimbaud había inaugurado una función nueva del poeta, ya no se trataba únicamente de organizar las métricas y las rimas, sino ahora la poesía devenía en videncia.

En ese sentido, Breton coincidía con Marcel Raymond, pues este último argumentó que, Rimbaud tenía un “impulso incontenible que le llevaba a la conquista de un estado primitivo en el que el alma personal, escapando a sus limitaciones, restituía, en una embriaguez mística, las fuerzas de lo universal.”⁸² Es decir, el poeta en estado de éxtasis tenía la capacidad de observar otros mundos como los antiguos chamanes. “Rimbaud señala, pues, al poeta como tarea ‘hacerse vidente’, esto es, despertar en su espíritu las facultades adormecidas que le pondrán en relación con lo real auténtico.”⁸³

Para Raymond con Rimbaud “nace una nueva idea de la literatura —que sólo en nuestros días se ha distinguido claramente—, en que el sentido poético emparenta

⁸⁰ Xoán Abeleira en André Breton, *Pleamargen. Poesía 1940- 1948*. (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016), 17.

⁸¹ *Ibíd.*

⁸² Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*. (México: FCE, 2002), 31.

⁸³ *Ibíd.*, 32.

íntimamente con el sentido místico y profético, medio no ya de expresión sino de descubrimiento, instrumento sutil, como la más fina agudeza del espíritu, y capaz de llegar con sus antenas hasta el corazón de lo inconsciente.”⁸⁴

Breton, al acercarse a Rimbaud, recuperó la relación que varios escritores y poetas tenían con la mística y la filosofía oculta, por ejemplo, Hugo, Baudelaire, Mallarmé y Apollinaire. Esta atracción del poeta surrealista por el gnosticismo me permite identificar un claro indicio de su interés por la mitología, pues tanto los “poetas del siglo XIX como algunos psicólogos del siglo XX, comprendieron que, en la cábala, la gnosis o el tarot aparecen reflejados los grandes mitos, los arquetipos de la humanidad...”.⁸⁵ Por lo tanto, es posible decir que existe en la vanguardia francesa un “misticismo latente” en sus inicios, pues los primeros años se orientaron hacia esta dirección gracias a sus exploraciones poéticas. Los surrealistas parecían adscritos a un culto, “el culto del Espíritu” y también parecía que tenían un credo, la poesía, con la cual entraban a una actitud mística que les permitía la percepción de otros universos.

Breton debe de considerarse como un “revolucionario espiritual”, pues, aunque siempre se mantuvo ambivalente entre dos grandes temas, el materialismo dialéctico y el ocultismo, siempre buscó rescatar lo espiritual en un mundo que le da más importancia a lo material. Esto lo han observado varios autores como Maurice Nadeau y Michel Carrouges. Este último consideró, sin vacilación, que la tradición hermética era la piedra angular que inspiraba las concepciones fundamentales de la obra de Breton.⁸⁶ En este sentido, el autor de *Nadja* ha sido considerado mago, rescatando una de las tres tareas que asignó Novalis a los poetas modernos. Para el escritor romántico las tres funciones del poeta eran ser

⁸⁴ Ibid. 33.

⁸⁵ Xoán Abeleira en André Breton, *Pleamargen*, 19.

⁸⁶ Ibid. 20.

vidente, mago y sanador, tareas que también ejercieron los antiguos chamanes de las sociedades premodernas.⁸⁷

1.3. La escritura surrealista

Es común considerar la escritura surrealista como frases y palabras que surgen de la mente sin un sentido aparente. Sin embargo, su poesía y escritura, como ya lo señalé líneas antes, buscan explorar la parte más oculta de la vida, más allá de la existencia instrumentalizada, organizada en tareas económicas impuestas en las sociedades capitalistas. En particular, Breton espera todo el éxtasis poético, es decir, que éste le dirija hacia la reconquista de la facultad única y original, de la que él hace “el recurso supremo contra una vida desprovista de significado en tanto en cuanto continúa sometida a una concepción del mundo desnaturalizado”⁸⁸ Así, poesía y arte se vuelven instrumentos para conocer el alma del ser humano y develar sus sentimientos.

Otra consideración crítica es cambiar la concepción que se tiene de la escritura surrealista relacionada con la irracionalidad y lo absurdo, pues la libertad en la escritura automática nunca significó desorden arbitrario de ideas, siempre fue un aparente caos, pues al final era razonado, es decir, las ideas siempre fueron reorganizadas de manera consciente, racional. Para Breton era claro que “...la desintegración intelectual, nunca debe de llevar consigo la desintegración del ser. El desbarajuste de los sentidos que preconizaba Rimbaud era *razonado*, la paranoia a la que se libra Dalí es *crítica*”.⁸⁹ Siguiendo este argumento, Michael Löwy señaló tajantemente que el concepto de “irracional” no aparece

⁸⁷ Ibid. 24.

⁸⁸ Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier. *André Breton. La escritura surrealista*. (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976), 16.

⁸⁹ *Ibíd*, 17

en los escritos de Breton.⁹⁰ Por lo tanto, lo irracional debe de dejarse de relacionar con el surrealismo y la escritura automática. En la pintura, por ejemplo, Masson y Matta, como lo expondré, lo tenían claro.

En el proceso de la escritura automática existe un ingrediente de razón, pues el escritor realiza una vigilancia analítica inevitable para “de esta forma unir en sí mismo su subconsciente y su conciencia en una nueva síntesis.”⁹¹ Esta síntesis sería una primera liberación del espíritu, pues la unión de estos dos elementos permitiría la constitución de hombre y mujeres menos enajenados, libres de ciertas neurosis y más creativos. Para Breton tanto el azar objetivo como la escritura automática no deben “provocar la disolución de la personalidad psíquica, sino, por el contrario,” deben llevar a una “exploración del alma hasta sus límites más lejanos.”⁹²

Como señalaron Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, “Breton habría podido refrendar la siguiente afirmación de Novalis: «El oficio de escritor es una actividad secundaria». Lo primero es algo totalmente distinto a la literatura: la propia vida, y los problemas éticos que ésta no cesa de plantear.”⁹³ Lo importante es la vida y los problemas éticos que genera, por lo tanto, las expresiones artísticas de la vanguardia tenían un objetivo que no se quedó únicamente en el campo artístico. Un ejemplo se puede observar en la definición de poesía que identifican estos dos críticos literarios, antes citados, pues nos aclara más la idea de arte y escritura en el surrealismo, ellos dicen que “Breton llama poesía a la actividad que emana mucho más de la vida de los hombres que de lo que ellos han

⁹⁰ Michael Löwy. *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*. (Buenos Aires: El cielo por asalto, 2006), 42

⁹¹ Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier. *André Breton*, 17

⁹² *Ibíd*, 26

⁹³ *Ibíd*, 40

escrito o de lo que se supone que podrían escribir.”⁹⁴ Pero ¿qué es la vida de los hombres? “Breton denomina la vida como la manera por la cual (el individuo) parece haber aceptado la inaceptable condición humana.”⁹⁵ La vida del ser humano es entonces aceptar lo inaceptable, en primer lugar, la muerte, y lo que emana de esta aceptación es la poesía. Con estos elementos, se puede entender mejor porque el líder surrealista señalaba, en el Primer Manifiesto, a la poesía como la “compensación perfecta ante las miserias que soportamos.”⁹⁶ Entonces, para los surrealistas, al vivir debemos de aceptar la enfermedad, la vejez y la muerte, lo inaceptable, y lo que surge y puede compensarnos es el arte.

De esta manera, se afirma que la escritura y el arte son resultado de la condición humana y “son, pues, admisibles siempre que participen en esta realización de la vida.”⁹⁷ La importancia de la escritura y el arte surrealista radica en la posibilidad de conocer las partes más oscuras del alma humana y encontrar una solución a los problemas de la vida misma. “Para Breton, no habría lugar a la existencia de un auténtico valor en una obra, plástica o literaria, si ésta se redujese a un estricto arreglo formal; nada más alejado de su pensamiento que el puro arte o el arte por el arte; se trata de impedir la «supervivencia del signo por encima de la cosa significada».”⁹⁸ Es decir, no puede mantenerse el signo, que es la obra artística por encima de lo que significa. La cosa significada es más importante que el resultado que es el signo.

Entonces, la escritura y las obras surrealistas son resultado de la vida y su función es ayudar a la existencia, pues son resultado de un proceso de significación. Por eso en *Los Pasos perdidos*, Breton señala: “La poesía no tendría ningún interés para mí, si yo no

⁹⁴ *Ibíd.*, 40 y 41

⁹⁵ *Ibíd.*, 40

⁹⁶ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, 35

⁹⁷ Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier. *André Breton*, 40

⁹⁸ *Ibíd.* 51

esperara que sugiriese a algunos de mis amigos y a mí mismo una solución particular al problema de nuestra vida.”⁹⁹ Así, la escritura poética y la solución de los problemas fundamentales del ser humano llevarán eventualmente a los surrealistas a la exploración de los mitos y de lo sagrado. Breton propone un arsenal de ideas para abordar el espíritu humano y entre ellos menciona la intervención en la vida mítica. Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier se preguntan

¿Cómo abordar este inmenso y desconocido territorio de sí mismo? Breton enumera los medios concretos establecidos exclusivamente por el surrealismo, y que son los siguientes: el automatismo, la dialéctica, el azar objetivo «como indicio de posible reconciliación de los fines de la naturaleza con los fines del hombre vistos por él mismo», el humor negro, la intervención en la vida mítica.¹⁰⁰

Como acabo de señalar, Breton sigue en varios puntos al Romanticismo y en especial a Novalis, sin embargo, existe una clara distinción entre las dos expresiones artísticas. El poeta francés se centra en el ser humano y sus acciones, para él la cuestión es cómo liberarlo y la manera que propone es el arte, verbal, escrito o de cualquier otro modo. Breton y el surrealismo “se separan aquí de sus precursores románticos, ya que lo que retiene su atención como último análisis es el inconsciente del hombre más que los misterios de la Naturaleza.” Al poeta sólo le interesa la fuerza simbólica del cosmos,

ya que sólo ella puede persuadir al hombre, en ciertos momentos privilegiados en los que se produce la iluminación, de que se encuentra en armonía, y no en ruptura, con el universo. Breton no cae en la ingenuidad de creer en el retorno a una edad de oro de la que él sería el feliz Adán. La maravillosa visión de Novalis ha dejado de ser creíble. Si bien, esto no impide que haya que tender siempre hacia ello. Esta tensión tiene por función equilibrar

⁹⁹ *Ibíd.* 67.

¹⁰⁰ *Ibíd.* 27.

de nuevo al humano desequilibrado desde hace muchos siglos por la tensión inversa, la del antropomorfismo absoluto y totalitario.”¹⁰¹

Esta búsqueda de armonía entre el hombre y el universo es el objetivo que lleva a Breton a acercarse al mito. Pero ¿qué es el mito? Antes de responder a lo que el poeta francés entendía por mito, es necesario dejar a un lado las definiciones simples y peyorativas que lo definen como fábula, ficción alegórica o cuento infantil, irracional, falso que mantenían los pueblos llamados primitivos.

Los surrealistas tenían una concepción más compleja. Como expondré más adelante, el mito es concebido como un relato de creación, en él “se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*.”¹⁰² Este elemento creativo es lo que le llama la atención a Breton, pues al narrar la creación de las cosas se recuerda su importancia y función, su lugar sagrado en el mundo. El historiador de las religiones y mitólogo Mircea Eliade aclara la idea, pues señala que, “los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobre- naturalidad») de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobre-natural») en el mundo.”¹⁰³ Podría decir que el surrealismo no promueve lo sobre natural, pero busca estar sobre la realidad, crear para percibir otra realidad, en una súper realidad.¹⁰⁴

Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier se preguntaban:

¿Y si lo surreal no fuera otra cosa que la proyección de un nuevo mito para desatorar al hombre de su actual concepción de lo real, que olvida que, a ejemplo de los otros modos anteriores de explicación, se trata igualmente de un mito? En efecto, el Occidente, en su locura imperialista, ha decretado, primero

¹⁰¹ *Ibíd.* 32.

¹⁰² Mircea Eliade. *Aspectos del mito*. (España: Paidós, 2000), 17.

¹⁰³ *Ibíd.*

¹⁰⁴ El poeta español Xoán Abeleira considera que la mejor traducción de *surrealisme* es *superrealismo*. Así lo manifiesta en la amplia introducción al libro de André Breton *Pleamargen. Poesía 1940- 1948*. (España: Galaxia Gutenberg, 2016), 8.

apoyándose en la religión y a continuación en la ciencia, que él se encontraba en posesión de la verdad. Y este es el mito más peligroso para él (y para sus víctimas). Breton no cesa de denunciar este fabuloso error histórico ni de dar un toque de llamada a todos los filósofos, a todos los políticos, a todas las fuerzas del espíritu capaces de crear con él un antimito eficaz.¹⁰⁵

Aunque estos dos críticos franceses señalen brevemente y sin análisis que lo surreal es un nuevo mito, me parece que sólo es una intuición, pues a lo largo de su obra, dedicada a la escritura surrealista, comentan en algunos capítulos, el interés “esporádico” de Breton en el tema del mito. Por ello, lo antes citado parte de una pregunta y lo afirman tímidamente. Además, lo que describen como mito parece sinónimo de ideología, desde una interpretación casi marxista. Sin embargo, es un indicio de la atracción y fascinación de Breton y los surrealistas por el mito.

Cómo expondré en los siguientes capítulos, el “antimito” no puede surgir de los filósofos, ni de los políticos, sino del arte. Me parece que Breton mismo se da cuenta de eso y aunque dedica mucho tiempo y esfuerzo a lo político, finalmente se aleja de ello. Estos acercamientos y rupturas con el materialismo histórico se pueden observar en la década de los treinta, principalmente en su encuentro con León Trotsky en México.

1.4. Los años treinta: acercamiento y ruptura

Años después del Primer Manifiesto, Breton seguía insistiendo en que la poesía expresaba “el contenido latente de una época y que tenía como función objetivar el mito colectivo de un tiempo.”¹⁰⁶ Sin embargo, la búsqueda de esa objetivación del mito se amplía a otras áreas que no son medios poéticos. Alrededor de 1930, el acercamiento al mito se da por

¹⁰⁵ Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, *André Breton*, 33.

¹⁰⁶ *Ibíd*, 191.

medio de la etnografía y otras ciencias que desplazan parcialmente a la poesía y al acercamiento automático o ligado al espiritismo.¹⁰⁷ En este periodo, los surrealistas buscaron “las manifestaciones desinhibidas del deseo, por los estados originarios de la consciencia y ansiaban la integración de lo sagrado en el mundo de todos los días.”¹⁰⁸ Fue la época de un fuerte interés en varios pensadores, además de Freud, por ejemplo, Karl Marx, Sir James Frazer, C. G. Jung, Lévi- Bruhl y Marcel Mauss. Gracias a varios de estos trabajos científicos, los surrealistas idealizaban las imágenes de las civilizaciones antiguas existentes en contacto cerrado con las fuerzas originarias, esperando que operaran en el mundo de lo sagrado, de lo mágico, lo mítico y sobrenatural.¹⁰⁹ Pero los surrealistas no sólo consiguieron acercarse a estos casos de lo exótico, el éxtasis y la desinhibición, sino que también, gracias a sus inquietudes poéticas, se dieron cuenta que los mitos, no son fábulas, ni ilusiones, sino tratados sobre el ser, que trasmitían sabiduría espiritual en los distintos pueblos del mundo.

Este saber etnográfico, antropológico y psicológico, llevó a Breton a “no contentarse con enfrentar el romanticismo del norte al clasicismo del sur: convoca igualmente al asiático o al de Oceanía.”¹¹⁰ También llamó a no confiar en lo griego¹¹¹, citando a Paul Gauguin dijo: “Tened siempre presentes a los persas, a los camboyanos y un poco al egipcio. El gran error, por muy bello que sea, es el griego.”¹¹²

El conocimiento académico/ de diversas disciplinas de la etnología? permite al poeta francés relativizar los aportes de la cultura griega, pieza fundamental de la

¹⁰⁷ James Clifford. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (España: Gedisa, 2001), 150.

¹⁰⁸ Louise Tythacott. *Surrealism and the exotic* (London: Routledge, 2003), 59.

¹⁰⁹ *Ibíd.*

¹¹⁰ Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, *André Breton*, 35.

¹¹¹ *Ibíd.*, 34.

¹¹² *Ibíd.*, 35.

civilización occidental y lo lleva a observar otras culturas. Esta contribución de la ciencia permite aclarar otra confusión común en el surrealismo, la idea de que Breton reivindica lo irracional y por lo tanto niega los descubrimientos de la ciencia. La posición de los surrealistas es compleja, pues luchan contra un tipo de ciencia y reivindican otra. Sin embargo,

[...]la lucha contra la ciencia no se manifiesta en este contexto más que como una consecuencia de un conflicto filosófico de otra envergadura, y que Jean Schuster define muy bien en las siguientes líneas: «el poeta quiere sustituir esa razón fría e invasora de los racionalistas, que somete al mundo solamente al principio de realidad, por una razón apasionada, mediatrix del juego dialéctico entre el principio de realidad y el principio del placer.»¹¹³

Entonces, adelantándose como vidente a discusiones en el campo de la filosofía que vendrán con el posmodernismo, el autor de *Nadja* ubicó como problema filosófico un tipo de razonamiento. “Breton no cae nunca en un infantilismo anticientífico, como se ha escrito ya demasiadas veces.”¹¹⁴ Al contrario, lo que hizo fue oponer “a casi todas las ciencias en nombre de principios éticos.”¹¹⁵

Esta tensión entre el interés en la antropología, el mito, la poesía, y su acercamiento al materialismo histórico, de carácter leninista, llevó a Breton a tomar una inclinación por la política, pues su idea de libertad era vista desde un análisis marxista. Aunque es importante señalar que, “el marxismo de Breton se distingue de la tendencia racionalista científicista, cartesiano- positivista.”¹¹⁶

Esta tensión se va despejando levemente, pocos meses después del Segundo Manifiesto del surrealismo en 1930, cuando Breton se decide por un mayor acercamiento

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ *Ibíd.*, 36.

¹¹⁵ *Ibíd.*, 35 y 36.

¹¹⁶ Michael Löwy, *Surrealismo y marxismo*, (Buenos Aires: El cielo por asalto, 2007), 23.

ideológico al socialismo. Una evidencia es el cambio en el nombre de la revista que surgió a la par que el Primer Manifiesto, *La revolución surrealista*, que cambia a *El surrealismo al servicio de la revolución*. Otro acontecimiento significativo e importante de esta inclinación fue su visita a México para entrevistarse con el líder bolchevique en el exilio, León Trotski quien había llegado a este país, el 9 de enero de 1937. De 1930 a 1938, el poeta francés mantendrá su inclinación por el proyecto socialista, que lo llevará a abandonar sus ideas en la poesía, el mito y lo sagrado. Su reivindicación de la revolución política se puede observar claramente si analizamos algunos documentos de su visita a México. Breton y su esposa Jacqueline Lamba llegaron a México, en 1938 y fueron recibidos por Diego Rivera. Es importante señalar brevemente la relación que tenían Breton y Trotski, pues, es en México donde realizan *El manifiesto por un arte revolucionario independiente* y permite observar cómo el poeta francés suscribe los ideales del líder socialista.

El 29 de abril, Jean Van Heijenoort, secretario de Trotski, escribe una carta a Pierre Naville, dirigente de la IV Internacional en Francia. Heijenoort no sólo da cuenta de la llegada de Breton a la ciudad de México sino, además, pide información sobre el poeta surrealista a los trotskistas franceses. La respuesta de Naville fue clara: “Pueden utilizarlo totalmente a favor de Trotski.”¹¹⁷ El mismo Breton confeso personalmente a Jan Van Heijenoort la fuerte impresión que le había causado Trotski, pues lo consideró como un “príncipe de la iglesia.”¹¹⁸ Lamba confesó que “André estaba extremadamente conmovido”¹¹⁹ con el líder soviético. Por su parte Trotski “desconocía la literatura y sus

¹¹⁷ Fabienne Bradu, *André Breton en México*, (México: FCE, 2013), 75.

¹¹⁸ *Ibíd*, 74.

¹¹⁹ *Ibíd*, 75.

disquisiciones surrealistas,”¹²⁰ sin embargo, es probable, que estuviera al tanto de la posición política del poeta francés. Todo indica que Breton tenía una gran admiración por el líder soviético. Esta admiración lo llevó a inclinarse por el proyecto político de Trotski, dejando de lado las críticas a la lógica y al principio de realidad donde se instaura la consciencia. Los siguientes apuntes de Van Heijenoort sobre una conversación entre Trotski y Breton pueden servir de ejemplo:

Trotski: Usted invoca a Freud, pero, ¿no es para una tarea contraria? Freud hace surgir al inconsciente en lo consciente. ¿No quiere usted ahogar lo consciente por lo inconsciente?

Breton: No, no, evidentemente que no. ¿Freud es compatible con Marx?

En otra parte de la entrevista:

Trotski: Camarada Breton, el interés que dedica usted a los fenómenos del azar objetivo no me parece muy claro. Sí, ya sé que Engels recurre a esta noción, pero, me pregunto si en el caso de usted, no existe otra cosa. No estoy muy seguro de que no tenga la intención de abrir —sus manos delimitaban en el aire un reducido espacio— una pequeña ventana abierta al más allá (...) No estoy convencido. Por lo demás, usted escribió en alguna parte... ¡ah! Sí, que estos fenómenos presentaban para usted un carácter inquietante.

Breton: Perdón, escribí: “inquietante en el estado actual del conocimiento.”

¿Quiere que verifiquemos?¹²¹

Desde mi punto de vista, resulta clara la sospecha y la no aceptación de Trotski hacia ciertas ideas del líder surrealista sobre inconsciente, azar, imaginación. Para el

¹²⁰ Francisco Reyes Palma. *La mirada tangencial. Hacia otra historia del arte. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Tomo III, Coord. Esther Acevedo. (México: Conaculta, 2002), 254.

¹²¹ Fabienne Bradu. *André Breton en México*, 97 y 98.

soviético todo pensamiento debe ser racional, calculador y estratégico. También en estas partes del diálogo parece ser que Breton cede.

Esta ruptura o alejamiento de su primera filosofía fundamentada en la poesía, por el apoyo al proyecto político de Trotski, durará hasta el inicio de la guerra en 1939, con la declaración bélica a Francia por parte de la Alemania nazi y la muerte del líder soviético en 1940. En ese momento, el poeta buscó “no permitir que la derrota, puramente militar, intente también arrastrar consigo el espíritu.”¹²² Después de la invasión a Francia, Breton buscó reorganizarse en Marsella, donde volvió a encontrarse con varios artistas y amigos, con los cuales experimentó con el Tarot. El mismo poeta lo contó de la siguiente manera:

Sí, en Marsella, durante el invierno de 1940, Victor Serge y yo fuimos huéspedes del Comité de Ayuda Norteamericana para los Intelectuales, con cuyos dirigentes vivimos en una espaciosa quinta de la periferia, Air- Bel. Muchos surrealistas se reúnen allí diariamente y sorteamos lo mejor que podemos las angustias del momento. Allí llega Bellmer, Brauner, Char, Domínguez, Max Ernst, Hérold, Itkine, Lam, Masson y Péret, de tal suerte que por momentos vuelve a reinar cierta actividad. De esa época en particular surge la elaboración colectiva de un juego de cartas con dibujos basados en nuevos símbolos correspondientes al amor, al sueño, a la revolución, al conocimiento, (...).¹²³

Desde mi punto de vista, es en Marsella, antes de salir hacia Estados Unidos, donde Breton y el grupo de surrealistas cercano a él, reinician su “mitología experimental” buscando revalorizar algunos temas frente a los gobiernos totalitarios y la guerra. Las cartas del tarot surrealista representaban a personajes históricos e intelectuales como Paracelso,

¹²² André Breton, *Conversaciones (1913-1952)*, (México: FCE, 1987), 187.

¹²³ *Ibíd.*, 188.

Pancho Villa, Freud, Novalis, Hegel, Sade, Lautreamont y Baudelaire, entre otros. **(Imagen 3)** Es significativo que lo hagan en Marsella pues de ahí es originario un Tarot tradicional y hermético.

Es altamente probable que, no sólo Breton, sino varios de los surrealistas tuvieran un amplio conocimiento de las tradiciones herméticas. En el caso del poeta francés su pensamiento lo llevó a relacionar la psicología con el hermetismo, y a observar en las cartas del Tarot, como Eliphas Lévi, una serie de imágenes sobre el camino de iniciación y símbolos similares a los sueños.¹²⁴ La intervención surrealista en el Tarot suplantó una iconografía netamente medieval, mezclada con símbolos cristianos, por una serie de imágenes modernas con filósofos, poetas y psicólogos como Arcanos mayores.

Antes de que Breton escribiera su poema *Arcano 17*, en donde Matta dibujó cuatro cartas, es importante señalar otra idea que manifiestan los surrealistas en América y que va a acompañar la experimentación previa que tuvieron sobre el Tarot, en Marsella. Una idea expuesta en la revista surrealista *VVV*.

1.5. El exilio: la revista VVV

Al llegar a Norteamérica, Breton organizó la revista *VVV*. Esta publicación sólo tuvo cuatro números y en la contraportada, en la tabla de contenidos, tenía como subtítulo *Poesía, artes plásticas, antropología, sociología, psicología*. La primera publicación fue en junio de 1942. El editor fue el escultor y fotógrafo norteamericano David Hare. El consejo editorial estuvo compuesto por Breton y Max Ernst. Es importante poner atención en el subtítulo, la mención de estas cinco disciplinas es una consideración necesaria para los surrealistas en este momento, pues con todo y que tenían un interés en aumento sobre el estudio del

¹²⁴ Juan- Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. (Barcelona: Editorial Labor, 1985), 424.

hermetismo y la mitología, mantenían un reconocimiento sobre ciertas ciencias. Además, la revista presentaba en la página del contenido, en un recuadro, la explicación del nombre y con ello un posicionamiento político. El texto, escrito por André Breton, decía, lo siguiente:

VVV
That is, V + V + V. We say . . . — . . . — . . . —
that is, not only
V as a vow—and energy—to return to a habitable and
conceivable world,
Victory over the forces of regression and of death unloosed at present on
The earth, but also V beyond this first Victory, for this world can no
more,
And ought no more, be the same, V over that which tends to perpetuate
the
Enslavement of man by man,
And beyond this
VV of that double Victory, V again over all that is opposed to the
emancipation
Of the spirit, of which the first indispensable condition is the liberation
Of man,
Whence,
VVV towards the emancipation of the spirit, through these
necessary stages: it
Is only in this that our activity can recognize its end
Or again:
One knows that to
V which signifies the View around us, the eye turned towards
the external
World, the conscious surface,
Some of us have not ceased to oppose
VV the View inside us, the eye turned toward the interior world
and the depths
Of the unconscious,
Whence

VVV towards a synthesis in a third term, of these two Views, the first V with

Its axis on the EGO and the reality principle, the second VV on the SELF

And the pleasure principle—the resolution of their contradiction tending Only to the continual, systematic enlargement of the field of consciousness

Towards a total view,

VVV

Which translates all the reactions of the eternal upon the actual, of the

Psychic upon the physical, and takes account of the myth in process of Formation beneath the VEIL of happenings.¹²⁵

Como se observa, el nombre de la revista hace referencia a una triple victoria, no sólo frente al totalitarismo nazi, sino también contra el capitalismo y la racionalidad instrumental fijada a la sociedad capitalista que “mantiene un sometimiento del hombre por el hombre.” Pero además de la crítica, el líder surrealista propone seguir ampliando la visión interior, la conciencia, explorando el inconsciente. También sobrepone lo psíquico sobre lo físico, lo eterno sobre lo cotidiano y efímero, nada que no hubiera propuesto

¹²⁵ Texto incluido en todos los números de la revista VVV. VVV. Es decir, V + V + V. Decimos . . . — . . . — . . . —es decir, no sólo V como voto —y energía— para volver a un mundo habitable y concebible, Victoria sobre las fuerzas de la regresión y de la muerte desatada en la actualidad en La tierra, pero también V más allá de esta primera Victoria, porque este mundo no puede más, Y no debe más, ser el mismo, V sobre lo que tiende a perpetuar la Esclavitud del hombre por el hombre, Y más allá de esto VV de esa doble Victoria, V otra vez sobre todo lo que se opone a la emancipación del espíritu, del cual la primera condición indispensable es la liberación Del hombre, De dónde, VVV hacia la emancipación del espíritu, a través de estas etapas necesarias: eso Sólo en esto nuestra actividad puede reconocer su fin. O de nuevo: Uno sabe que a V que significa la Vista que nos rodea, el ojo vuelto hacia el exterior El Mundo, la superficie consciente, Algunos de nosotros no hemos dejado de oponernos VV la Vista dentro de nosotros, la mirada vuelta hacia el mundo interior y las profundidades del inconsciente, De dónde VVV hacia una síntesis en un tercer término, de estas dos Vistas, la primera V con Su eje sobre el EGO y el principio de realidad, la segunda VV sobre el YO Y el principio del placer, la resolución de su contradicción que tiende Sólo a la ampliación continua y sistemática del campo de la conciencia Hacia una visión total, VVV Que traduce todas las reacciones de lo eterno sobre lo actual, de lo psíquico sobre lo físico, y da cuenta del mito en proceso de Formación bajo el VELO de los acontecimientos.

anteriormente, pero en el contexto histórico resultaba importante. Asimismo, según el poeta francés, todo esto para dar “cuenta del mito en formación.”¹²⁶ En este documento, Breton no explica qué mito se está formando, pero parece que intuye que se está formando uno o que es necesario crear uno, esta mención es importante, pues lo llevara a la creación de su poema *Arcano 17*.

También, en el primer número de la revista, Breton dio a conocer *Los prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no*. En este manuscrito, la convulsión de la guerra llevó al líder surrealista a plantear la eficacia de los modos electivos de conocimiento y de acción, pues la realidad indicaba, paradójicamente que, la racionalidad instrumental había llevado al mundo al borde de la barbarie. Por ello, Breton buscó, como varios intelectuales de la época, una alternativa y una respuesta a lo que estaba pasando en el mundo. En este texto, el poeta señaló nuevamente su interés en la filosofía medieval y en las “ciencias malditas.”¹²⁷ Me parece que intenta justificar un “retorno” necesario, porque, concibió que el uso exclusivo de la lógica formal fracasó y el triunfo de los gobiernos totalitarios se debía, en parte, a este mismo sistema. Si bien el poeta francés ya había hecho un llamado en el Segundo Manifiesto “a un examen serio de esas ciencias, la astrología, la metapsíquica y la magia,”¹²⁸ no había propuesto un acercamiento al mito.

Para comprender el contexto intelectual, compararé las ideas de otro grupo de exiliados europeos que llegaron a Nueva York y que compartieron posiciones políticas cercanas a la de los surrealistas, pero desde una perspectiva filosófica. Esta comparación permite comprender el contexto intelectual en el mundo durante la Segunda Guerra Mundial.

¹²⁶ André Breton, *VVV*, número I, junio de 1942, New York.

¹²⁷ *Ibíd.*

¹²⁸ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, 143 y 144.

Breton realizó una crítica al uso exclusivo de la razón instrumental y la lógica formal, desde el Primer Manifiesto Surrealista, en 1924. La crítica llegó hasta la publicación de *Los Prolegómenos a un Tercer Manifiesto del surrealismo*, publicado en la revista *VVV*, en 1942. El cuestionamiento al uso excesivo de la lógica formal se acerca a algunas de las reflexiones de la Escuela de Frankfurt, cuyos miembros se habían exiliado a Norteamérica, por el ascenso del gobierno dirigido por Adolf Hitler. En 1941, en colaboración con Adorno, Horkheimer comenzó a escribir la obra *Dialéctica de la Ilustración*. En esta obra, ambos filósofos alemanes señalaron cómo el proyecto ilustrado, convertido en ideología, no llevaba a ningún progreso social, ni individual, sino estaba llevando al mundo a un nuevo estado de barbarie.¹²⁹ Esta propuesta explicaba de manera filosófica lo que Breton señaló de manera literaria en un diálogo ficticio que se encuentra en *Los Prolegómenos a un Tercer Manifiesto del Surrealismo*. El poeta menciona: “... de acuerdo, tú me posees, sistema, yo me he entregado a ti de cuerpo entero, pero todavía no ha sucedido nada de lo que me habías prometido. ¡Ten cuidado! Lo que me has hecho creer inevitable, está tardando demasiado en ocurrir, y hasta podría afirmarse, con un poco de insistencia, que está ocurriendo lo contrario.”¹³⁰

Es probable que Breton este llamando “sistema” al predominio que generó el proyecto ilustrado sobre el uso instrumental e industrial del conocimiento científico. Que, además, surgió con el capitalismo como sistema económico. Esta reflexión es cercana a la idea de los filósofos antes mencionados, pues también consideraban que la Ilustración “ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal

¹²⁹ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, (España: Editorial Trotta, 2001), 51.

¹³⁰ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, 168 y 169.

calamidad.”¹³¹ Para los intelectuales alemanes, el sistema de pensamiento ilustrado prometió libertad, igualdad y fraternidad, sin embargo, ocurrió lo contrario. Esto no significó ni para los surrealistas, ni para Adorno y Horkheimer, un regreso o reivindicación del irracionalismo, sino una crítica a la Ilustración que posibilitara su autorreflexión, es decir, buscaron “ilustrar la Ilustración”, por ejemplo, en el discurso de Breton se propone usar el arte como medio para ampliar la conciencia reflexiva sobre los límites y alcances de la Ilustración.

Para los surrealistas es necesario ponerle un ultimátum al sistema ilustrado y buscar nuevas formas de pensar. El autor de *Vasos comunicantes* expresó, desde su llegada a los Estados Unidos, en 1941: “Hoy, es ante todo el arte visual del piel roja el que nos permite acceder a un nuevo sistema de conocimiento.”¹³² Es decir, lo que la vanguardia parisina buscó fueron nuevos sistemas de conocimientos en las antiguas civilizaciones americanas y sus mitos.

1.6. Los Grandes Transparentes

En *Los Prolegómenos a un tercer Manifiesto del surrealismo o no*, Breton menciona “Los Grandes Transparentes.” Se pregunta citando a Novalis, al filósofo y psicólogo norteamericano William James, así como Émile Duclaux (antiguo director del Instituto Pasteur), si se puede hablar de un nuevo mito. Para Duclaux es probable que existan “seres contruidos según el mismo plan que nosotros, pero diferentes de los hombres;”¹³³ para Novalis: “En realidad vivimos en un animal del que somos los parásitos. La constitución de

¹³¹ Max Horkheimer, Theodor Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. Op. cit. 59.

¹³² Mark Polizzotti. *La revolución de la mente. La vida de André Breton*. 490.

¹³³ Citado en André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, 175.

este animal determina la nuestra y viceversa.”¹³⁴ James sostiene que: “Quién puede afirmar que en la naturaleza no ocupamos, junto a seres cuya existencia no sospechamos, un lugar tan pequeño como los perros y gatos que viven al lado nuestro?”¹³⁵ Estos tres argumentos llevaron a Breton a señalar que era posible construir un nuevo mito, el de los *Grandes Transparentes*. Sin embargo, no señala más, ni tampoco cuales serían sus características, sólo dice que pueden existir los *Grandes Transparentes*.

Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier señalaron que, esta “hipótesis” de *Los grandes Transparentes* encontraría un eco en los lienzos de Matta.¹³⁶ Por tanto, los lienzos del pintor chileno pueden ser un indicio para la comprensión de lo que Breton está concibiendo como mito, cuestión que expondré en el tercer capítulo. Si seguimos la obra citada, otro indicio puede ser el llamado de Breton a examinar el pasado humano y la función de los mitos en esas sociedades (por ello la importancia de la antropología en la revista *VVV*). Según Durozoi y Lecherbonnier:

La catástrofe histórica que sumerge a la humanidad obliga admitir que todo lo que se pensaba sobre el hombre debe ser revisado; es preciso, para que la historia vuelva a ser soportable, que el hombre emprenda el conocimiento de las características de ese animal, es decir, de su propia estructura, su verdadera constitución psicológica y física. Pero no basta con suponer la existencia de los Grandes Transparentes, hay que darles, asimismo, la ocasión de manifestarse. Para ello, Breton empeña al surrealismo y a sus compañeros en un examen de lo que enseña el pasado humano a propósito de la función y el significado de los mitos.¹³⁷

¹³⁴ *Ibíd*, 174.

¹³⁵ *Ibíd*,

¹³⁶ G. Durozoi y Bernard Lecherbonnier. *André Breton*, 252.

¹³⁷ *Ibíd*.

Entonces, el triunfo y avance de los gobiernos totalitarios, como el fascismo, el nazismo y el stalinismo, llevó a Breton y al grupo de artistas emigrados a replantearse antropológicamente la condición humana y las formas de convivencia de antiguas civilizaciones. Es decir, frente al fracaso de la civilización occidental capitalista y el ascenso de gobiernos totalitarios, era urgente aprender de otras culturas. Por lo tanto, es probable que en las mismas obras artísticas de los surrealistas se esté buscando la manifestación del nuevo mito de los Grandes Transparentes. Es probable que, por ello, Breton publique, en el último número de la revista *VVV*, los testimonios de Robert Lebel, Patrick Waldberg y Georges Duthuit sobre el mito. El título de los testimonios es muy significativo: “Vers un mythe nouveau? Premonitions et défiances.”¹³⁸ Sin duda el título muestra que son premoniciones y que en *VVV* se están orientando hacia la mitología experimental y a las propuestas que había realizado Bataille en *Acéphale* y que expondré más adelante.

Así pues, aunque las preguntas ya habían sido planteadas por el Romanticismo, parece que Breton se vuelve a interesar en el mito, no sabe si se puede crear uno nuevo y si se puede introducir uno en la sociedad moderna, o vivir sin uno. Por esta incertidumbre, son tan importantes para Breton las exploraciones de Bataille y Caillois. Sin embargo, todo indica que para el poeta francés son premoniciones y lo único que tiene, hasta este momento, es la idea de los “Grandes Transparentes.” El mismo Breton permite ver su falta de precisión en varias entrevistas. Por ejemplo, en una concedida a Rene Bélance para el *Haití Journal*, en 1945, señala:

Propuse al surrealismo, entre otras tareas, una intervención en la vida mítica que adquiriera, para empezar, la mayor pureza. Ya ve usted que el lado

¹³⁸ David Hare, edit, *VVV*, (New York, N.4, 1944.) Index.

negativo de la iniciativa estaba bastante fundamentado... Sin embargo, no dejaba de conservar los posibles derechos de lo sagrado, liberado de los ritualismos degeneradores que lo recubren y devuelto a todo lo que motivó a las primeras comunidades humanas.¹³⁹

Esta intervención en la vida mítica, como expuse, es una propuesta que se encontraba desde el inicio del movimiento. Breton la reivindica nuevamente después de la Segunda Guerra y busca que se encuentre cargada de lo sagrado, ese éxtasis que motivó a unirse a las primeras comunidades humanas.

El autor de *Nadja* sabe lo que tienen que hacer, la intervención estética en la vida mítica —ya lo había señalado desde los inicios del movimiento—, pero también tiene claro que los nazis lograron instrumentalizar políticamente el mito, el mito adulterado de la sangre que buscaba justificar la superioridad de la raza, y que, por lo tanto, es necesario tener cuidado. Sin duda, también, tiene conocimiento de que la misma palabra “mito” es engañosa. Más de tres siglos de embestida ilustrada ha enturbiado el concepto mismo. Se puede comprobar esta idea en otra entrevista, ahora realizada por Aimé Patri, para la revista *Paru*, en marzo de 1948. En ella, el líder surrealista dice lo siguiente:

... no conozco palabra tan engañosa como la de mito, debido a los crecientes abusos a los que se presta. Aquí escucho a Salustio decir: “El propio universo es un mito” (y entre paréntesis, creo que podría ser cierto); más allá escucho a Georges Bataille confiarme (no podría ser más nostálgico) que quizás la ausencia de todo mito es el verdadero mito de hoy. En cuanto a mí, desde hace mucho sostengo que con el mito sucede lo que, con la vida de vigilia, enfocada muy objetivamente, y con la vida de sueño, en lo que se refiere a la importancia respectiva que debe concederse a su contenido manifiesto y a su contenido latente. El primero es asunto de los historiadores, de los políticos —

¹³⁹ André Breton. *Conversaciones*, 233.

dejémoselos—; el segundo concierne a los sociólogos, pero también, en el más alto grado, a los poetas, a los artistas. Efectivamente, el contenido latente y sólo él constituye la materia prima de la poesía y del arte. El mito es lo que se convierte (en) ese contenido a través de ellas. En los periodos de gran escisión y de gran dimisión como éste, ese mito sigue un curso de alguna manera subterráneo permaneciendo como la preocupación fundamental de algunos.¹⁴⁰

En esta entrevista, Breton proporciona más elementos sobre su concepción del mito. Nos indica que hay que ser cuidadosos, igual que con la palabra utopía, hay que emplearla con precaución, pues las concepciones sobre ambas palabras se han forjado precipitadamente, y “deben ser reexaminadas muy de cerca bajo el ángulo de lo que pueden tener de viable.”¹⁴¹ Entonces, con los elementos anteriores, se puede señalar que Breton es consciente de la problemática del término, de su excesivo uso superficial y de los enredos que puede generar, pero también, sabe que hay algo en el mito que es importante para la vida del ser humano, pues da sentido a su existencia. Así, el autor de *Nadja* deja claro: “Yo no soy, sin embargo, de los que lo relegarían a las curiosidades de museo y perderían de vista esos preciosos medios de orientación que el hombre le debe.”¹⁴² Breton amplió su concepción sobre el mito, cuando habló de la “civilización cristiana,” en la misma entrevista, donde señaló que, la cultura moderna no se desprenderá de los valores cristianos hasta que se codifique nuevamente en el plano ético, un conjunto de preceptos que pueden ser históricamente anteriores a ella. Es decir, hasta que no se reivindique a los mitos de las civilizaciones antiguas. El poeta francés lo expuso de la siguiente manera:

¹⁴⁰ *Ibíd.*, 261.

¹⁴¹ *Ibíd.*, 262.

¹⁴² *Ibíd.*

Querámoslo o no, ese plano ético sigue dependiendo del plano mítico, por razón del vigor eterno de los símbolos, que impone al comportamiento humano una constante referencia armoniosa a tal dato irracional, fabulosos, que concierne a los orígenes y los fines. Para que ese nuevo orden exista, es necesario y suficiente que al punto que han llegado la sociología —una sociología activa, y ya no pasiva— y la poesía —por fin libre de sus ronroneos, y de regreso a sus prerrogativas más altas— se concierten misteriosamente para engendrarlo.¹⁴³

Así pues, se puede sumar a la concepción bretoniana sobre el mito, la determinación ética. Para Breton, el mito se acepta en las sociedades porque orienta la conducta humana, dota de sentido. Es por eso por lo que el líder surrealista concibe al poeta, al artista y al sociólogo como los que podrían recrear los mitos en la época moderna. Aunque es el poeta y el artista quien explora los sentimientos más profundos del ser humano, la sociología sólo podría explicar cómo se organizan en la sociedad, es decir, no los genera.

Finalmente, pese a que Breton parte de intuiciones y de algunas imprecisiones sobre el concepto del mito, su idea de los “Grandes Transparentes” es una propuesta en construcción que los surrealistas trataran de instaurar por medio de la poesía y las artes plásticas. Por ello, en la revista *VVV* se unen estas artes con la poesía y, a mi parecer, lo que en el fondo está buscando el poeta francés es una nueva orientación estética y ética para el mundo moderno. Esta nueva cultura ética no puede nacer exclusivamente del sistema racional, pues el racionalismo moderno se ha instrumentalizado y de esa manera ha coadyuvado a la nueva barbarie de la Segunda Guerra. Para Breton, la orientación ética sólo puede nacer del arte, y es por eso por lo que es necesario mirar hacia el pasado, al mundo mitológico de los pueblos antiguos.

¹⁴³ *Ibíd.*, 265 y 266.

1.7. El arte mágico y el mito

En 1957, Breton publicó el libro *El arte mágico*. Texto fundamental para comprender el proyecto del surrealismo después de la Segunda Guerra Mundial, pues aborda de manera directa el tema de la religión, el mito y lo sagrado. Sin embargo, el libro fue poco conocido, pues se publicó en un contexto intelectual y político nada conveniente para la vanguardia. En 1957, Francia se encontraba al final de la IV República (1946-1958) y en pleno inicio de la Guerra de Independencia de Argelia. Desde el final de la Segunda Guerra (1945), los surrealistas regresaron a Europa en una situación adversa, pues un número de intelectuales y artistas los criticaron por su ausencia en el movimiento de la Resistencia, así como “su permanente fe en el deseo y en el inconsciente,”¹⁴⁴ que los llevaba, según sus críticos en ese momento, a una posición “escapista o nihilista.”

En la década de los cincuenta la vida intelectual en Francia se encontraba polarizada en dos bandos contrarios al surrealismo: “los comunistas, agrupados en torno a Louis Aragon, y los existencialistas en torno a Jean- Paul Sartre.”¹⁴⁵ En este contexto altamente politizado, la idea de un arte mágico resultaba sin interés, pues poco importaba qué podía hacer la magia en el mundo atómico de la posguerra. En general, en el París de esa época, los intelectuales, escritores y artistas consideraban que los surrealistas mantenían una posición extremadamente utópica que rayaba en lo risible al proponer la magia y el mito frente a los problemas del mundo. Para muchos intelectuales y la opinión pública, el comunismo era la única opción, lo que provocó que esta facción política se encontrara en todos los puestos más importantes del Estado francés, cuestión que impedía la difusión plena de las ideas de los surrealistas que propugnaban la libertad del arte frente a cualquier

¹⁴⁴ Alyce Mahon. *Surrealismo, eros y política, 1938- 1968*. (España: Alianza editorial, 2009), 112.

¹⁴⁵ *Ibíd.*

adhesión a un partido político. Como señalé, otro ataque hacia los surrealistas provenía del existencialismo, Jean- Paul Sartre afirmó que la vanguardia “no era más que un movimiento pasado de moda y parasitario”.¹⁴⁶

En el campo de la pintura las cosas eran similares, pues estaba controlado por dos recursos, el realismo social y la abstracción. Sin embargo, en ese momento, como bien señaló la historiadora del arte Alyce Mahon,¹⁴⁷ Breton y los surrealistas estaban más interesados en el socialismo utópico de Charles Fourier, la magia y el mito, gracias a que el líder surrealista se interesó tanto de la cultura de la América del norte como por la haitiana. Es importante señalar que el estudio de Mahon identifica el interés del surrealismo por el mito después de la Segunda Guerra, pero no expone qué significado tiene para Breton ni para los surrealistas y sólo menciona que esto se puede deducir de *Los prolegómenos de un tercer manifiesto del surrealismo*, donde el poeta francés menciona a los Grandes Transparentes. El análisis de Mahon, además, se centra en la exposición “El surrealismo en 1947” y su interés en “Eros”.

La exposición de 1947 es importante como indicio, pues manifestó la insistente búsqueda por parte de los surrealistas de presentar al público el “Nuevo mito de los Grandes Transparentes que tenían poderes mágicos.”¹⁴⁸ Breton seguía buscando una nueva dirección para salir de la desesperanza intelectual y consideró que el mito, una narración altamente creativa, sería una manera de otorgar sentido a su trabajo creativo. Mahon describe bien lo que ocurre en la exposición de 1947, pero cae en la explicación común de mito, pues lo señala como un discurso metafórico para abordar la historia.¹⁴⁹ Además

¹⁴⁶ *Ibíd*, 119.

¹⁴⁷ *Ibíd*

¹⁴⁸ *Ibíd*, 121.

¹⁴⁹ *Ibíd*.

tratando de aclarar el concepto, se apoya en un señalamiento de Whitney Chadwick sobre la concepción del mito para los surrealistas. Según Chadwick, los surrealistas conciben el mito “en el sentido francés, en el que los mitos se construyen desde todas las versiones de una historia.”¹⁵⁰ Es decir, en esta concepción parece que los mitos se pueden crear de manera abierta, arbitraria y desde distintas versiones de una historia, como si un mito fuera un cuento hecho de distintas metáforas. Además, la concepción del mito no es en sentido francés, sino norteamericano, pues fue en América donde Breton tuvo un acercamiento directo.

Así mismo, Mahon sigue relacionando la idea de mito con Freud, el cual comparaba la mente neurótica con la mentalidad mítica primitiva y la defensa de cierto salvajismo inherente a la psique humana.

Sin embargo, desde mi punto de vista, esta confusión conceptual es culpa del propio Breton, quien para 1947 mantiene aún imprecisa su concepción de mito. Es hasta la publicación en 1957 de su obra *Arte mágico* que aclara sus ideas al respecto del tema. No obstante, es importante volver a mencionar que, después de diez años (1947-1957), la situación en Francia no cambió, pues como mencioné en el principio de este apartado, la IV República estaba enfrentando la guerra de independencia de Argelia, entre otras cuestiones políticas de importancia. Finalmente, este contexto político, el tiraje de esta obra, 3500 ejemplares, reservado para el prestigioso Club Francés del Libro, fue lo que impidió el amplio conocimient

o de una obra fundamental del surrealismo.

¹⁵⁰ *Ibíd*, 122.

En el libro de 1957, Breton recuperó las palabras *arte mágico* de Novalis¹⁵¹ e hizo una primera referencia a que todo contacto con la magia era un contacto con lo espiritual. Es decir, tomando como ejemplo la concepción del amor, señala que sólo puede entenderse la palabra en “el sentido de deseo espiritualizado sublimado: «un corazón amante sacia todos los deseos del espíritu».”¹⁵² En otras palabras, el amor es mágico porque espiritualiza el deseo. Esta característica del “arte mágico” tiene una relación directa con el mito y lo sagrado, pues como expondré a continuación, ambos tienen como elemento primordial la espiritualización del cosmos.

El poeta francés definió *Arte mágico* como la expresión que atestigua “la perennidad de ciertas aspiraciones humanas de orden mayor.” Es decir, es la expresión eterna de los grandes deseos y sentimientos humanos, así como las interrogantes últimas o fundacionales sobre el origen del universo, la vida y la eternidad, así como la muerte y el mal. Para Breton, también, el arte mágico es un “modo persistente de pensar que el Alma del mundo se difractaría necesariamente en tantas almas separadas” y, por lo tanto, todo lo que rodea al hombre quedaría impregnado de esa Alma universal. Es lo que el antropólogo social Edward Tylor llamó *animismo* e identificó en sociedades primitivas, creencia basada en el reconocimiento de las almas y los espíritus. Tylor tenía también una noción sobre la

¹⁵¹ Es importante señalar que Novalis tenía pensado un proyecto llamado *idealismo mágico*, el cual proponía una nueva relación del hombre con el cosmos y se basaba en una *intuición intelectual*. Esta intuición, propuesta como una forma de conocimiento llena de éxtasis, llevaba al hombre a proyectarse en el universo y viceversa. Para Novalis no existía una distinción entre sujeto y objeto, pues “el hombre tanto puede ser el Yo como el no Yo.” Para él, la magia es actuar sobre las cosas, poner la idea, el espíritu sobre la materia, espiritualizar el cosmos. Eustaquio Barjau, especialista en la obra de Novalis, señaló que, para el poeta alemán, “el idealismo mágico no es, con todo, la última meta del ser humano; ésta debe de ser la moralización de la naturaleza. Esta transformación del Universo, cuyo sentido es la victoria del espíritu sobre la inercia y sobre la tendencia a la disgregación, debe de acercar a aquél a Dios, que es el fin de este dinamismo.” Novalis. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. (Madrid: Catedra, 2018), 19 y 20. Gracias a estas ideas de Novalis se puede comprender mejor el proyecto bretoniano del arte mágico.

¹⁵² André Breton. *El arte mágico*. (España: Atalanta, 2019), 24.

magia. Consideró que los magos clasificaban las cosas por analogía y por lo tal, en comparación con la ciencia era una ilusión perniciosa, una ciencia que no funcionaba.¹⁵³

Sin embargo, Breton aclara, a diferencia de las ideas del antropólogo Tylor, que la magia no es sólo una cuestión utilitaria comparable con la ciencia en términos metodológicos y señala que hay que entenderla en términos poéticos, es decir, en su búsqueda por espiritualizar el cosmos por medio de la palabra, o, mejor dicho, el verbo. Esto lleva al creador de *Nadja* a exponer la relación entre arte mágico y verbo. El poeta señala: “la magia es una consciencia lírica, basada en el reconocimiento de los poderes del verbo.” Pero ¿cuáles son los poderes del verbo? Para Novalis, “lo que el poeta dice tiene un poder mágico: hasta las palabras más usuales adquieren en sus labios un sonido especial y son capaces de arrebatar y fascinar al que las oye.”¹⁵⁴ El poder del verbo es la posibilidad de llevar al hombre a la fascinación, al éxtasis, a la creación. “Novalis había escrito: «componer poesía es engendrar».”¹⁵⁵ Este poder creativo logra, finalmente, “la apertura de la mente y el corazón,” y es ahí donde radica la magia en lo posibilidad de cambiar, de espiritualizar la mente y el alma del hombre.

Este poder de la poesía de llevar al ser humano a la fascinación y al éxtasis, Breton lo enlaza, poniendo el ejemplo de la caza de cabezas de un dayak de Borneo, con lo sagrado. Expone que la magia da cuenta de un carácter sagrado, pues la magia y lo sagrado van juntos para su efecto de “conmoción inicial.”¹⁵⁶

Para argumentar esta relación entre la magia y lo sagrado, Breton cita en su libro al historiador de las religiones Mircea Eliade y dos de sus principales nociones las

¹⁵³ Edward Tylor citado en Brian Morris. *Introducción al estudio antropológico de la religión*. (Barcelona: Paidós, 1995), 131.

¹⁵⁴ Novalis. *Los himnos a la noche*, 106.

¹⁵⁵ Citado por Xoán Abeleira en André Breton. *Pleamargen. Poesía 1940- 1948*. (España: Galaxia Gutenberg, 2016), 78.

¹⁵⁶ *Ibíd*, 105.

“Hierofanías” y “Kratofanías”. La cita de Eliade no es fortuita, pues ambos autores tuvieron una amistad, se vieron varias veces y discutieron largamente el tema de la alquimia.¹⁵⁷ El propio Eliade admiraba a Breton como poeta y expresó que su presencia la sentía como mágica.¹⁵⁸ Es también conocido que, cuando Eliade llegó a París en 1945, no estableció contacto con los existencialistas sino con Bataille, Breton, Aimé Patri, orientalistas e indianistas.¹⁵⁹ Los testimonios del propio Eliade dan muestra de un interés real y sincero por parte del organizador del surrealismo sobre los temas de la historia de las religiones y el mito.

En el *Arte mágico*, Breton no explica las nociones de *Hierofanía* y *Kratofanía*, sin embargo, considero que es importante exponer lo que concebía el historiador rumano de las religiones para comprender la relación entre magia, mito y lo sagrado en el surrealismo. La obra de Eliade, que cita Breton, es el *Tratado de historia de las religiones*, publicada en 1949. En el texto, Eliade define hierofanía como la revelación de las modalidades de lo sagrado en la vida del ser humano. La palabra tiene su origen del gr. *ἱερός hierós* que significa de origen divino o sagrado y *φάνεια, pháneia*, manifestación. Es decir, manifestaciones de lo sagrado. Para Eliade, en el universo mental de los hombres arcaicos que lo percibían o experimentaban era algo real, pero por la conmoción que generaba al percibirlo se manifestaba como una sobre realidad.¹⁶⁰ A través de la historia de la humanidad, las hierofanías se registran en ritos, mitos, cosmogonías, dioses y revelan “*otra cosa* que su condición normal de objeto.” Es decir, “un objeto se hace sagrado en cuanto

¹⁵⁷ Mircea Eliade. *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude- Henri Rocquet*. (Madrid, Ediciones cristiandad, 1980), 90.

¹⁵⁸ *Ibíd.*

¹⁵⁹ *Ibíd.*, 89.

¹⁶⁰ Mircea Eliade. *Tratado de historia de las religiones*. (México: Editorial Era, 2005), 34.

incorpora (es decir revela) *otra cosa* que no es él mismo.”¹⁶¹ Estos registros son parte de la reconstrucción del pensamiento tradicional de las sociedades antiguas que el historiador rumano buscó comprender en toda su obra a partir, principalmente, de mitos y religiones que se han manifestado históricamente en distintas partes del mundo.

Según Eliade la experiencia humana donde se revela algo completamente diferente en nuestro mundo cotidiano, profano, y da sentido a la existencia del fenómeno es una hierofanía. Es en la experiencia religiosa donde “todo lo que es insólito, singular, nuevo, perfecto o monstruoso se convierte en recipiente para las fuerzas mágico- religiosas, y según las circunstancias, un objeto de veneración o de temor.”¹⁶² Por ejemplo, Eliade menciona el “culto a las piedras.” No todas las piedras son sagradas, sino sólo algunas resultan en hierofanías debido a su forma, su tamaño o sus implicaciones rituales. Estas piedras son veneradas en “cuanto que ya no son simples piedras, sino hierofanías, es decir otra cosa que su condición normal de objetos.”¹⁶³ Estas piedras sagradas están cargadas de valores y sirven para comprender y dar un sentido espiritual al mundo. Según sus características pueden ser concebidas como caídas del cielo, elemento de la construcción en la tierra, parte de la madre tierra por su majestuosidad, símbolo de la eternidad y de la vida estática. “La dureza, la rudeza, la permanencia de la materia representa para la conciencia religiosa del primitivo una hierofanía.”¹⁶⁴ Como menciona Eliade la roca *es* y con ello le revela al hombre “algo que trasciende la precariedad de su condición humana: un modo de

¹⁶¹ *Ibíd*, 37.

¹⁶² *Ibíd*.

¹⁶³ *Ibíd*, 36 y 37.

¹⁶⁴ *Ibíd*, 201.

ser absoluto.”¹⁶⁵ Estas manifestaciones sagradas de poder, en el caso de algunas piedras, llevó al historiador romano a hablar de *kratofanías* líticas.

Las *kratofanías* son manifestaciones de lo sagrado con fuerza o poder extraordinario en la vida ordinaria, que pueden ser temidas, malditas o contaminadas. Su origen etimológico proviene del griego Κράτος, *Kratos*. La palabra hacía referencia a la personificación masculina del poder o gobierno y φάνεια, *pháneia*, significa manifestación. Es decir, manifestación de una fuerza extraordinaria o con poder. Las *kratofanías* temidas, los antropólogos las han descrito como *tabús* y las veneradas como *tótems*. Es en esta atracción o repulsión donde Eliade identificó la ambivalencia de lo sagrado. Por ejemplo, el cuarzo como fragmento desprendido del cielo es venerado y atractivo, pues funge como instrumento de clarividencia para el chaman o como mensaje del cielo para el oráculo. Por otro lado, en el islam, principalmente las mujeres, cuando enferman y van a curarse con un morabito (maestro religioso) frotan la parte enferma con una piedra, estas piedras retienen la enfermedad y por ello no pueden ser tocadas, pues se les ha transferido el mal y puede regresar al enfermo por contaminación. En esta situación radica su ambivalencia.

Otro ejemplo conocido es la *kratofanía* de la tierra, que se manifiesta con poder como origen de la vida, “cosmos- receptáculo de las fuerzas sagradas difusas”, pues alimenta, pero también reclama a los muertos en su sepultura. Todas las formas que se manifiestan en la tierra (montañas, bosques, aguas, vegetación) revelan realidades que han impresionado la consciencia de los hombres.

Esta ambivalencia radical, se percibe en un plano psicológico (atracción o repulsión) y axiológico, pues presenta dos valores, lo puro e impuro. Eliade acompañó la idea de la ambivalencia con una “dialéctica de lo sagrado.” Para él, se presenta en la

¹⁶⁵ *Ibíd.*

irrupción hierofánica o kratofánica, como una irrupción de lo *Otro* en lo profano, familiar, cotidiano, singularizándolo del entorno gracias a su trasfiguración sagrada. Es decir, la manifestación de lo extraordinario en lo ordinario, de lo eterno en lo no eterno, dando como resultado lo sagrado. Esta trasfiguración, lleva a relacionar la magia con lo sagrado, pues como lo señaló Breton en el inicio de su libro, la magia, igual que lo sagrado, trasfiguran lo profano, cotidiano, en algo con carácter espiritual. Eliade señala que “esta coincidencia sagrado- profano hace de ello una ruptura de nivel ontológico. Está implicada en cualquier hierofanía, porque toda hierofanía muestra, manifiesta, la coexistencia de las dos esencias opuestas: sagrado y profano, espíritu y materia, eterno y no eterno.”¹⁶⁶ Estas configuraciones históricas de las hierofanías que “proviene de otra dimensión (divina, surreal, metafísica, ontológica)”¹⁶⁷ se presentan en constelaciones de símbolos que se relacionan en un “espacio- red”¹⁶⁸ que narran la creación espiritual del universo, es decir, se manifiestan en mitos.

Las hierofanías, entonces, se manifiestan en un “espacio-red” donde se encuentran, mitos, ritos y símbolos. De ahí la importancia del mito, pues, desde esta perspectiva, es un modelo ejemplar “de todos los ritos y de todas las acciones humanas significativas,”¹⁶⁹ es decir, es un modelo primordial donde se manifiestan hierofanías y kratofanías. Entonces, la noción de mito debe de entenderse como la narración de una “acción sagrada” que tiene un “gesto significativo” o “acontecimiento primordial.” Para Eliade, “los mitos revelan una

¹⁶⁶ *Ibíd.*, 52.

¹⁶⁷ Manuel Lavaniegos. “Mircea Eliade: el Espacio/ Tiempo sagrado.” En Blanca Solares (edit.) *Homo religiosus. Sociología y antropología de las religiones*. (México: UNAM; IIA; FCPyS; Itaca, 2018), 149.

¹⁶⁸ Para un análisis sobre los alcances de la obra de Mircea Eliade se puede revisar el estimulante capítulo sobre su obra en Manuel Lavaniegos. *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión*. (México: UNAM/IIF, 2016).

¹⁶⁹ Mircea Eliade. *Tratado de historia de las religiones*, 367.

estructura de lo real inaccesible a la aprehensión empírico-racionalista,”¹⁷⁰ pues “descubre una región ontológica inaccesible a la experiencia lógica superficial.”¹⁷¹ Estas características del mito fue lo que le interesó a Breton, pues la narración del origen o el comienzo de las cosas revela una actividad creadora y desvela la sacralidad de la obra creada. “En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado.”¹⁷²

Después de esta necesaria explicación teórica, que ayuda a comprender la relación entre el arte mágico, lo sagrado y el mito, puedo continuar con algunas ideas importantes que Breton expone en su texto. Por ejemplo, la crítica al *pensamiento pragmático*¹⁷³ que, difundido por la enseñanza oficial, somete a burla y excluye sin más al pensamiento mágico. Sin embargo, éste último se abre camino en los poetas, pintores, escultores y en el arte en general. Además, para el poeta francés todo principio de superación del nivel de la consciencia actual reside en la magia. Por lo tanto, la magia es una “ciencia tradicional de los secretos de la naturaleza” y gracias a ella, el universo y el hombre se espiritualizan.

Para seguir argumentando su idea de magia, Breton señala la teoría de las correspondencias de Baudelaire y, principalmente, sus ideas sobre el poder y la estructura de la imaginación. Para el creador de *Las flores del mal*, la imaginación está emparentada positivamente con el infinito, es la creadora en el principio del mundo, de la analogía y la metáfora. Con los argumentos de Baudelaire se encuentra una idea más acerca del mito, pues “en nombre de los poderes de la imaginación, el poeta hace de la religión, entendida

¹⁷⁰ *Ibíd.*, 373.

¹⁷¹ *Ibíd.*, 374.

¹⁷² Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, (España: Paidós, 2000), 17.

¹⁷³ Alexandrian. *Historia de la filosofía oculta*, (Madrid: Valdemar, 2018), 13.

en sentido amplio, «la más alta ficción del espíritu humano».¹⁷⁴ Esta capacidad fabuladora de la imaginación permite crear “la más alta ficción del espíritu humano”¹⁷⁵ llamada magia, mito o religión. Breton no ahonda en la relación de la magia y la religión, por su posición crítica al capitalismo y cercana al marxismo, sin embargo, sí señala que, “la magia y la religión aparecen en el origen mezcladas inextricablemente.”¹⁷⁶ Y ambas, junto con el mito, son parte de una “analogía universal,”¹⁷⁷ una “jeroglífica generalizada,”¹⁷⁸ que el poeta o el artista crean y comunican al resto de los seres humanos. Por ello, el poeta francés señala que “los mitos sólo pueden vivir e irradiar luz si mantienen un contacto estrecho con el repertorio de la naturaleza, repertorio este que sólo podría ser hojeado por una mano alada y maga.”¹⁷⁹ Son los artistas los que tienen esta mano alada, pues son ellos los que crean, contactan y comunican los mitos.

Finalmente, para Breton, “el arte mágico es tan sólo aquel que por alguna razón reengendra la magia que lo ha engendrado.”¹⁸⁰ Es decir, es la “obra creada en el nombre de Dios, dicho, en otros términos, en el nombre de un principio superior desconocido.” Este principio es sagrado, por ello alude a la idea de Dios, pero también, y siguiendo a Eliade, a un principio superior desconocido, a una hierofanía o kratofanía. Desde mi punto de vista, el arte mágico que propone el poeta francés es un arte sagrado que se encuentra como una expresión que forma parte de una red o arborescencia de símbolos o imágenes narradas coherentemente en mitos.

¹⁷⁴ André Breton, *El arte mágico*, 44.

¹⁷⁵ *Ibíd.*

¹⁷⁶ *Ibíd.*, 48.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, 44

¹⁷⁸ *Ibíd.*

¹⁷⁹ *Ibíd.*, 47.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, 52.

Si bien Eliade explica e interpreta el pensamiento religioso de los antiguos seres humanos, él y Breton tenían claro que existe “perennidad de ciertas aspiraciones humanas de orden mayor” que llegan hasta las sociedades contemporáneas.

Para Breton esto se puede observar en el arte, para Eliade como una “nostalgia creadora” en varias actividades humanas.¹⁸¹ El historiador rumano lo expone de la siguiente manera:

Queremos decir que el hombre, aun cuando escapase a todo lo demás, está irreductiblemente preso en sus intuiciones arquetípicas, creadas en el momento en que tomó conciencia de su situación en el cosmos. La nostalgia del paraíso se deja adivinar en los actos más triviales del hombre moderno. El *absoluto* no podría extirparse: sólo es susceptible de degradación. Y la espiritualidad arcaica sobrevive, a su manera, no como *acto*, no como posibilidad de cumplimiento real por el hombre sino como una nostalgia creadora de valores autónomos: arte, ciencias, mística social, etc.¹⁸²

1.8. El surrealismo: la magia recobrada

Para Breton, el surrealismo trae de nuevo la magia al mundo moderno. Un ejemplo de esto lo muestra la pintura. En el nacimiento del surrealismo existieron varias perspectivas artísticas importantes. Las grandes influencias fueron de los “antidemiurgos”, como Marcel Duchamp que influyó con una “brujería «ironizada» al extremo”¹⁸³ y Giorgio de Chirico, quien contribuyó con su reivindicación del derecho a la expresión filosófica directa, a la revelación en el sentido etimológico, “dado que un cuadro no puede ser una explicación.”¹⁸⁴

¹⁸¹ Mircea Eliade. *Tratado de historia de las religiones*, 389.

¹⁸² *Ibíd.*

¹⁸³ André Breton, *El arte mágico*, 256.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, 259.

Para el surrealismo la relación del artista con el tema quedó señalada como la relación con la realidad, “sea alcanzada por los medios de la figuración o de la no figuración.”¹⁸⁵ Duchamp dio una definición sobre la magia para una revista neoyorkina, que sirve para aclarar esa relación entre artista y realidad. La definición *Anti- Reality*. “Esta definición vale tanto para Kandinski como para el «figurativo» De Chirico. Por supuesto, esa «anti- realidad», violentamente opuesta al positivismo, es la realidad verdadera, aquella a la que los agnósticos acceden mediante el salto al *seno* del «Tesoro de luz».”¹⁸⁶ Los pintores surrealistas, ya sea con elementos automáticos o veristas, expresarán en sus imágenes la irrealidad verdadera: sueños y mitos.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, 264.

¹⁸⁶ *Ibíd.*

2. George Bataille: acercamientos al mito y lo sagrado

Introducción

En el apartado anterior expuse cómo Breton tuvo un acercamiento al mito y lo sagrado, desde el inicio del movimiento surrealista, por el interés en la poesía, después en el exilio norteamericano y finalmente en su regreso a Europa, después de la guerra, debido a su amistad con Mircea Eliade.

En su exilio en Nueva York, Breton y un grupo de artistas que se encontraban con él, entre ellos Leonora Carrington y Roberto Matta, se acercaron a la mitología a partir de las ideas de Georges Bataille. Para hacer esta afirmación utilizo dos evidencias, las cuales expondré a continuación. La primera, la mención e interés en algunas reflexiones de Bataille, por parte de Breton, en *Los prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no*, publicado en 1942. Y la segunda, las cartas que Patrick Waldberg mandó a su esposa en Norteamérica, mencionando las actividades de la sociedad secreta *Acéphale*. Por lo tanto, en esta segunda sección, expondré las investigaciones de Bataille sobre lo sagrado y el mito. Primero señalaré sus exploraciones en el estudio del fascismo y posteriormente su análisis sobre el mito y lo sagrado en *Acéphale* y el *Colegio de sociología*. En ambos proyectos, Bataille concibe lo sagrado como la comunicación de un estado de éxtasis y el mito como una fabulación sagrada que narra el drama existencial del humano. Estos conceptos repercuten en las obras de Carrington y Matta como se verá en los siguientes capítulos.

2.1. Georges Bataille en *Los prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no*

En el apartado anterior dedicado a Breton, señalé que es en 1942, cuando se publica el primer número de la revista *VVV* y en él *Los prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo*. En este texto, el poeta francés ubicó entre los espíritus “más lúcidos y audaces” del momento a Georges Bataille, el cual, durante toda la década de los treinta, se interesó en el mito, tanto en la revista *Acéphale* como en una sociedad secreta con el mismo nombre y en el proyecto llamado el *Collège de Sociologie*.

Breton muestra este interés en Bataille, pues este último tuvo la preocupación por responder a las preguntas “¿no hay sociedad sin un mito social?” y “¿hasta qué punto podemos escoger o adoptar y también imponer un mito en relación con la sociedad que estimamos deseable?”¹⁸⁷ Breton no explica en los *Prolegómenos* cómo ni dónde Bataille ha respondido a estas preguntas, sin embargo, las investigaciones que realizó desde los inicios de la década de 1930 hasta 1939 eran ampliamente conocidas por abordar el mito y lo sagrado. A pesar de que ambas figuras se distanciaron hacia el final de los años veinte, al mencionar a Bataille, Breton está reconociendo los aportes realizados por el primero, en la década de los treinta, en particular sobre las ideas de estudiar las superestructuras sociales.¹⁸⁸

Es probable que el poeta francés estuviera informado, después de dejar Francia, sobre las reuniones que Bataille, Caillois y Leiris realizaban en el *Collège de sociologie*, proyecto realizado entre 1937 y 1939, y el cual tenía un programa de estudio enfocado al

¹⁸⁷ André Breton. “Los Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no” en *Manifiestos del surrealismo*. (Argentina: Editorial Argonauta, 2001), 168.

¹⁸⁸ Cabe recordar que es en 1930, después del Segundo Manifiesto Surrealista, donde Breton ataca a Bataille. Y en respuesta al ataque, un grupo de surrealistas disidentes escriben *Un cadáver*, panfleto firmado, entre otros por Bataille, donde responden las críticas realizadas por Breton. Sin embargo, en 1935, Breton y Bataille se unen en un grupo político de intelectuales revolucionarios llamado *Contre-Attaque. Union de lutte des intellectuels révolutionnaires*.

análisis del mito, lo sagrado y el poder. Desde mi punto de vista, esta fue una influencia en Breton para retomar la reflexión sobre el mito, después de su clara inclinación al socialismo de León Trotski.

Por lo tanto, se puede afirmar que, la mención en *Los prolegómenos* es un indicio de la importancia del pensamiento de Bataille para el surrealismo, en el momento del exilio y el avance del nacional socialismo en Europa, pues fue uno de los primeros en analizar al nazi-fascismo desde una perspectiva de vanguardia relacionando, el mito, lo sagrado y el poder. Las ideas de Bataille sobre el mito y lo sagrado fueron recibidas con interés por varios de los artistas que se encontraban exiliados en Nueva York y permitieron a Breton reivindicar temas que había abandonado por su interés en el marxismo.

2.2. Lo sagrado y la estructura psicológica del fascismo

Para comprender las ideas que llegaron a los surrealistas exiliados, es necesario describir los proyectos realizados por Bataille enfocados al análisis del mito, desde 1933 hasta 1939. Bataille identificó, de manera temprana, la manipulación de mitos por los nazis y buscó explicar su ascendente triunfo. Por ejemplo, en 1933, con un análisis vanguardista, comenzó a escribir una serie de reflexiones importantes en torno al fascismo, entre ellos, destaca su célebre artículo “La estructura psicológica del fascismo,” publicado en la revista *La Critique sociale*.¹⁸⁹ En el texto, Bataille mencionó que el marxismo se había dedicado exclusivamente a establecer cómo la infraestructura determinaba a la superestructura, pero no había intentado ninguna elucidación sobre la sociedad religiosa y política. Su análisis

¹⁸⁹ *La Critique sociale* fue una revista editada por Marcel Rivière en los años de 1931-1934, en París. Su director fue Boris Souvarine, comunista francés, nacido en Rusia, dedicada a la reflexión de ideas y libros sobre sociología, economía política, historia y filosofía. Bataille fue uno de los importantes colaboradores de la revista aportando importantes artículos sobre la situación política y social de la Europa entre guerras.

buscó “un intento de representación rigurosa (si bien incompleta)” de la relación entre la religión, la mitología y la infraestructura económica.

El artículo resulta importante por su acercamiento a lo sagrado, noción que después, Bataille relacionará con el arte y el surrealismo, en particular, su concepto de *heterogeneidad*. Este concepto después cambiará a *heterología*, con el cual buscó explicar lo irreal, todo aquello que saliera de las actividades cotidianas del sistema de producción capitalista. En el artículo, Bataille señaló que existe una división psicológica de la sociedad moderna caracterizada por la *homogeneidad* y la *heterogeneidad*. La *homogeneidad* la definió como “una reducción a unas reglas fijas basadas en la conciencia de la identidad posible de personas y de situaciones definidas [...]”¹⁹⁰ Para el escritor francés la estructura psicológica de lo homogéneo es la conciencia de la realidad, que se aprecia a partir de su utilidad material y, por lo tanto, se vuelve valorizable y medible. Por ello, la sociedad burguesa, industrial, es *homogénea* y desecha o margina todo lo heterogéneo, lo inconmensurable, lo irreal, pues lo considera inútil.

Por otra parte, la división psicológica de la sociedad, como ya señalé, también presenta, lo que Bataille llamó una existencia psico social *heterogénea*. La conciencia social heterogénea indica la presencia de elementos imposibles de asimilar social y científicamente, pues la ciencia tradicional tiene como objetivo buscar la homogeneidad social, lo que provoca dejar excluidos los elementos heterogéneos, ya que no se puede obtener de ellos una satisfacción funcional o productivista. Al respecto, Bataille señala:

En estas condiciones, los elementos heterogéneos, al menos en cuanto tales, se hallan sometidos a una censura de hecho: cada vez que podrían ser objeto de una

¹⁹⁰ Georges Bataille, “La estructura Psicológica del fascismo” en *Obras escogidas*. (México: Fontamara, 2006), 79.

observación metódica, falta la satisfacción funcional y sin esa circunstancia excepcional —la interferencia de una satisfacción cuyo origen es muy diverso— no pueden mantenerse en el campo de la atención.¹⁹¹

Frente a esta actitud de la ciencia positivista, Bataille consideró que era necesario establecer “los límites de las tendencias inherentes a la ciencia y constituir un conocimiento de la *diferencia no explicable*.”¹⁹² Buscando este nuevo conocimiento, expuso algunas consideraciones que ayudan a definir el término *heterogéneo*. Una de ellas fue la relación que tiene lo heterogéneo con lo sagrado. Lo sagrado representa una experiencia de éxtasis restringida en relación con la experiencia homogénea de la vida productiva capitalista. En las sociedades antiguas, buena parte del mundo heterogéneo estaba constituido precisamente por el mundo de lo sagrado, pues los rituales estaban cargados de actitudes lúdicas y éxtasis religioso. Así, las reacciones que provocan las relaciones con lo sagrado pueden ser análogas a las reacciones que provocan algunas cosas heterogéneas. Bataille considera que las “reacciones consisten en que la cosa *heterogénea* se supone cargada de una fuerza desconocida y peligrosa, que recuerda el *mana* polinésico. Esta fuerza sagrada presenta una prohibición social de contacto (*tabú*), la cual la separa del mundo homogéneo o vulgar que corresponde al mundo profano de la oposición estrictamente religiosa.”¹⁹³

Debido a sus características y a su propia naturaleza, lo sagrado es la primera consideración importante para la experiencia psico- social heterogénea, pues representa una fuerza de éxtasis completamente distinta a lo homogéneo del sistema económico utilitario. Con estos planteamientos, Bataille señala que, la estructura del conocimiento de una realidad homogénea es análoga a la ciencia positivista, pues ambas son objetivas y

¹⁹¹ Ibid. 84.

¹⁹² Ibid. 85. Este conocimiento Bataille lo había llamado, en otro momento, antropología mitológica.

¹⁹³ Ibid. 86.

productivas; de la misma forma que la analogía de la estructura del conocimiento de una realidad heterogénea se puede encontrar en el pensamiento mitológico de los antiguos o en las representaciones del sueño. Pues, en el caso de los mitos, aparentemente se manifiestan como historias ilógicas o irracionales, pero al analizarse a profundidad se puede identificar en ellos redes de símbolos que narran dramas humanos, sabidurías antiguas que revelan la vida espiritual, con otra lógica inconmensurable de manera directa con el mundo moderno capitalista, es decir, heterogéneas. En el caso de los sueños, de la misma manera, se presentan como irracionales e ilógicos, pero esconden significados referentes a los miedos y deseos más instintivos en el ser humano. En síntesis, la existencia heterogénea se presenta, en relación con la vida cotidiana, como enteramente distinta, irreal, como inconmensurable.¹⁹⁴

Bataille considera como ejemplo de esta relación con lo irreal el caso del sacrificio religioso. Idea que está presente a lo largo de toda su obra, desde su artículo “L’Amérique disparue”, así como en sus ensayos, *La mutilation sacrificielle et l’oreille de Vincent van Gogh* (La mutilación sacrificial y la oreja de Vincent van Gogh),¹⁹⁵ *Soleil pourri* (Sol podrido)¹⁹⁶ hasta sus obras más celebradas como *La partie maudite* (La parte maldita), *L’Érotisme* (El erotismo) y *Les larmes d’eros* (Las lágrimas de eros). En el sacrificio, el hombre se enfrenta y acepta de manera voluntaria la muerte, y con ello, acepta otra vida, es decir, el sacrificio es la “expresión del acuerdo íntimo de la muerte y de la vida.”¹⁹⁷ Este acuerdo íntimo permite una relación entre lo irreal y lo real en una síntesis surreal.

¹⁹⁴ *Ibíd.*

¹⁹⁵ En este artículo, Bataille se centra en la idea de sacrificio. Georges Bataille. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929- 1939.* (Argentina: Adriana Hidalgo, 2008),

¹⁹⁶ Para una comprensión del breve artículo de Bataille se puede revisar el artículo de Marisa García Vergara, “Sol podrido. Bataille en su elemento.” *DC PAPERS*, Revista de crítica y teoría de la arquitectura, N°. 4, 2000, págs. 128-140.

¹⁹⁷ Georges Bataille, *Obras escogidas*, 349.

Otro elemento que lleva a Bataille a coincidir con el surrealismo es que, para él, el automatismo sirve como vía para acceder a la existencia heterogénea, pues al atacar el principio de realidad fundado en la razón productiva, rompe la vida cotidiana y “libera de todo cálculo egoísta.” Lo heterogéneo al ser irreal se sobrepone a lo real representado y sustentado en la producción capitalista de bienes. Así, la *heterología* y el automatismo surrealista coinciden en su búsqueda de algo que esté por encima de la realidad. Como ya lo señalé en el apartado anterior, en la pintura, André Masson lo realizó en varios de sus dibujos automáticos.

También, Bataille encuentra lo heterogéneo en la pintura de Van Gogh con sus girasoles como interpretaciones del sol y la mutilación de su oreja como un sacrificio al astro.¹⁹⁸ La pintura de Picasso con cuerpos contraídos y descomposición de las formas son para el autor del *Erotismo*, igualmente, parte de lo heterogéneo en la pintura moderna.¹⁹⁹

2.3. El mito de *Acéphale*

Para junio de 1936, después del fracaso del grupo *Contraataque*, Bataille inició otro proyecto editorial llamado *Acéphale. Religión- Sociologie- Philosophie*. La revista era la expresión escrita de una sociedad secreta fundada por André Masson, Pierre Klossowski y Bataille. En este proyecto, más cercano al inicio del *Collège de sociologie*, se puede observar un acercamiento decisivo hacía el estudio del mito. Esto puede constatarse en la correspondencia entre Bataille y André Masson, entre los meses de octubre y noviembre de 1935, poco antes de que el proyecto de la revista saliera a la luz pública. Las cartas muestran la posición y la discusión de ambos personajes sobre la necesidad del mito.

¹⁹⁸ George Bataille. “La mutilación sacrificial y la oreja cortada de Vicent van Gogh” en *La conjuración sagrada*. Ensayos 1929-1939. (Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2008), 80.

¹⁹⁹ Georges Bataille, “Le Soleil Pourri,” en Georges Bataille, *Documents n° 3, Hommage à Picasso*.

Masson rechazaba claramente participar en cualquier compromiso que se vinculara con el marxismo, pues, según él esta doctrina se basaba en una idea falsa del hombre, “para el marxismo, el hombre no es más que una función. (¿respecto a qué? ¡al medio! Un medio prefabricado, sin realidad profunda).”²⁰⁰ Estos argumentos coincidían con algunas ideas de Bataille que, también, había señalado la incapacidad del marxismo para plantear una idea de hombre diferente al funcionalismo y al racionalismo utilitario. En una carta a Masson, Bataille señala que el marxismo no concibe más que “Razón- Rendimiento- Trabajo útil (incluso el placer debe ser útil).”²⁰¹ Por lo que, para ambos, se debía rechazar cualquier intento de acción política que tuviera como base estas ideas. Esto significa que, ambos se alejaban del marxismo y mostraban un sólido interés por el pensamiento de Nietzsche y su recuperación de la cosmogonía griega.

Masson señaló, también, otra gran objeción al marxismo: el no haberse planteado la necesidad de un mito en las sociedades contemporáneas. Para el pintor francés esto era grave y se expresaría al respecto de la siguiente manera: “Estupidez de Marx cuando quiso crear una sociedad sin mitos. Resultado en Rusia: momifican a Lenin (y se burlan de las reliquias y del fetichismo); se ríen del fanatismo religioso (pero se ponen de rodillas ante San Dínamo, exagero apenas).”²⁰²

En estos breves intercambios epistolares que rescato se observa que, tanto Masson como Bataille estuvieron interesados en el mito de manera importante. Como consecuencia de este interés, el 24 de junio de 1936, se publicó la revista ya mencionada *Acéphale*, con la firma de Georges Ambrosino, Bataille y André Masson. En el primer número de la revista,

²⁰⁰ Marisa García Vergara, *Georges Bataille y la parte del arte. De Documents a Acéphale*, (Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona, 2013), 374.

²⁰¹ *Ibíd.*

²⁰² *Ibíd.*

Bataille escribió un artículo llamado “La conjuración sagrada,”²⁰³ donde manifestó la intención de evocar un mito para la sociedad moderna que orientara el nacimiento de una nueva sociedad humana más justa y libre. En este texto, además, criticó el mundo moderno capitalista, reivindicando lo sagrado, como un estado de éxtasis comunicable entre individuos. Recordemos que, lo sagrado, experiencia que es parte de lo heterogéneo, se presenta como una fuerza interna trascendente, arrebató pasional que se opone al mundo utilitarista del trabajo y el confort, pues lleva al ser humano a la búsqueda de exaltaciones divinas.

Para los integrantes de la revista, el éxtasis se perdió en el mundo moderno, pues resultó el más odioso y el más fallido de todos. Las antiguas civilizaciones proponían caminos para llegar al éxtasis, pero en el mundo capitalista de la “vulgaridad instruida,” es imposible.²⁰⁴ Bataille no duda en decir que él y los demás miembros de la revista eran “ferozmente religiosos” y habían emprendido una guerra contra el mundo moderno occidental, donde reinaba la homogeneidad absoluta por vía del trabajo alienado y el dinero, provocando una vida monótona. Bataille lo resumía en una frase: “Hay que rechazar el tedio y vivir solamente de lo que fascina.”²⁰⁵

Estos elementos recuperados por Bataille y Masson los distinguen claramente de la manipulación burda, pero efectiva de los nazis y la idea de Julius Evola sobre las sectas aristocráticas que criticaban la vida moderna, desde una política conservadora. Bataille y Masson no son marxistas, sin embargo, su espectro político es de una izquierda revolucionaria anticapitalista, igual que Breton y varios de los surrealistas. Para poder distinguir entre los distintos tipos de grupos interesados en el mito y las “pseudo religiones

²⁰³ Este artículo es firmado además por Pierre Klossowski y André Masson, el 24 de junio de 1936.

²⁰⁴ Georges Bataille. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929- 1939*. (Argentina: Adriana Hidalgo, 2008), 228.

²⁰⁵ Ibid. 229.

políticas” es importante conocer el análisis que realizó Bataille en el artículo de la revista, *Le critique sociale*, número 10, en 1933, titulado “La estructura psicológica del fascismo.” En este trabajo, Bataille explica la manipulación de lo *heterogéneo* realizada por los nazis para conseguir intereses particulares por medio de una ideología nacionalista con elementos mitológicos y lo que llamaron el mito de la sangre.

Años después de este análisis sobre el fascismo, desde una perspectiva anticapitalista, el escritor francés propone el mito de un ser acéfalo que haga frente al mundo moderno donde reina el tedio y la explotación de los trabajadores. El mito lo busca articular en un dibujo de André Masson. **(Imagen 4)** La obra se presenta en todos los números de la revista y tiene referentes en un dios acéfalo egipcio que Bataille mencionó en el primer número de *Documents*. **(Imagen 5)** El mito que busca crear también se basa en el mito de Dionisio, que Masson dibujó en el número 3-4 de *Acéphale*. **(Imagen 6, 7 y 8)** La imagen del ser acéfalo también recuerda los diseños del Renacimiento conocidos como El Hombre Vitruvio, siendo el más famoso, el estudio de Leonardo sobre las proporciones ideales del cuerpo humano.²⁰⁶ **(Imagen 9)** Estas últimas imágenes renacentistas no sólo trataban sobre las investigaciones de las proporciones del cuerpo a partir de los textos del arquitecto romano Vitrubio, sino que también representaban, la relación entre la simetría básica del cuerpo humano y el universo.

Para Bataille, el dibujo de Masson presenta la necesidad de que la vida humana deje de servir al universo, única y excesivamente, con la cabeza y la razón, pues esa acción convierte la existencia en servidumbre. Esta esclavitud intelectual vacía la vida de lo más

²⁰⁶ Marisa García realiza una relación de afinidad entre la imagen de Masson y las distintas imágenes sobre el cuerpo humano en el Renacimiento. La relación la encuentra en imágenes de Leonardo, Miguel Ángel y una imagen de Orfeo, de la Edad media. También señala una serie de imágenes presentadas por Michel Leiris en el número I de la revista *Documents*, donde analizaba las teorías de la génesis del hombre en los cabalistas y el equilibrio entre el hombre (microcosmos) y el universo (macrocosmos). Marisa García, *Georges Bataille y la parte del arte*, 390.

importante, pues deja a un lado la alegría, el éxtasis y lo lúdico.²⁰⁷ Para Bataille, lo lúdico resultaba de suma importancia para el ser humano, pues todo acto creativo se iniciaba como un juego.²⁰⁸

Entonces, el mito que proponen Bataille y Masson en la revista no tiene como protagonista un hombre, ni un dios, sino un ser que no tiene cabeza, que prepondera lo lúdico y lo sagrado por encima del trabajo y lo material. El ser Acéfalo “está hecho de inocencia y crimen: sostiene un arma de hierro en su mano izquierda, unas llamas similares a un sagrado corazón en su mano derecha.”²⁰⁹ Es razón y pasión, puede matar, pero también amar hasta consumirse como el fuego. En su cuerpo reconoce lo pasional en los intestinos que se dibujan como un laberinto. Al parecer, el cráneo en el lugar del sexo representa el principio y el final, la pequeña muerte del orgasmo y el gran éxtasis total de la vida.

En general, es probable que esta imagen de Masson buscara suscitar un estado de éxtasis entre los miembros de la revista y con ella, lo que buscaban era evocar un nuevo mito. Es importante recalcar que el pintor francés fue uno de los artistas surrealistas más interesados en el mito, interés patente en sus dibujos y sus telas, a lo largo de sus distintas fases de su trabajo. Bataille y Masson sabían que, para intentar comunicar la importancia del mito era necesario insertarse primero por medio de una congregación secreta encargada de realizar los primeros rituales que acompañarían al mito. Bataille tiene claro que todo mito, se ve reflejado en sus ritos y es ahí donde radica su grado de verdad. Por ello escribe:

[...] el mito tal vez sea una fábula, pero esa fábula se sitúa en oposición a la ficción si consideramos al pueblo que la danza, que la actúa, y del cual es la verdad viviente. Una comunidad que no efectúa la posición ritual de sus mitos ya no posee más que una verdad

²⁰⁷ Georges Bataille, *La conjuración sagrada*, 229.

²⁰⁸ Para una idea más amplia de la noción de juego y su relación con el arte se puede revisar el ensayo “Lascaux o el nacimiento del arte”. Georges Bataille. *Para leer a Georges Bataille*. (FCE: México, 2012), 362- 399.

²⁰⁹ Georges Bataille. *La conjuración sagrada*, 230.

decadente: está viva en la medida en que su voluntad de ser anima el conjunto de los azares míticos que representan su existencia íntima. El mito vivido ritualmente revela nada menos que el ser verdadero [...].”²¹⁰

Así buscan la evocación del mito del hombre Acéfalo con ritos de la congregación secreta y con el objetivo de crear una nueva comunidad, libre del trabajo alienado y con seres humanos creadores. Según Antonio Campillo: “Bataille defiende la necesidad de una comunidad acéfala, sin Dios y sin rey, sin Führer y sin pueblo, sin padre y sin patria, es decir, una comunidad no nacional, no política, no susceptible de ser producida o proyectada por el propio hombre, y no cerrada en los confines de un Estado.”²¹¹ Es decir, una comunidad internacional unida por una comunicación sagrada que es transmitida por el arte.

De esta manera, lo que vemos en Bataille es una intensa reflexión y análisis sobre el mito. Primero, en mostrar una concepción mitológica del hombre distinta de la expresada en el Renacimiento, después al analizar la relación entre mito y política, y finalmente como crítica a las sociedades capitalistas, que privilegian lo material sobre lo espiritual, lo mecánico sobre lo creativo. Para él, el mito tiene la fuerza emocional de generar comunidad a partir de la expresión de lo heterogéneo, pues narra historias sagradas cargadas de emociones y dramas sobre el Ser. Bataille lo señaló de la siguiente manera:

“Sólo el mito devuelve a la comunidad donde se reúnen los hombres a aquel que con cada prueba había visto quebrarse la imagen de una plenitud más amplia. Sólo el mito entra en los cuerpos de los que une y les reclama la misma espera. Es la precipitación de cada danza; lleva la existencia ‘a su punto de ebullición’: le comunica la emoción trágica que torna accesible su intimidad sagrada.”²¹²

²¹⁰ Georges Bataille. *La conjuración sagrada*, 249.

²¹¹ Antonio Campillo. “Georges Bataille: la comunidad infinita.” Publicado como introducción en *Georges Bataille, El Estado y el problema del fascismo*. (España:Pretextos/Universidad de Murcia, 1993) VII-XXV.

²¹² Georges Bataille. *La conjuración sagrada*, 248 y 249.

Las ideas expuestas en la revista llevarán a Bataille a continuar sus estudios sobre el mito y lo sagrado de manera más periódica y formal. De esta manera surgió el *Collège de Sociologie*, como nueva organización para el estudio de los temas concernientes al mito, lo sagrado y el poder.

2.4. El Colegio de Sociología.

El anuncio de la aparición del *Collège de Sociologie* surgió en julio de 1937, en el número 3-4 de la revista *Acéphale*, publicado en el índice como “Declaración relativa a la fundación de un Colegio de Sociología.” En la Declaración, se encuentran las firmas de Georges Ambrosino, Georges Bataille, Roger Caillois, Pierre Klossowski, Pierre Libra y Jules Monnerot.²¹³ Aunque no apareció la firma de Michel Leiris en la declaración, en el cartel de las primeras actividades de intervención, fue presentado como ponente. El *Collège de Sociologie* tuvo actividades entre noviembre de 1937 y julio de 1939. La declaración fue ampliada por Roger Caillois con una introducción para la *Nouvelle Revue Française* (NRF), con el nombre de “Para un Colegio de Sociología,” publicada en 1938.

En el documento original se exponen tres puntos. En el primero, los firmantes critican como las ciencias humanas han dado más importancia a las estructuras sociales de las culturas primitivas, sin buscar una relación con las sociedades modernas. En el segundo, señalan la necesidad de una comunidad moral para proseguir las investigaciones sin ningún límite académico. Y en el tercer y último punto, señalan que, “la actividad considerada puede recibir el nombre de sociología de lo sagrado, en tanto que implica el estudio de la existencia social en todas aquellas manifestaciones en donde se revela la presencia activa

²¹³ Esta declaración es casi correspondiente a la publicación del libro de Caillois *El mito y el hombre*, que se publicó en junio de 1937, y de la lectura de su ponencia “El viento de invierno,” donde veremos intereses similares entre el Colegio y las investigaciones de este autor.

de lo sagrado.”²¹⁴ En la parte final de la declaración, en la versión para la NFR, Caillois anexó unas ideas más que especificaron los objetivos temáticos del *Colegio de Sociología*. En sus propias palabras, dice lo siguiente:

El hombre valora hasta el máximo ciertos instantes escasos, fugaces y violentos de su experiencia íntima. El Colegio de Sociología parte de este dato y se esfuerza en descubrir pasos equivalentes en el centro mismo de la existencia social, (...).

Tres problemas principales imperan en este estudio: el del poder, el de lo sagrado, y el de los mitos. Su resolución no es asunto sólo de información y de exégesis: es además necesario que abarque la actividad *total* del ser.

Para los surrealistas disidentes los temas del poder, es decir, la política, lo sagrado y el mito, fueron objeto de interés, desde el final de la revista *Documents*, hasta el inicio de la Segunda Guerra. A la par de los estudios de Bataille, las investigaciones más importantes fueron los dos libros de Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme* (El mito y el hombre) de 1938 y *L'homme et le sacré* (El hombre y lo sagrado) de 1939 y algunos textos de Michel Leiris. Es probable que los artistas que se encontraban en la vanguardia conocieran estos estudios, como expondré en el capítulo sobre Matta, pues muestran en algunas de sus obras el interés en ciertos mitos que se discutían en el grupo de Bataille.

El *Collège de Sociologie* decidió no plegarse al marxismo y buscó estudiar de manera sistemática lo sagrado y el mito en las sociedades modernas. La propuesta de una “sociología de lo sagrado” buscó principalmente ese objetivo. Para ellos, lo sagrado y el mito actuaban tanto en el plano individual como en el plano social. Lo sagrado, en particular, era una comunicación del éxtasis entre las personas, punto culminante de la

²¹⁴ *Ibíd.*, 17.

experiencia humana, más allá de cualquier institución religiosa, además, mantenía en comunión a la sociedad. También, para Bataille y Caillois, lo sagrado era una “categoría de la sensibilidad” y la religión sólo la administradora de lo sagrado. El mito para ambos era concebido como una *fabulación* sagrada, investidura dramática de la sensibilidad humana. En el contexto de la Segunda Guerra resultaba importante utilizar esa categoría de la sensibilidad y crear una fabulación o narración dramática que hiciera frente a la ideología nacional socialista. Estas dos categorías, lo sagrado y el mito, como expondré en los siguientes capítulos serán evocados por Carrington y Matta, cada uno, desde un particular punto de vista.

2.5. El arte moderno y lo sagrado

Por otro parte, algo importante en las reflexiones de Bataille es la idea del arte moderno. Para el pensador francés, el arte moderno, consciente o no, busca entre sus distintas expresiones, lo sagrado. En un artículo publicado en 1939, describe el proceso del arte moderno como una búsqueda oscura e incierta por un “santo grial,” es decir, por una forma que contenga lo sagrado. Señala que, desde el romanticismo, no hay ejemplos de un movimiento semejante de “pasión devastadora de invención artística.” Pero incluso, para Bataille, los románticos no crearon en su búsqueda, “en el orden de la invención formal,” nada nuevo. Sin embargo, reconoce que tuvieron un desarrollo intelectual incomparable y que dedicaron sus esfuerzos, “con una especie de vértigo,” al descubrimiento de fórmulas verbales o figurativas que expresaban la complicada existencia moderna sin sentido. Bataille también señala que, después del romanticismo, “el surrealismo se ha convertido, actualmente, en el soporte de esa empresa,” es decir, en la búsqueda de lo sagrado. Por eso no duda en hablar en una conferencia, dictada el 24 de febrero de 1948, que el surrealismo

es como una religión, la religión surrealista, la cual siempre buscó rescatar la vida del hombre primitivo, entendiendo al hombre primitivo como el hombre religioso²¹⁵ que está en constante relación con lo sagrado. Bataille sólo menciona al romanticismo como antecedente del surrealismo por sus claras coincidencias y por el limitado espacio de la conferencia, sin embargo, varias expresiones del arte moderno podrían entrar en la idea del escritor francés. Por ejemplo, John Ruskin y su influencia en el prerrafaelismo, los simbolistas, en especial a Gustave Moreau, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh hasta Kandinsky y Der Blaue Reiter, entre otros, que confirman la hipótesis de Bataille. Sin embargo, es importante señalar que no todas las vanguardias confirman esta idea, por ejemplo, el Futurismo, el constructivismo ruso y la Bauhaus. En el caso de De Stijl se tendría que analizar con más detenimiento la propuesta de cada uno de sus miembros, sin embargo, ¿las ideas y las obras de Piet Mondrian no estarían cerca de lo espiritual sagrado de Bataille? También es el caso del Suprematismo, pues, ¿No será que, la sensibilidad expresada que buscaba Malevich sea el “santo grial” del que habla Bataille?

Bataille menciona que en la búsqueda del “santo grial,” lo que los artistas modernos encontraron fue un “instante privilegiado” de creación que era finalmente, también, una experiencia sagrada, el instante creativo, autónomo y soberano. Sin ninguna atadura institucional, los artistas modernos tomaron consciencia de su poder creador gracias a la libertad que obtienen en la época moderna. Bataille lo señala de la siguiente manera:

En un momento en que el arte, que todavía no era fundamentalmente sino el medio para expresar, tomó conciencia de la parte creada que siempre le había añadido al mundo expresado por él: en ese momento podía apartarse de cualquier realidad pasada o presente y crear su propia realidad, ya no

²¹⁵ Georges Bataille, *La religión surrealista, Conferencias 1947- 1948*. (Argentina: Los cuarenta, 2008), 42.

simplemente bella o verdadera, que tenía que dominar el combate del bien contra el mal —debido al valor supremo que representa— al igual que un violento terremoto dominaría y paralizaría la más catastrófica de las batallas.²¹⁶

La idea del artista como demiurgo permite a Bataille señalar que la experiencia del instante sagrado de creación —“momento de comunicación convulsiva de lo que ordinariamente está sofocado”— inclina al artista a una toma de posición en el combate del bien colectivo contra el mal, es decir, exige una posición ética. Pero la experiencia de lo sagrado, no hay que confundirla con alguna institución religiosa, por ejemplo, la religión cristiana, pues “el cristianismo sustanció lo sagrado, pero la naturaleza de lo sagrado —en lo cual hoy se percibe la existencia flagrante de la religión— tal vez sea lo más inasible que se produce entre los hombres.”²¹⁷

El artista moderno no persigue servir a ninguna religión o institución, sino comunicar una situación, un estado o algo que provoque el éxtasis. Por ello,

“aquel que crea, que pinta o que escribe ya no puede admitir ningún límite para la representación o para la escritura: dispone de pronto por sí solo de todas las convulsiones humanas posibles y no puede sustraerse a esa herencia del poder divino, que le pertenece. Tampoco puede intentar saber si esa herencia consumirá y destruirá aquello que consagra.”²¹⁸

De esta manera Bataille deja clara su posición sobre el arte moderno y en especial en el surrealismo. Para él, el arte moderno tiene como objetivo acercar al individuo a lo sagrado, es decir, acercarlo al éxtasis, a lo heterogéneo, a lo irreal y comunicarlo. Este objetivo, desde mi punto de vista, lo compartirán Carrington y Matta en varias de sus obras.

2.6. Las cartas de Patrick Waldberg

²¹⁶ Georges Bataille. *La conjuración sagrada*, 262.

²¹⁷ *Ibíd.*, 266.

²¹⁸ *Ibíd.*, 267.

Como ya mencioné en el apartado anterior dedicado a André Breton, durante la Segunda Guerra Mundial, varios artistas europeos se exiliaron en Norteamérica. En particular, varios artistas pertenecientes al surrealismo se instalaron en Nueva York. Es probable que, en esta ciudad conocieran las actividades de la sociedad secreta de Bataille, *Acéphale*, pues la primera fuente pública de información acerca del funcionamiento de la sociedad secreta fue una carta, fechada el 19 de septiembre de 1943, escrita por Patrick Waldberg. En ella, Waldberg trató de explicar a su mujer Isabelle, a la distancia, qué fue *Acéphale* y cómo pudieron involucrarse tan a fondo en semejante experiencia ocurrida en 1937. Cabe destacar que Patrick y su esposa no sólo habían pertenecido a la sociedad secreta *Acéphale*, sino, habían compartido el hogar de Bataille que, tras la muerte de su compañera Colette Peignot, los había invitado a instalarse con él.²¹⁹

Isabelle Waldberg mostró la carta a sus amigos surrealistas, entre los que se encontraba André Breton, que impresionado por el descubrimiento pidió permiso para publicar fragmentos de esta, en el cuarto número de la revista *VVV*. La carta de Patrick Waldberg, junto con la de Robert Lebel, en respuesta a la misma, y otra de Georges Duthuit a Breton acerca del asunto tratado por Waldberg, fueron publicadas en un dossier, en el número 4 de la revista *VVV*, en 1944, bajo el título, *¿Vers un nouveau mythe? Prémonitions et défiances* (¿Hacia un nuevo mito? Premoniciones y desconfianzas). Que se hayan publicado muestra el interés cada vez más imperioso de Breton por discutir esos temas.

En otra carta fechada en Nueva York, el 1 de noviembre de 1943, se confirma el interés de Breton en el tema. Dirigida a su esposo Patrick, Isabelle Waldberg escribió lo siguiente:

²¹⁹ Sergio Alonso Mislata. *Georges Bataille y la ausencia de mito*. (Valencia: Tesis doctoral, Universidad de Valencia. Departamento de Filosofía, 2014.), 277.

Lo que me has escrito de *Acéphale*, ¿estaba exclusivamente destinado a mí? He pensado que no. Al contrario, he creído que había en ti un deseo de saber dónde se encuentran los otros a este respecto. Tus cartas han sido mostradas a Robert, a André y Georges. Todos han quedado impresionados al ver lo que has escrito. Robert te ha respondido inmediatamente. André ha incluso pedido publicar extractos de tu carta, en el próximo VVV. Considera necesario entablar una discusión pública al respecto y considera que tu carta es la mejor base posible para comenzar estas discusiones.²²⁰

Es claro el interés de Breton en el tema y en los acontecimientos que se habían mantenido hasta entonces privados y desconocidos. Es altamente probable que él no supiera nada de lo ocurrido en *Acéphale* durante el año de 1937, pues como ya expuse, ese año se encontraba en el momento de su mayor interés y apoyo al socialismo de León Trotski y lo demuestra en su visita a México en 1938.

Sin embargo, el interés que suscitó la carta de Patrick Waldberg al respecto de *Acéphale*, no parece haber sido del agrado de todos. El 23 de abril de 1944, Isabelle Waldberg escribió a su esposo:

Acabo de tener la visita de Andler y de Lia. Andler me ha pedido hablarme en privado y después de haber rogado a Lia que se retirara a la otra habitación, se ha lanzado a grandes explicaciones sobre tu V-Mail destinado a él y sobre la carta publicada. Le parece que te has excedido y que en absoluto hacía falta hablar de *Acéphale*. Afirma que es una falta de fidelidad (es su gran palabra), que desvelar todo eso en público es también atacar a Bataille, que no está aquí para defenderse. También le han dolido mucho los ataques contra Nietzsche, a quien persiste en admirar profundamente.²²¹

Es probable que el interés también haya generado controversia, pues como lo demuestra la carta citada no todos estaban de acuerdo en hacer pública las actividades realizadas en la sociedad secreta, pues entre ellas se incluían rituales y hasta la programación de un “sacrificio humano consentido, para el cual contaba ya con la víctima y

²²⁰Patrick Waldberg & Isabelle Waldberg. *Un Amour acéphale. Correspondance 1940-1949*. (París: Éditions de la Différence. 1992.), 193.

²²¹ *Ibíd.*

se había obtenido de ella (o estaba seguro de obtenerlo) un certificado destinado a la justicia, que exculpaba de antemano al asesino.”²²²

El misterio que rodeaba todas estas actividades generó interés y polémica. Sin embargo, lo que es claro, por lo menos para Breton, es que el tema debía discutirse entre el grupo de artistas que participaban o colaboraban en la revista *VVV*. En el círculo de artistas exiliados que colaboraban en la revista se encontraba Roberto Matta y Leonora Carrington. Existen evidencias que comprueban que ambos artistas participaron en la revista. Matta diseñó la portada del cuarto y último número, titulada “vagina dentada.” Carrington participó con su escrito *Down Below* y con un mapa donde describía ciertos lugares del sanatorio de Santander donde estuvo internada. La imagen fue titulada Mapa de *Down Below*. Texto e imagen fueron publicados en el mismo número de la revista *VVV*. (**Imagen 10 y 11**) Aunque, aparentemente las imágenes no muestran un interés por parte de Breton en las ideas de Bataille, sí muestran una fascinación por parte de cada artista en temas que tienen una relación directa con el mito. Por ejemplo, como lo expondré en el capítulo dedicado a Matta, la portada que él diseñó para la revista tiene relación con un capítulo sobre “La mantis religiosa”, del libro de Caillois, *Le Mythe et l'homme*, así como con una serie obras de surrealistas que estaban fascinados por el comportamiento del insecto.

Además, su participación en el número de la revista, me permite decir que ambos se enteraron del contenido de los artículos del número donde participaron. Lo que permite suponer con cierto sustento que conocieron las cartas de Patrick Waldberg y la información sobre *Acéphale* y, por otros medios, algunos temas abordados por el Colegio de Sociología.

Finalmente, considero que, tanto Carrington como Matta conocieron las ideas y propuestas de Bataille. Principalmente, pienso que recuperaron en su obra los conceptos de

²²² Roger Caillois. *Acercamientos al imaginario*. (México: FCE, 1993), 78.

lo sagrado y el mito. Como ya señalé, para Bataille lo sagrado era concebido como una experiencia que comunica el éxtasis entre las personas, por medio de un sacrificio, más allá de cualquier institución religiosa. Y también, junto con Roger Caillois, Bataille consideró que lo sagrado era una “categoría de la sensibilidad.” Es decir, una condición que la sensibilidad requiere para la unidad sintética del pensamiento. El otro concepto importante es el mito. Para Bataille es una *fabulación* sagrada, investidura dramática de la sensibilidad humana, es decir, una narración fabulada del drama humano que da sentido a la existencia y brinda otra concepción del hombre.

En las obras de Carrington y Matta se encuentran temas y personajes que aluden a la mitología y que buscan comunicar ese estado de éxtasis propio de lo sagrado. Las ideas de Bataille y de Breton influyeron en las reflexiones de estos dos pintores surrealistas.

II

El surrealismo mitológico de Leonora Carrington

Introducción

Leonora Carrington conoció de manera directa al grupo surrealista de París, con los cuales reafirmó su interés en temas como la mitología, la alquimia y la magia. Después de vivir los años convulsos de la Segunda Guerra, tener una relación sentimental con Max Ernst, pasar por un hospital psiquiátrico en España y refugiarse en los Estados Unidos, la artista inglesa llegó a México a los 26 años.²²³ En este país, profundizó en el programa surrealista para crear su propio estilo, siempre consecuente con algunos principios generales del proyecto original, dirigido por André Breton y también con algunas ideas del surrealismo disidente, conducido por Georges Bataille.

En este capítulo, me centraré en tres obras de Carrington que presentan elementos mitológicos y símbolos sagrados que aluden a religiones antiguas: *The House Opposite* (La casa de enfrente, 1945), *The Giantess* (La Giganta, 1946) y *Animales* (1965). Las tres pinturas permiten estudiar una remitologización, pues considero que, el interés en el mito y las religiones antiguas llevó a la pintora inglesa a la creación de un surrealismo mitológico, enfocado particularmente en el mito de la diosa. Tema distinto de las creaciones e intentos de Breton y de los demás pintores surrealistas de la época, enfocados en otros mitos.

Si bien, se han identificado elementos mitológicos y figuras de religiones antiguas en los cuadros de Carrington, sólo se han mencionado como accesorios que componen su obra.²²⁴ Falta explicar históricamente por qué Carrington utilizó estos elementos. La hipótesis que sostengo es que las fuentes mitológicas las usa como una crítica a la

²²³ Es decir, entre el 9 de diciembre de 1942 y el 24 de enero de 1943.

²²⁴ Terri Geis. “Descubriendo lo sagrado: religiones mundiales y mitos antiguos.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*. (México: INBA/Museo del Palacio de Bellas Artes, 2018).

modernidad desencantada, pero, también, para reivindicar el *arte mágico*²²⁵ y crear un nuevo mito en la modernidad.²²⁶ Ideas compartidas por Breton y Bataille, como ya señalé en el primer capítulo. Es decir, lo sagrado se manifiesta como algo eruptivo, como hierofanías que se tejen en una historia ejemplar, en un modelo del comportamiento humano, es decir, en un mito. Para Carrington, el mito es la historia dramática del ser y como modelo puede orientar espiritualmente al mundo, así como criticar su extrema tecnificación y la pérdida de sentido. La artista inglesa lo hace conjurando a lo femenino, los animales y la naturaleza. Las ideas de Breton y Bataille ayudan a comprender las pinturas de Carrington, pues como ya expuse en los dos anteriores apartados, comparten la concepción de mito.

En el primer apartado, identifiqué elementos mitológicos en su cuadro *The House Opposite* (La casa de enfrente, 1945). En esta obra expongo que, gracias a su experiencia en Santander, su posterior estancia en Nueva York y su llegada a México, Carrington se acercó de manera más decisiva al mito, lo cual se ve reflejado en esta tela. Explicaré cómo se creó un grupo de exiliados surrealistas en México, que siguieron discutiendo la mitología, la magia y el esoterismo. Dentro de este grupo de artistas me centraré en la pareja compuesta por Benjamin Péret y Remedios Varo, pues ellos se mantuvieron cercanos a Carrington.

En un capítulo siguiente, analizaré *The Giantess (La Giganta)*, obra donde se distingue, de manera más directa, el uso del mito de la diosa. Es en esta obra donde

²²⁵ Un ejemplo actual de esta idea es el título de su última exposición en México, *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, realizada en el Museo del Palacio de Bellas Artes en el año 2018.

²²⁶ Este término de “modernidad desencantada” ha sido utilizado por algunos analistas para caracterizar un objetivo general del movimiento surrealista, reencantar la modernidad. Por ejemplo, Michael Lowy y David Hopkin. Ambos autores recuperan el análisis del sociólogo alemán Max Weber que consideraba a la modernidad como una época de progresiva racionalización. Este progreso según Weber estaba guiado por la ética protestante que proponía una vida austera, de trabajo y predestinada por Dios. Bajo esta ética se valoraba más la lógica organizativa del trabajo, que acercaba a Dios, que el juego, la magia o cualquier tipo de artilugio que pudiera tratar de evitar la predestinación divina. Weber expone su tesis en una obra clásica titulada *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. (México: FCE, 2011)

Carrington recuperó varios elementos mitológicos y los ocupó para crear un personaje femenino. En otra sección expondré la relación entre el poeta inglés Edward James y Carrington. Buscaré explicar su acercamiento y argumentaré cómo compartían un interés en la mitología. Por ejemplo, James le encargó la obra de *La Giganta* a Carrington, por su propio interés en la mitología babilónica. Además, James se consideraba un artista surrealista y él mismo dio ciertas indicaciones a Carrington sobre este lienzo.

En el último cuadro, *Animales* (1965) se puede ver desplegado su interés en la diosa. Este mito de la diosa o Gran Madre ayuda a comprender su afinidad en el uso constante de animales en sus cuadros. Para entender esta fascinación de la pintora en el mito, expondré algunas ideas del libro del escritor inglés Robert Graves, *La Diosa Blanca*, pues, como lo declaró la misma Carrington, fue un libro que marcó su vida y su obra. Como señalaré, la obra de Graves coincide con la idea de reencantar el mundo y como crítica a la modernidad.

Después de la lectura del libro de Graves, la artista inglesa amplió su interés en el mito de la diosa y tomó varios elementos de religiones antiguas en el resto de su trabajo artístico. Además, en México, su cercanía con antropólogos como Laurette Séjourné, Andrés Medina Hernández, Gertrude Blom y Eduardo Matos Moctezuma, le permitieron tener una mejor comprensión antropológica de los mitos de las antiguas civilizaciones prehispánicas. Un ejemplo de este acercamiento es su mural, *El mundo mágico de los mayas*.

Finalmente, de esta manera, considero que, Carrington desarrolló un surrealismo mitológico que tiene como eje principal el mito de la diosa.

1. El acercamiento al mito

La relación del surrealismo y el mito se puede remontar a las décadas de 1920 y 1930, como ya lo expuse en los apartados anteriores, cuando tienen un marcado interés en la etnografía.²²⁷ En este periodo, los surrealistas “buscan las manifestaciones desinhibidas del deseo, por los estados originarios de la consciencia y ansían la integración de lo sagrado en el mundo de todos los días.”²²⁸ Es la época de un fuerte interés en varios autores, además de Freud y Marx, por ejemplo, en Sir James Frazer (1854-1941), C. G. Jung (1875- 1961), Lévi- Bruhl (1857- 1939) y Marcel Mauss (1872- 1950). Gracias a varios de estos trabajos científicos, los surrealistas idealizaban las imágenes de las civilizaciones antiguas existentes en contacto cerrado con las fuerzas originarias, esperando que operaran en el mundo de lo sagrado, de lo mágico, lo mítico y sobrenatural.²²⁹ Pero los surrealistas no sólo consiguieron acercarse a estos casos de lo exótico, el éxtasis y la desinhibición, sino que también, gracias a sus inquietudes poéticas, se dieron cuenta que los mitos, no son fábulas, ni ilusiones, sino tratados sobre el ser, es decir, discursos cargados de valores, sabiduría espiritual de los distintos pueblos del mundo.

Sin embargo, la discusión sobre el mito no era exclusiva de los surrealistas cercanos a Breton. Desde antes de que Hitler llegara al poder, “el mito estaba en el aire”²³⁰ europeo. Se discutía en el recién fundado Instituto de Etnología de París, así como en los grupos políticos de izquierda como de derecha, desde los nazis, hasta el surrealismo disidente, dirigido por Georges Bataille, como expuse en el primer apartado.

²²⁷ James Clifford. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (España: Gedisa, 2001), 150.

²²⁸ Louise Tythacott. *Surrealism and the exotic* (London: Routledge, 2003), 59.

²²⁹ *Ibíd.*

²³⁰ Denis Hollier señaló que, en esos tiempos, “el mito está en el aire. La discusión va de la política a las ciencias de las costumbres, del *Mythe du XX siècle*, del teórico nazi Rosenberg, a *La Mythologie primitive* de Lévi- Bruhl.” Hollier Denis (Ed.) *El colegio de Sociología (1937-1939)*. (Madrid: Taurus, 1982), 191.

En el caso de Carrington, sus influencias y su acercamiento con el mito pueden identificarse desde los alquimistas del siglo XVI.²³¹ Según Susan L. Aberth, la artista pintó con la técnica medieval al temple con el fin de conseguir tonalidades semejantes a las piedras preciosas,²³² las cuales, igual que el oro, eran símbolos importantes para los alquimistas. La artista inglesa no sólo recurrió a fuentes que procedían de la alquimia, sino también le interesaron la literatura antigua y la mitología celta. Su lectura temprana de *La rama dorada* de Frazer, probablemente la sorprendió por su estudio comparativo de los mitos, particularmente la idea del rey que se sacrifica por la tierra y su fertilidad. Sin embargo, considero que fue su experiencia en Santander la que la sensibilizó para acercarse a la religión y la mitología. En el sanatorio de Santander, tuvo una “experiencia visionaria” que amplió su percepción de realidad con un caudal de imágenes con los cuales pudo crear una “realidad otra.”²³³ Por ello, Breton no dudó en decir que, Carrington “conservó la nostalgia de las orillas que llegó a abordar y no desesperó en alcanzarlas de nuevo, esta vez ilesa y como provista de un permiso para circular en ambos sentidos.”²³⁴ Este permiso para circular en ambos sentidos, consciente e inconsciente, permitió que mantuviera una visión abierta, abrir ese ojo interior que los surrealistas valoraban ampliamente, pues pensaban que era un sentido espiritual de percepción.²³⁵ También, Breton pudo haber visto, en la experiencia de Carrington, el objetivo surrealista de la *katabasis*, el viaje al otro lado de la razón, tan anhelado por los surrealistas.

²³¹ Whitney Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, (México: Conaculta/Era, 1994), 16-22.

²³² Aberth L. Susan, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, (México: Conaculta, Turner, 2004), 66.

²³³ Victoria Cirlot. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. (Madrid: Siruela, 2010), 15.

²³⁴ André Breton. *Antología del humor negro*. (Barcelona: Anagrama, 1991.), 382.

²³⁵ Victoria Cirlot. *La visión abierta*, 22.

Sus memorias y visiones de esta experiencia fueron escritas en su texto *Down Below* (Memorias de Abajo). A continuación, veremos las ideas del texto que se relacionan con el mito.

2. *Down Below (Memorias de abajo)*

La obra literaria de Carrington es amplia, son varios sus cuentos y escritos literarios. Sin embargo, uno de sus textos más reconocido y celebrado es *Down Below (Memorias de abajo)*. La primera publicación de la obra fue en la revista surrealista *VVV*, en el número 4, en febrero de 1944. El título tiene una resonancia, como lo señala Marina Warner, con los descensos psicológicos y literarios al infierno.²³⁶ De manera general, Carrington cuenta su experiencia y recuerdos de su crisis psicológica en aquel sanatorio psiquiátrico en Santander. El texto tiene forma de diario, en él la autora va poniendo fechas, en las que escribe sus memorias. Comienza a escribirlas el lunes 23 de agosto, de 1943. Carrington cuenta, de manera general, lo que le ocurrió desde su salida de Francia, al inicio de la Segunda Guerra, hasta que fue internada en el sanatorio del doctor Morales. Las visiones y momentos de crisis que pasó en Santander son narrados al lector, a lo largo de su obra. Su escrito incluye una descripción del Sanatorio, del jardín, del huerto, la habitación en la cual estuvo, los árboles y la biblioteca, entre otros lugares que ella nombraba en su crisis psicológica. En la narración “combina el rescate lúcido y la locura alucinatoria.”²³⁷

Carrington muestra en el texto un interés y acercamiento a lo que se podría llamar, una experiencia religiosa, una manifestación de hierofanías. Más allá de que sus memorias sean consideradas como simples alucinaciones de su estado psicológico, son una

²³⁶ Marina Warner. “La imaginación en la narrativa de Leonora.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 305.

²³⁷ *Ibíd.*

manifestación de su sensibilidad y creencia en los fenómenos religiosos. Es claro que sus memorias no están relacionadas con las religiones institucionalizadas, sino con antiguas tradiciones sagradas, por su amplia formación académica y los diálogos que había mantenido con el grupo de artistas de París. Por ejemplo, en una parte de la obra, señala lo siguiente:

Creí que, por acción del sol, era andrógina, la Luna, el Espíritu Santo, una gitana, una acróbata, Leonora Carrington, y mujer. También estaba destinada a ser, más adelante, Isabel de Inglaterra. Era yo quien revelaba religiones y llevaba sobre los hombros la libertad y los pecados de la tierra transformados en Saber, la unión del Hombre y la Mujer con Dios y el Cosmos, todos iguales entre sí.²³⁸

En esta cita, la artista inglesa señala su idea, inconsciente o no, de revelar religiones, unir al hombre y a la mujer con Dios y el Cosmos, es decir, cumplir la función de Sacerdotisa o profetisa creadora de nuevos mitos para la humanidad. Carrington consideraba que era necesario que ella cumpliera esa función, pues en ese tiempo “todo olía a muerte.” La atmósfera en la Europa nazi era de destrucción y la Guerra Mundial estaba siendo dirigida hipnóticamente por Hitler y compañía.²³⁹ Esta misma situación, llevaba a Carrington a considerar que, Cristo representante de la fraternidad en la tierra había muerto y que ella debía tomar su lugar. En sus memorias lo cuenta de la siguiente manera: “Yo sabía que Cristo había muerto y había desaparecido, y que yo tenía que ocupar Su sitio; porque la Trinidad, sin una mujer y un conocimiento microscópico, se había secado y estaba incompleta.”²⁴⁰

²³⁸ Leonora Carrington. *Memorias de abajo*. (Madrid: Siruela, 1991), 34.

²³⁹ *Ibíd*, 14.

²⁴⁰ *Ibíd*, 35.

En este escrito, Carrington también señaló el papel de la mujer en un sistema religioso, como lo muestra la anterior cita. Para la pintora, la mujer podía desarrollar un conocimiento distinto al del hombre, un conocimiento centrado en lo aparentemente pequeño, frágil, débil e insignificante, por ello la necesidad de verlo con un microscopio. Al verlo con un microscopio, lo pequeño e insignificante puede ser poderoso. Esta necesidad que muestra Carrington de integrar a la mujer y su forma de conocimiento a un sistema religioso, la lleva a buscar, también por la situación de guerra, una regulación de la conducta del mundo. En sus memorias expresa que sentía la necesidad de combinar “sistemas solares para regular la conducta del Mundo.”²⁴¹

En esta situación, Carrington se acercó, también, a su tradición católica. Cuenta que, en la estantería de la biblioteca del sanatorio, encontró una biblia que abrió al azar. “Tropecé con el pasaje en que el Espíritu Santo descende sobre los apóstoles y les infunde el poder de hablar todas las lenguas. Yo era el espíritu Santo y creía que estaba en el limbo, o sea en mi habitación, donde la Luna y el Sol se juntaban al amanecer y al crepúsculo.”²⁴²

Esta asimilación a Cristo y al espíritu santo no es sólo una cuestión de una neurosis o psicosis, sino que también, deja ver los intereses inconscientes de Carrington en su papel de artista en un mundo destructivo. Era necesario para ella reconstruir o construir un mito para el mundo moderno. Esta reconstrucción tendría como eje principal a la mujer, pero también al cosmos, es decir, a los astros, la naturaleza y los animales. En algunas partes de *Memorias de abajo*, Carrington cuenta su simpatía y empatía con los animales. En uno de los últimos pasajes escribió:

²⁴¹ *Ibíd*, 35.

²⁴² *Ibíd*, 45 y 46.

Un sentimiento de alegría se fue apoderando lentamente de mí: hablaba con un hombre razonable que no inspiraba ningún temor, que me tomaba en serio y con simpatía. Le hablé de mi poder sobre los animales. Él contestó sin la menor sombra de ironía: «El poder sobre los animales es algo natural en una persona sensible como usted».²⁴³

Si bien Carrington no explica quién es el hombre con el que habló, la cita muestra el interés, la sensibilidad y su comunicación con los animales. En general, *Memorias de abajo* es un indicio de las relaciones de la pintora con la mitología y, hasta cierto punto, con la espiritualidad y la religión, pues al parecer la experiencia es comparable a un momento de revelaciones de hierofanías. Sin embargo, se puede identificar de manera más amplia la utilización de la mitología en su obra pictórica realizada en México. Después de su visita a Nueva York, Carrington “encontró una cultura en la que las creencias de los indígenas y españoles se fundieron en un sincretismo mexicano muy particular que le permitió expresar en sus cuadros una exuberante variedad de símbolos religiosos.” Sin embargo, es probable que la decisión provenga, no sólo de las ideas que tenía desde su juventud y de la experiencia en Santander, sino también de la reflexión que tuvo en el exilio sobre el mito.²⁴⁴

3. Nueva York

Martica Sawin señala que, durante su exilio en Nueva York, Breton consideraba la actividad mítica como una acción que tenía un doble propósito: terapéutico, como medio de

²⁴³ *Ibíd.* 48.

²⁴⁴ Recordemos que el propio Breton, por ejemplo, planteó la idea de *Melusina*, que expuso en su poema *Arcano 17*, así como las líneas sobre la necesidad de un mito en la sociedad, expuesto en los *Prolegómenos a un Tercer Manifiesto Surrealista o no*. En este texto, publicado en la revista *VVV*, donde la misma Carrington colaboró, Breton hace un llamado a reflexionar sobre la función del mito en la sociedad.

expansión y emancipación de la mente,²⁴⁵ pero también tenía un objetivo político. Breton al cuestionar la centralidad del hombre en el universo —lo que después va a llamarse antropocentrismo, que se opondría a un teocentrismo propio de la Edad Media— da cabida a la posibilidad de otro tipo de seres, no perceptibles para el ser humano y con más importancia que él. Cuestionamiento que Carrington relacionó con el papel de los dioses, la naturaleza y animales en el mundo humano desde su juventud. Si bien, la recepción de la propuesta de Breton fue polémica,²⁴⁶ varios de los surrealistas, cercanos a él, coincidieron con la idea y la recrearon en sus proyectos artísticos.

Existen fuentes que señalan la relación que se dio en ese periodo entre los surrealistas y las coincidencias entre sus ideas. Por ejemplo, la relación entre Breton, Carrington, Roberto Matta y todo un grupo de artistas exiliados, como Kurt Seligman, que estudiaba profundamente toda la tradición gnóstica europea, así como Pierre Mabilie, que convenció a Carrington de escribir *Memorias de abajo*. Ella misma era sensible a estas ideas pues, como contó en la novela, las visiones y experiencias le permitían pactar con la naturaleza y revelar religiones.²⁴⁷

Jaime Moreno Villarreal señala que fue en Nueva York, en momentos críticos para el surrealismo, cuándo Carrington y Breton se hicieron amigos cercanos. Moreno considera que, de 1941 a 1946, el grupo surrealista se estaba disgregando, pues Wolfgang Paalen había iniciado un grupo disidente en México y la guerra había dispersado y desanimado a varios artistas. En esa difícil circunstancia, Breton buscó mantener al grupo apoyándose en

²⁴⁵ Martica Sawin. *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. (London: The MIT Press, 1995), 215

²⁴⁶ Martica Sawin señala en su obra, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, que el historiador del arte Meyer Shapiro fue uno de los que cuestionó la idea surrealista. En una carta dirigida a Kurt Seligman, señala de manera general y abstracta que la propuesta era una actitud cercana a lo infantil y que, aunque los judíos señalaban la presencia de espíritus invisibles, no era posible que lo tradujeran de esa misma forma. Martica Sawin. *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, 217.

²⁴⁷ Leonora Carrington. *Memorias de abajo*, las líneas donde hace referencia son las páginas, 9, 14, 34.

Benjamin Péret, que también se encontraba en este país, y Carrington que, aún se encontraba en Nueva York. En las cartas de Breton a Peret, la figura de Carrington es citada varias veces de manera elogiosa. “Breton señala en una carta sólo dos a quienes se sentía cercano, los ‘más vitales’ de su entorno neoyorquino, el chileno Roberto Matta y Leonora Carrington.”²⁴⁸ Breton escribe que ha buscado a la inglesa, y dice: “experimentamos un grado total de entendimiento, es soberbia en sus rechazos y de una autenticidad humana sin límites.”²⁴⁹ Tan cercano se siente a Carrington que llega a decir: “El gran recurso vital es la presencia de Leonora, siempre esplendorosa.”²⁵⁰ Se puede decir que, en este periodo, Carrington influyó, incitó y contribuyó a Breton a regresar al mito.

De esta manera, el acercamiento más decisivo hacía el mito se realizó en Nueva York, con las reflexiones entre los surrealistas, las noticias del proyecto de Bataille y el acercamiento tan personal con Breton. Esto puede observarse en el uso de las fuentes mitológicas para la creación de sus primeros cuadros en México, como *La casa de enfrente* y *La Giganta*, pues en ellos puede observarse el resultado de las experiencias de Carrington en Santander, las discusiones sobre el mito que tuvo con los surrealistas y su formación cultural tan amplia. Antes de su llegada, sus cuadros estaban enfocados en su experiencia biográfica.

En 1942, Carrington llegó a México, sin embargo, siguió colaborando con Breton y participó con algunos cuentos en la revista surrealista *VVV*. Como ya mencioné es en esta publicación donde dio a conocer, en 1944, su experiencia en el hospital psiquiátrico de

²⁴⁸ Jaime Moreno Villareal. “A mayor sombra, mayor luminosidad.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*. Op. cit. 102.

²⁴⁹ *Ibíd.*

²⁵⁰ *Ibíd.*

Santander. También en México se relacionó con un grupo de artistas refugiados con los que tuvo fuertes lazos de amistad, los cuales expondré a continuación.

4. El grupo de surrealistas exiliados en México

La llegada de Antonin Artuad marcó, en el año de 1936, un momento decisivo en la historia del surrealismo en México.²⁵¹ Así mismo, en 1938, la visita de André Breton causó gran revuelo en el país, principalmente por su encuentro con León Trotski, pero además, trazó un punto culminante en la historia de este movimiento de vanguardia.²⁵² Durante la Segunda Guerra, otro grupo de exiliados surrealistas llegó a México: Benjamin Peret, Remedios Varo, José y Kati Horna, Wolfgang Paalen, Alice Rahon y Luis Buñuel. Sin duda, México forma parte de la historia de este movimiento de vanguardia, pues fue en este espacio geográfico donde varios de estos artistas desarrollarán de manera importante sus obras. Leonora Carrington, a su llegada a México, formó parte de un grupo de exiliados surrealistas en los que se encontraban Remedios Varo y su pareja, el poeta Benjamin Péret.

En México, Benjamin Péret, poeta francés y segundo orquestador del surrealismo parisino, también se interesó por el tema del mito y lo esotérico. Péret había llegado a este país junto con Remedios Varo, el 16 de diciembre de 1941.²⁵³ Uno de los proyectos de largo aliento y uno de los más importantes fue la *Antología de los mitos, leyendas y cuentos populares de América*. El poeta francés consideraba que los mitos eran “la expresión primigenia y poética del mundo.”²⁵⁴ El mito sigue siendo una creación poética colectiva

²⁵¹ Luis Mario Schneider en Antonin Artuad, *México y viaje al país de los Tarahumaras*, (México: FCE, 1992), 7.

²⁵² Fabienne Bradu. *André Breton en México*. (México: FCE, 2013), 11.

²⁵³ Fabienne Bradu. *Benjamin Péret y México*. (México: FCE, 2014), 26.

²⁵⁴ *Ibíd.* 29.

que puede engendrar religiones. Por lo tanto, no hay que confundir “entre la religión y el mito que la engendró.”²⁵⁵

El crítico francés Claude Courtot señaló que una de las preocupaciones del surrealismo, a partir de la Segunda Guerra, fue “la necesidad de despojar a la humanidad de sus antiguos mitos, religiosos o de otra naturaleza, verdaderas cárceles para la poesía, (y) recrear nuevos mitos a la medida de la sociedad actual.”²⁵⁶ Es decir, para los artistas cercanos o pertenecientes al surrealismo, tanto en Francia, Nueva York, México o en el resto de América, era necesario recrear nuevos mitos, según las tradiciones culturales de cada artista.

Para Fabienne Bradu existe una diferencia metodológica entre Breton y Péret para acceder a la recreación de los nuevos mitos. “Péret añade un eslabón en la escalera que sube hacia los Grandes Transparentes: el conocimiento y la reivindicación de los mitos primitivos que cumple su antología. Es un paso previo, casi arqueológico, que le permitirá apoyarse en el pasado más remoto para dar un salto hacia el futuro del surrealismo que la guerra parecía condenar a la extinción.”²⁵⁷ Péret insiste en la necesidad de estudiar y reconocer al mito. En 1947, escribe en México, el ensayo *El surrealismo en 1947. La sal esparcida*. En él defiende los indicios y las supersticiones como una primitiva conciencia poética, base de todo pensamiento humano. Para él, esta conciencia poética se relaciona con el mito, es “la base sobre la cual se edifica el mito.”²⁵⁸ Para el poeta francés exiliado en México, en las sociedades modernas se siguen manifestando estas intuiciones o

²⁵⁵ Ibíd, 132

²⁵⁶ Claude Courtot en Fabienne Bradu. *Benjamin Péret y México*, 30.

²⁵⁷ Ibíd.

²⁵⁸. Ibíd, 209.

supersticiones y “constituyen la única luz poética de estos pueblos, en la noche agobiante de una existencia imbécil y tediosa.”²⁵⁹

Péret busca mantener abierta la puerta de las supersticiones, pues de ese modo, se mantiene una sensibilidad que, posiblemente, ayude a la creación de un nuevo mito. No es casual que el pintor de origen mexicano Gunther Gerzso presente en su tela *Los días de la calle Gabino Barreda* a Péret de espaldas, con sus piernas separadas de su demás cuerpo, como si fuera una lámpara y a la vez un profeta, con las manos extendidas hacia el cielo y con un gran ojo en la espalda. (**Imagen 12**). Es probable que estas discusiones y temas que desarrolló Péret en México hayan confluído con las obras de Carrington.

Es importante reiterar que, estas dos figuras del surrealismo, Breton y Péret, tuvieron una fuerte relación con Leonora Carrington, tanto en su estancia en Nueva York, donde se encontraba Breton, como en México, donde se encontraba Péret y ambos personajes coincidían con la necesidad de recrear mitos. Más allá de las ideas de estos dos escritores y poetas franceses, considero que Leonora Carrington no sólo compartió este mismo interés, sino que, además, por sus propias afinidades personales, coincide, reivindica e influye con estas ideas a los dos poetas, que la concebían por su experiencia en el psiquiátrico de Santander como una mediadora entre la conciencia y el inconsciente. Por ello pienso que, junto con algunos otros artistas, comparte el proyecto colectivo surrealista de posguerra y desarrolla su propia interpretación.

Además de la cercanía con Péret, Carrington tuvo una importante relación amistosa con Remedios Varo, pareja sentimental del poeta e integrante activa del grupo surrealista recién llegado a México. Carrington y Varo se conocieron en París, en 1937. Para Janet A.

²⁵⁹ *Ibíd.*

Kaplan, los artistas exiliados crearon una “comunidad notablemente unida.”²⁶⁰ Se reunían los sábados por la noche en casa de Gunther Gerszo “a fin de mantener viva la fuerza de la amistad y la unión entre todos ellos”²⁶¹ En esta comunidad de artistas, Carrington y Varo comenzaron a encontrar una serie de afinidades que las llevó a estar muy unidas. Por ejemplo, ambas tenían una “creencia en lo sobrenatural y en los poderes de la magia”.²⁶² También compartían las metáforas poéticas,²⁶³ “el acto de pintar como una búsqueda espiritual.”²⁶⁴ y el uso y la creencia “en la magia de las yuxtaposiciones de las cosas y de las personas.”²⁶⁵ Igualmente, comparten cuestiones que tiene que ver con la técnica y los estilos. Por ejemplo, ambas se ven interesadas en la pintura flamenca de los siglos XVI y XVII.²⁶⁶ En una entrevista Varo señaló: “Me interesan fundamentalmente los pintores primitivos y los flamencos.”²⁶⁷ Al expresar su predilección por los flamencos, también incluía al pintor surrealista flamenco de gran imaginación, Hieronymus Bosch, el Bosco. Kaplan menciona otros intereses de Varo que coinciden con los de Carrington:

Utilizando símiles culinarios, como metáforas para sus actividades herméticas establecieron una especie de relación entre los roles tradicionales de la mujer y ciertos actos mágicos de transformación. A las dos les interesaba desde hacía tiempo el ocultismo, interés que se veía estimulado por la creencia surrealista en la «ocultación de lo maravilloso» y por haber leído mucho sobre brujería, alquimia, hechicería, magia y el arte de echar las cartas.²⁶⁸

²⁶⁰ Janet A. Kaplan. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. (México: ERA, 1998), 86.

²⁶¹ *Ibíd*, 88.

²⁶² *Ibíd*, 93.

²⁶³ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados*, 171.

²⁶⁴ *Ibíd*, 172.

²⁶⁵ *Ibíd*, 179- 180, *passim*.

²⁶⁶ “Varo tiene un gusto por el detalle que proviene de fuentes de los primitivos holandeses, de inventario enciclopédico, que se encuentra en la pintura flamenca de los siglos XVI y XVII.” *Ibíd*, 191.

²⁶⁷ *Ibíd*, 191.

²⁶⁸ *Ibíd*, 96.

De manera similar a Carrington, la obra de Varo está inspirada, según el estudio de Kaplan, “en un amplio espectro de tradiciones míticas y herméticas, tanto occidentales como no occidentales.” Por ejemplo, Meister Eckart, los sufis, C.G. Jung, las leyendas del santo Grial, la geometría sagrada, la alquimia, el I Ching. Pero también a la teósofa Helena Blavatsky y a los ocultistas G. I. Gurdjieff y P.D. Ouspensky.²⁶⁹ Sin embargo, aunque existen coincidencias entre ambas pintoras surrealistas, me parece que Varo se inclina más por las influencias de estos dos últimos ocultistas. Gurdjieff y P.D. Ouspensky crearon sectas que unían la filosofía de Oriente con elementos esotéricos de Occidente, de manera ecléctica. Kaplan escribió que “hacia el final de su vida, Varo estuvo estudiando la filosofía gurdjieffiana durante unos cuantos años.”²⁷⁰ Carrington no estudia detenidamente a estos pensadores del ocultismo como Varo,²⁷¹ la artista inglesa manifestó siempre su libertad de pensamiento y no buscó mantenerse en una secta o grupo. Además, por su amplia cultura, su descendencia celta y el tiempo que pasó con Max Ernst, considero que se dedicó al estudio del pensamiento religioso tradicional, la filosofía oriental, la psicología junguiana y las ideas del propio grupo surrealista. Carrington buscó fuentes en la tradición mítica de las antiguas religiones. Por ello es más acertado llamar a su obra surrealismo mitológico, más que esotérico,²⁷² mágico o maravilloso.

²⁶⁹ *Ibíd*, 163-164.

²⁷⁰ *Ibíd*, 171.

²⁷¹ Kaplan señala que, “de niña a Remedios le fascinaba el ocultismo, había escrito a un yogui hindú, coleccionaba plantas mágicas. De mayor, como seguía psíquicamente llena de inquietudes desviaba esa energía hacia otras actividades espirituales, y al dedicarse a estudiar las ciencias del más allá y a leer textos metafísicos, la búsqueda del por qué y del control, a través del desarrollo de su ser espiritual, se convirtió en una obsesión que dominaba su obra.” Sin embargo, “a pesar de que ella encontraba muy atractivos los aspectos intuitivos e irracionales de las filosofías místicas, también se sentía atraída por la lógica y el orden de la investigación científica.” *Ibíd*, 172.

²⁷² M. E. Warlick señala en su artículo *Leonora Carrington's Esoteric Symbols and their Sources*, que apoya “tales intentos de revelar su arte como profundamente esotérico y de comprender más completamente las prácticas mágicas de Carrington, dentro de su arte y en el contexto de las vistas del artista en el siglo XX, como mago.” M. E. Warlick, *Leonora Carrington's Esoteric Symbols and their Sources*, *Studia Hermetica*

1.3. *The House Opposite* (La casa de enfrente, 1945)

Leonora Carrington creó una obra en la cual se observa su interés en el mito de la diosa, antes de su acercamiento a Edward James y a la obra de Robert Graves, *La Diosa blanca*. En 1945, pintó *The house Opposite* (La casa de enfrente) (**imagen 13**), una de las obras que James compró en una de sus primeras visitas a la casa de Carrington.²⁷³ Si bien Tere Arcq señaló que en esta obra se cuestiona el papel tradicional de la mujer en “la representación simbólica de los espacios domésticos,”²⁷⁴ como la cocina, considero que, además, en *La casa de enfrente*, deambulan deidades mitológicas.

El nombre de la obra se refiere a lo que Carrington estaba viviendo en ese momento, el paso de la crisis psicológica y sentimental que había vivido en Europa, a una situación de tranquilidad en México, rodeada de seres mitológicos. En la tela, la artista observa una nueva casa, “la casa de enfrente.”

En el cuadro, en primer plano, se observa la estructura de una casa, la cual está seccionada en varios cuartos, observables al interior, pues parece una estructura teatral. La pintura está dividida, principalmente, en dos espacios verticales, que se dividen en dos niveles. En el fondo del cuadro, en la parte central, se encuentra otra estructura de un hogar. En esa pequeña casa, también, de dos niveles, en la planta baja, se puede observar a una mujer sentada en un bosque, al interior del cuarto, con las manos en la cabeza, con cierta expresión corporal de sufrimiento. (**Imagen 14**) En el bosque se observa un caballo blanco de madera, muy parecido al de su autorretrato de 1937, un caballito de madera que colgaba

Journal, Vol. 1, Número 1, (España, 2017). Warlick no relaciona los símbolos esotéricos en la obra de Carrington con ningún mito.

²⁷³ En una carta fechada el 1 de agosto de 1946, se identifica el precio de esta tela, 450 dólares. Stefan van Raay. “Queridísimo Edward; Mi Leonora Adorada.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 140.

²⁷⁴ Ilene Susan Fort, Tere Arcq con Terri Geis. *In wonderland. Las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*, 75

de la pared. **(Imagen 15)** En la planta alta de la misma casa, una mujer se levanta de su cama, mientras un espíritu, cubierto de plantas y flores, entra por la puerta de la casa.

Este pequeño hogar, que está en el fondo del cuadro, hace referencia al pasado de Carrington con Max Ernst, en Saint-Martin-d'Ardèche, al sur de Francia y también al momento convulsivo en el hospital psiquiátrico de Santander. Pero, para la artista, lo importante del cuadro no es el fondo, sino el primer plano, que es la casa de enfrente, pues en ella, diosas de distintas culturas se pasean por los distintos niveles y cuartos de la casa. Los personajes se encuentran organizados, principalmente, en dos grupos de cuatro, un grupo en el lado izquierdo y otro en el extremo derecho. En el centro del cuadro se encuentra una mujer sentada en una mesa larga. Ella tiene cabellera de caballo, sombra de caballo y usa un vestido azul con rojo. Es posible que la figura represente a la misma Carrington, pero en la Casa de enfrente.²⁷⁵ **(Imagen 16)**

En este espacio se observan un total de diez personajes femeninos, varios de ellos con características relativas a tradiciones religiosas. Por ejemplo, en la esquina superior izquierda del cuadro, se encuentra la figura de una mujer con un gran vestido de color azul, con una corona, un báculo y un gato pardo cerca de ella. **(Imagen 17)** Es probable que sea la diosa Diana, la cual, para la tradición romana era la diosa del bosque, de la caza, la fertilidad y los animales.²⁷⁶ Por ello, quizá, el gato se observa cariñoso cerca de una de sus piernas.

²⁷⁵ La estructura del cuadro recuerda al pintor italiano Antonello di Messina en su San Jerónimo. Tanto el cuadro del pintor italiano como en el de Carrington, el espacio se encuentra dividido en varios cuartos, así como los animales que aparecen en ambas telas, como la codorniz.

²⁷⁶ James G. Frazer escribió en 1890 el libro de *La Rama dorada*, obra que se convirtió en un estudio clásico de la mitología, la magia y la religión. En las primeras páginas del estudio Frazer menciona el cuadro del pintor inglés William Turner con el mismo título del libro, el cual fue algo que llamó la atención del autor. El estudio inicia con el culto a Diana del bosque o de Nemi. Es importante recordar que la propia Carrington señaló que ella realizó de joven la lectura de esta obra. James G. Frazer. *La Rama dorada. Magia y religión*. (México: FCE, 1982), 23.

De ese mismo lado de la tela, pero en la planta baja, se encuentra otro personaje femenino que está atravesando la casa, pues no se observa, en esa parte alguna puerta; mitad mujer, mitad cabra, con una cabeza que es un tronco seco con ramas, trae colgando en su brazo izquierdo, la cabeza de un sol.²⁷⁷ El cuerpo de esta figura femenina está cubierto con un vestido azul turquesa, con líneas que parecen ser ramas en su cabeza, la cubre un manto rojo. **(Imagen 18)** El personaje es similar a la imagen de un árbol alquímico del siglo XVI, de un manuscrito suizo. **(Imagen 19)** En la figura alquímica, la imagen principal es una mujer desnuda rodeada de pájaros, que tiene un árbol en la cabeza. En esta imagen, la alquimia recupera el tema mitológico de la diosa o Gran Madre de la naturaleza.²⁷⁸ Carrington en la escena reivindica lo femenino sobre lo masculino, pues esta “señora de las plantas” trae colgando, en su mano izquierda, la cabeza del sol, símbolo masculino. La escena permite recordar la situación biográfica de Carrington frente a lo masculino, relacionado primero con los conflictos que tuvo con su padre y luego con Max Ernst.²⁷⁹ Esta preponderancia de lo femenino nos lleva a comprender la presencia en el cuadro, de las demás figuras con alusión a diosas.

Otros personajes con claras referencias mitológicas son las tres mujeres que se encuentran del lado derecho del cuadro reunidas alrededor de un caldero. **(Imagen 20)** Como bien señaló Teresa Arcq, la figura femenina con capa de estrellas puede hacer referencia a la diosa Isis, por su manto de estrellas,²⁸⁰ pero también a Artemisa. En la mitología griega, Diana es representada en la figura de Ártemis o Artemisa, protectora de

²⁷⁷ Símbolo alquímico que se relacionaba con el azufre por su relación con el fuego y al principio masculino por su fuerza. La imagen de la cabeza del sol es muy parecida a una imagen alquímica del azufre.

²⁷⁸ A partir del siglo XVI y XVII, la adopción de temas y figuras mitológicas tuvo su apogeo, es probable que Carrington y los demás surrealistas tuvieran un acercamiento a estos grabados.

²⁷⁹ Para conocer los conflictos con Max Ernst se puede revisar el libro *Max y Leonora* de Julotte Roche. Julotte Roche. *Max y Leonora*. (México: ERA, 2001).

²⁸⁰ Tere Arcq. “El misterio de la diosa blanca.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*.

los animales en el periodo de lactancia; también es cazadora y patrona del parto. Artemisa es hija de Zeus y Leto, esta última hija de titanes. El mito narra que Zeus se transformó en codorniz para copular con Leto. En el cuadro de Carrington se encuentran un par de codornices, a lado de la figura con la capa de estrellas. Es probable que Artemisa en el caldero se encuentre acompañada de sus padres, Zeus y Leto, pero en apariencia de codornices, como cuenta el mito. **(Imagen 21)** En otra parte del cuadro aparece otra ave. Una joven que atraviesa el arco de unas escaleras lleva alzado en un plato a un pájaro azul, parece que se dirige al personaje principal, que se encuentra al centro de la obra, sentada en la mesa. **(Imagen 22)**

En este grupo de tres mujeres, Carrington pintó una mujer negra con los senos descubiertos, que se encuentra alrededor del caldero. Considero que también con este personaje hace referencia a otra diosa, la diosa Kali o Parvati, de la india.²⁸¹ **(Imagen 23)** Ambas son representadas con los senos descubiertos. Si bien las esculturas tradicionales de la India muestran a la diosa con varios brazos y en una posición de baile, también existen obras con sólo dos. **(Imagen 24 y 25)** En el apartado sobre el mito de la diosa se comprenderá este despliegue triple de manifestaciones femeninas.

Finalmente, en la parte derecha del cuadro, arriba de las tres diosas se encuentra otra escena con una mujer en cama auxiliada por un espectro parado en una escalera. Aunque la imagen se encuentra más cercana al primer plano, considero que es parte de las escenas del fondo del cuadro que representan la enfermedad y angustia de la crisis psicológica que vivió en Europa.

²⁸¹ “la oscura, el tiempo que todo lo devora.” O también la diosa Parvati, el lado positivo, de la misma diosa, que representa la fertilidad.

6. *La gigante*

En una carta enviada a Leonora Carrington, el 29 de septiembre de 1946, Edward James escribió que estaba feliz ante las noticias del inicio de su cuadro cuyo personaje principal sería una dama de pie, con una capa larga, que él había encargado a la pintora surrealista. Carrington le contestó que “es una especie de gigantea con una cara de luna en un campo de trigo que también es cabello. Su capa es blanca y trae un vestido rojo bermejo con paneles en los que personas con forma de pájaro conversan.”²⁸² La pintura, a la que ambos están haciendo referencia, fue nombrada por la misma artista como *La Giganta* (The Giantess). **(Imagen 26)** La tela está realizada en temple sobre panel de madera. El temple fue una técnica utilizada regularmente en la Edad Media, Carrington la usó por su interés en las antiguas civilizaciones. Este periodo histórico le servía a la artista como punto de comparación con la civilización moderna capitalista.

El cuadro de Carrington puede dividirse, de arriba hacia abajo, en tres grandes espacios, el cielo, el mar y la tierra. El cielo se observa con manchas oscuras y anaranjadas, que aluden a un atardecer nublado, con espacios pequeños azulados que aclaran la parte celeste. Sin embargo, la mayor parte es de color negro y rojo anaranjado, propios de una tormenta, como Carrington misma lo señala en una carta a James.²⁸³

(Imagen 27) Cinco gansos salvajes surcan el cielo de manera circular como si estuvieran rodeando a *La Giganta*, dos de ellos salen propiamente de su capa. Más abajo, de color amarillo, verde y azul grisáceo, se logra percibir el mar. De lado izquierdo del cuadro se observa una cumbre y una pequeña isla. De lado derecho se observan unas colinas y otras dos islas. Si seguimos bajando la mirada, se observa, a ambos lados del personaje principal,

²⁸² Cartas citadas por Stefan van Raay. “Queridísimo Edward; Mi Leonora Adorada.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 148.

²⁸³ *Ibíd*, 150.

ya en un espacio marítimo, grupos de peces y fauna marina. De lado izquierdo, resalta la imagen de una ballena. El mar más que azul, se ve turbio, amarillo con manchas negras y leves toques marinos verdosos. Más cerca de la tierra, se observan diferentes barcos y canoas de distintos tamaños con proas de cabeza de dragón o con cuernos, al estilo vikingo. **(Imagen 28)** Ya en tierra firme, se observa un paisaje cargado de árboles. El suelo es de un color marrón dorado y se observan dos chozas y un pequeño puente. Diez adultos y un niño persiguen algo que la misma pintora señaló como un “Pegaso o unicornio blanco con cuatro alas,”²⁸⁴ que también podría ser la diosa Diana. Por otra parte, algo que por el color apenas alcanza a percibirse, es un grupo de tres personas que se encuentran exactamente debajo de *La Giganta*, en la imagen parece que ella las protege con su manto y su gran tamaño. Dos personajes parece que están hincados y la otra de pie, en una alusión casi religiosa. **(Imagen 29)** A lo largo de la parte baja de la tela, parece estar representada una escena narrativa que puede aludir a una predela, donde se asienta el altar de *La Giganta*. Como en las predelas medievales, pero sin divisiones en la pintura, las escenas parecen ser sobre la vida de Diana, la diosa del bosque, que aparece delante de un grupo de perros de caza, en la campiña. En general, en los tres niveles, cielo, mar y tierra, el paisaje recuerda a la pintura flamenca de Pieter Bruegel, el viejo y al Bosco.

El personaje principal de la obra es una figura femenina frontal, de gran tamaño, al estilo del arte hierático medieval, que cruza los tres niveles antes descritos, tierra, mar y cielo. Carrington la describe como una “especie de bebé.”²⁸⁵ Para la misma pintora, la cara de *La Giganta* “es de luna” y sus cabellos dorados son de trigo. Este gran personaje tiene una capa blanca que cubre parte de su vestido rojo bermejo..

²⁸⁴ *Ibíd.*

²⁸⁵ *Ibíd.*

Alrededor de *La Giganta*, vuelan un total de diez gansos, de los cuales, como ya señalé, dos salen de la capa blanca. En el frente del vestido se observan “paneles en las que personas con forma de pájaro conversan.”²⁸⁶ Estos paneles del vestido, son similares a la escultura de Isis de Efeso (**imagen 30**) donde se observan igual en su vestido columnas de animales. Algo central en el cuadro es el pequeño huevo que, *La Giganta* parece proteger con sus dos pequeñas manos. Gloria Feman Orenstein comparte esta idea al señalar que, la Giganta “se le puede considerar la Diosa Madre protegiendo el nacimiento de su descendencia, un futuro gigante o giganta incubando el Huevo del Renacer para continuar la cultura de la Diosa Madre.”²⁸⁷

Carrington pintó esta figura femenina como personaje principal, poco tiempo después de finalizar la Segunda Guerra. Tere Arcq vincula este personaje con una diosa arcaica que surge de la influencia del poeta inglés Robert Graves. Si bien Carrington tuvo una fuerte influencia de la obra de Graves, *La diosa blanca. Una gramática histórica del mito poético*, el libro fue escrito hasta 1948, es decir, dos años después de la realización de la pintura.²⁸⁸

También, se ha señalado que la inspiración pudo haber venido de lecturas que en la infancia realizaba la pintora, las cuales evocaban a una diosa, por ejemplo, algunas obras de Lewis Carrol, James Stephens²⁸⁹ o W. B. Yeats²⁹⁰; también se ha adjudicado que otras

²⁸⁶ Ibíd, 148.

²⁸⁷ Gloria Feman Orenstein. *In wonderland. Las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*, 178.

²⁸⁸ Tere Arcq. *In wonderland. Las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*, 82. El argumento completo es el siguiente: “Una de las más grandes influencias en la obra de Carrington fue el libro *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, de Robert Graves (1948). El descubrimiento de los misterios de las diosas arcaicas dio lugar a una serie de extraordinarias pinturas, donde las mujeres adquieren un poder asombroso, como se puede observar en La guardiana del huevo o la Giganta.”

²⁸⁹ Tere Arcq. “El misterio de la diosa blanca.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 169.

²⁹⁰ W. B. Yeats. *Mitologías*. (Barcelona: Acantilado, 2012).

fuentes fueron la temprana preocupación de Carrington por el lugar de la mujer en el mundo²⁹¹, así como su relación con la alquimia²⁹² y la mitología celta. Sin dejar a un lado estos elementos en la obra de Carrington, existen otras fuentes de inspiración para su iconografía, en específico, para su personaje de *La Giganta*, en la mitología babilónica.

Entonces, una de las preguntas que surgen frente a la obra, es ¿de dónde viene esta iconografía? ¿y por qué utilizarla en el momento convulso de posguerra? Existe el consenso de que las fuentes en su obra fueron la mitología celta y la alquimia, sin embargo, falta por explicar y comprender por qué pintó estas figuras en el contexto histórico en el que se encontraba y por qué en su obra existe una posible reivindicación del mito. Pintar diosas de antiguas civilizaciones no sólo está en referencia con su propio estilo y perspectiva de lo que después será conocido como feminismo, sino que también, como ya señalé, corresponde al proyecto general del surrealismo en la crisis de la segunda guerra y de posguerra.

7. Edward James, el poeta

Leonora Carrington conoce a Edward James en Acapulco, Guerrero, en 1945. Él había llegado a México en 1944. Poeta, escritor y mecenas inglés, es principalmente conocido por su gran colección de arte surrealista y la construcción del castillo de Xilitla, San Luis Potosí. Su única novela la tituló *El Jardinero que vio a Dios* y fue escrita en 1937. Fue amigo de Picasso, mecenas de Salvado Dalí y René Magritte. En una carta a este último,

²⁹¹ Gloria Orenstein. “La historia perdida de las mujeres poderosas.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 372.

²⁹² Existe bibliografía sobre este tema, por ejemplo, Aberth Susan L. *Leonora Carrington, Surrealismo, alquimia y arte*. (Madrid: Turner, 2004). También el artículo “Leonora Carrington y Remedios Varo: Alquimia, pintura y amistad creativa.” *Studia Hermetica journal*, vol. I, no. I, 2017, 126.

James le aclaró que más que un rico mecenas, era un poeta, un artista que ayuda a sus colegas artistas.²⁹³

En 1940, James se exilió en los Estados Unidos, de la misma manera que los surrealistas y distintos intelectuales europeos que buscaban escapar de la guerra. En Estados Unidos, se instaló al sur de California cerca de sus amigos los escritores Aldous Huxley y Gerald Heard. Es con ellos que se acercó al estudio de la tradición Vedanta, al budismo y a la clarividencia.²⁹⁴

Cuando se conocieron, tanto James como Carrington compartían una tradición cultural inglesa que los identificó de inmediato. A James le llamaba la atención la relación que mantenía Carrington entre pintura y cocina. A Carrington le interesó de James, su sensibilidad poética, el respeto a los animales,²⁹⁵ sus estudios de budismo y la importancia que le dio a su proyecto en Xilitla. Según algunas cartas, Carrington le preguntó a James sobre el origen del proyecto en Xilitla. Él se inventó toda una historia con algunos elementos antropológicos que conocía, por su amistad con Laurette Séjourné y su esposo Victor Serge.²⁹⁶

James observó en las obras de Carrington evocaciones de “florescencias mitológicas o motivos orientales tomados de diseños y símbolos místicos del Vedanta, o asociados con fábulas y parábolas zen budistas.”²⁹⁷ Por estas afinidades, para 1948, James se convirtió en el principal promotor de la obra de Carrington y organizó su primera exposición individual en la Galería Pierre Matisse, en Nueva York.

²⁹³ Irene Herner, *Edward James en Xilitla. El regreso de Robinson*. Tesis para obtener el grado de doctor. (México: UNAM, 2008), 36.

²⁹⁴ *Ibíd*, 124.

²⁹⁵ *Ibíd*, 147.

²⁹⁶ *Ibíd*, 133.

²⁹⁷ *Ibíd*, 135.

El desprecio de Carrington por el dinero afianzó su amistad, pues el acto manifestaba una sincera preocupación artística y espiritual. James no sólo se había acercado al budismo y al hinduismo Veda,²⁹⁸ sino además realizaba investigaciones sobre la mitología asirio- babilónica.²⁹⁹ Y en particular, sobre el rey Usurbanipal, griego de descendencia siria que pudo leer la tabilla del mito de Gilgamesh.³⁰⁰ Estas preocupaciones de James probablemente se verían de alguna forma reflejadas en los cuadros que encargaba a Carrington, principalmente en los paneles del vestido de *La Giganta*, pues en ellos se puede observar, escenas de hombres pájaro conversando, parecidos a los que se encuentran en una arpa mesopotámica que relatan escenas del mito de Gilgamesh. **(Imagen 31 y 32)**

Esta afinidad por los mitos puede comprobarse en la correspondencia entre ambos artistas. Según Stefan Van Raay entre 1946 y 1949, “la obra de Carrington es un tema importante en la correspondencia de James.”³⁰¹

8. El mito de *La gigante*

Carrington llegó a México, entre el 9 de diciembre de 1942 y el 24 de enero de 1943.³⁰² A pesar de la crisis psicológica que había pasado en Europa, en el tiempo que estuvo en Norte América, trabajó en textos y pinturas, se han documentado ocho lienzos y colaboraciones

²⁹⁸ Paul Poupard, *Diccionario de las religiones*, (España: Herder, 1997), 1810. “El Veda o los Vedas designan un conjunto de textos religiosos, redactados en sánscrito, cuya composición se escalona en el tiempo, seguramente desde el siglo XVIII hasta el siglo VII a. C. La palabra Veda significa saber, y en los propios textos védicos se aplica al saber litúrgico y al saber teológico. Su valor es considerable, ya que constituye el único testimonio del hinduismo y del brahmanismo antiguos.

²⁹⁹ *Ibíd.*, 135. La religión asiriobabilónica aceptó agrandes rasgos la herencia sumeria. Dos mitos sumerios se mantuvieron: Gilgamesh y el Enuma elis, “el descenso de Inanna a los infiernos.” Además, los babilonios y asirios desarrollaron dos disciplinas, la adivinación y los exorcismos, prácticas que probablemente le interesaron a Carrington.

³⁰⁰ *Ibíd.*, 149.

³⁰¹ Stefan Van Raay. “Queridísimo Edward”; “Mi Leonora adorada”. Catálogo de la exposición *Leonora Carrington*. El autor del texto realizó una investigación del archivo de la correspondencia de James, el cual se encuentra en la Edward James Foundation en West Dean.

³⁰² Salomon Grinberg. “En su viaje hacia lo desconocido, Leonora Carrington pasó por Nueva York.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 71.

escritas para la revista surrealista *VVV*. Como señala Salomon Grimberg, en su estancia en Nueva York, Carrington todavía expresaba “síntomas residuales de los daños psicológicos que recientemente había experimentado” y aunque realizó varias obras, estas seguían reflejando “dolorosos recuerdos”.³⁰³ Ya en México, continuó participando en los demás números, sin embargo, su iconografía cambió. De escritos orientados a cuestiones biográficas y telas que reflejan su experiencia en Europa, cambió a temas que buscan develar mitos antiguos. Lo podemos observar, por ejemplo, en su obra de 1941, *Garden Bedroom* (habitación jardín), donde se observa, como figura principal, un autorretrato con expresión de locura, montando un caballo de madera, (**Imagen 33**) similar al caballo de madera de su famoso cuadro *La posada del caballo del alba (autorretrato)* de 1937-38. (**Imagen 34**)

Como ya mencioné, por su integración al grupo surrealista en el exilio, la pintora compartió el ambiente y las propuestas del surrealismo no sólo a través de su relación sentimental con Max Ernst, sino que Carrington realmente encontró coincidencias teóricas con el grupo europeo. Para la artista, el surrealismo siempre fue “un estado del espíritu y nada más, un estado que no puede explicarse.”³⁰⁴

Este estado del espíritu que compartió Carrington la llevó a buscar mitos antiguos,³⁰⁵ de manera a fin al grupo que se había exiliado en Nueva York. Por ejemplo,

³⁰³ *Ibíd*, 77 y 79.

³⁰⁴ Joanna Moorhead. *Leonora Carrington. Una vida surrealista*. (Madrid: Turner, 2017), 42.

³⁰⁵ David Hopkin, “Re-enchantment: Surrealist Discourses of Childhood, Hermeticism, and the Outmoded.” Edit. En *A Companion to Dada and Surrealism*, (UK: Hoboken John Wiley & Sons Inc., 2016), 270. Para el autor, los surrealistas estuvieron interesados en la infancia, lo anticuado y el hermetismo, por que buscaban reencantar el mundo. Este objetivo resultaba crítico y era parte de su potencial político. Para los surrealistas el mundo había sido desencantado por el capitalismo burocrático y su racionalismo orientado a fines. Por ello, buscaban recuperar formas arcaicas o mágicas, así como la infancia de la humanidad, una edad de oro, que permitiera nuevas formas de relaciones sociales. El autor utiliza la frase del sociólogo alemán Max Weber de “desencantamiento del mundo” para explicar este propósito particular de la vanguardia parisina. Para Hopkins el uso del arte de la memoria sería otro elemento de los surrealistas, frente a la idea del progreso capitalista.

Kurt Seligman buscó en la tradición gnóstica europea y pintó un cuadro titulado *Melusine and the Great Transparents*. Pierre Mabilie escribió *Espejo de lo maravilloso* en 1940.³⁰⁶ En él exploró, desde una perspectiva surrealista, distintas mitologías del mundo.³⁰⁷ En México, como ya señalé, Péret inició también una exploración sobre el mito.

Por otra parte, el pintor mexicano Gunther Gerzso señaló el gusto de Carrington por el pintor italiano Fra Angelico.³⁰⁸ Este indicio me permite plantear la posibilidad de que, al terminar su educación formal en Florencia,³⁰⁹ fue ahí que Carrington se acercó a una serie de obras de los grandes maestros italianos, como Giotto o Piero de la Francesca, pues la técnica que usó en varias de sus pinturas fue la del temple sobre madera, igual que los artistas italianos de este periodo. *La Giganta* exhibe también como una de sus fuentes *El políptico de la misericordia*, en especial, la *Virgen de la misericordia* (**imagen 26**) y *La Madona del parto* (**Imagen 27**) de Piero della Francesca. En la primera pintura se observa la protección de la Virgen hacia sus fieles. Recordemos que también *La Giganta* parece proteger a tres personas, debajo de ella, con su gran tamaño. *La virgen de la misericordia* es pintada, igualmente, en gran tamaño, blanca y rubia como *La Giganta*, con capa y vestido rojo, similar a la obra de Carrington. Al igual que en la obra surrealista, *La Virgen* protege a un grupo de personas de menor tamaño que la rodean hincados. Ambas figuras son guardianas de algo, *La Virgen* de sus fieles y *La Giganta* de un huevo y un grupo de tres personas. En *La Madona del parto*, la virgen abre levemente su vestido para dejar ver

³⁰⁶ Salomon Grinberg. "En su viaje hacia lo desconocido, Leonora Carrington pasó por Nueva York." Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 91. Para Grinberg, Mabilie fue quien le sugirió a Carrington que escribiera su experiencia en Santander para liberarse, además, como él era no sólo respetado como médico sino también como antropólogo, fue quien acercó a la pintora de origen inglés a cuestiones mitológicas y sobre éxtasis religioso. Carrington aceptó como única explicación de su locura, la interpretación de los mitos y el éxtasis propuesto por Mabilie.

³⁰⁷ Pierre Mabilie. *Mirror of the marvelous. The classic surrealist work on myth*. (The United States: Inener Traditions International, 1998).

³⁰⁸ Gunther Gerzso, Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 135.

³⁰⁹ Whitney Chadwick. *La realidad de la imaginación*. (México: CONACULTA/ERA, 1994), 7.

su vientre, de manera similar a La Giganta que al abrir su vestido se observa el huevo que protege.

Es importante tener en cuenta que Carrington tomó varias fuentes en el desarrollo de su obra y, por lo tanto, también es probable que buscó evocar la representación de la diosa Isis, de un grabado reproducido por el jesuita Athanasius Kircher, pues existen varios elementos compartidos, como el tamaño, el paisaje con árboles, el mar y dos pequeñas embarcaciones. En Nueva York, Kurt Seligman realizó una investigación sobre el conocimiento hermético y, probablemente, él fue quien enseñó la imagen a Carrington.³¹⁰

La imagen de Isis, representada por Athanasius Kircher, tiene una leyenda en griego que dice: “Alba madre de los dioses, esta Isis de muchos nombres.”³¹¹ Algunos de estos nombres, que se asocian a la diosa en distintas culturas, que se encuentran mencionados en la imagen de Kircher son: Minerva, Venus, Juno, Ceres, Diana, Hécate y Luna. **(Imagen 37)** Es importante señalar que el mito egipcio de Isis y Osiris es un mito de creación, es decir, un mito cosmogónico. En el contexto de posguerra parece que Carrington busca recrear con *La Giganta* uno nuevo. Después de los campos de concentración y las bombas nucleares, la vida debe protegerse y el mundo recrearse.

Otra alusión a la gran diosa Isis se puede observar en el Arcano segundo del Tarot de Marsella, la Gran sacerdotisa o Papisa.³¹² **(Imagen 38)** En esta carta se encuentra una mujer sentada en un trono que refleja sabiduría. Es importante mencionar que, Carrington como Breton, Matta y otros surrealistas estuvieron interesados fuertemente en los misterios del Tarot. La presencia de la diosa egipcia Isis en el medievo y en el Tarot, probablemente

³¹⁰ Tere Arcq, “El misterio de la diosa blanca.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 173.

³¹¹ *Ibíd.*

³¹² Juan- Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. (Barcelona: Nueva colección labor, 1985), 227.

se deba a que fue adorada “tanto en el Oriente medio como en Grecia y Roma y en toda la cuenca mediterránea, como diosa suprema y universal.”³¹³

Al llegar a México, Carrington pudo haber fortalecido el sincretismo religioso de su infancia. Whitney Chadwick señala que la pintora en este país “dialoga con la historia cultural, rica y sintética.”³¹⁴ Por lo tanto, tal vez, por ello, *La Giganta* presenta elementos mitológicos cristianos, egipcios y alquímicos, es decir, elementos de tradiciones culturales de distintas civilizaciones.

Otro elemento importante en la imagen, más allá de la figura de Isis, de la Virgen de la misericordia o la Madona del parto, es el huevo que *La Giganta* protege. Con este elemento, Carrington continua con la idea de la recreación de un mito cosmogónico y el de la diosa.³¹⁵ Para varias culturas como los celtas, los griegos, los egipcios, los fenicios, los cananeos, entre otros, la idea del nacimiento del mundo a partir de un huevo es algo compartido. Es un símbolo de la génesis del mundo. Del huevo que contiene en germen la multiplicidad de los seres, puede surgir un dios, un héroe, el orden del caos, o partes del mundo. En el *Kalevala*, epopeya finlandesa, la Virgen, diosa de las aguas, deja los mares para que el pato, señor del aire, deposite en ella siete huevos, de los cuales va a surgir el mundo. En general, el huevo cósmico, no sólo tiene un poder creador de luz, sino también, contiene en germen todas las posibilidades.³¹⁶ También los alquimistas consideraban el

³¹³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. (España, Herder, 2009), 595.

³¹⁴ Whitney Chadwick. *La realidad de la imaginación*, 5.

³¹⁵ Es posible hacer una analogía entre la obra y la vida de Carrington en este momento. La pintora surrealista tuvo a su primer hijo, el 14 de julio de 1946, es decir, algunos meses antes de pintar *La Giganta*. La experiencia materna pudo contribuir a la iconografía de la obra, pues ella misma estaba protegiendo su propio huevo, durante el embarazo, es decir, su hijo, de la misma manera que la Giganta lo hace con el huevo.

³¹⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, 583 y 584.

huevo como germen de vida espiritual. La tradición alquímica hace referencia a un huevo filosófico donde ocurren todas las trasmutaciones.³¹⁷

Finalmente, para concluir este apartado, es necesario tratar de comprender por qué Carrington utilizó este sincretismo mitológico en el espectro general del arte moderno. Gracias a las fuentes descritas se puede señalar que los surrealistas en tiempos de guerra y de amenazas nucleares, buscan reivindicar el mito como “conciencia poética” y cambio espiritual. Sin embargo, de manera muy particular, Carrington creó una ruta surrealista para acompañar al mito de Los Grandes Transparentes. Me parece que ella propone iniciar indagando en la magia, para posteriormente recrear un mito y así buscar un sentimiento religioso, a partir de imágenes sagradas que reactiven una imaginación creativa.

Desde la creación de *La Giganta*, Carrington comienza a inclinarse hacia el ecofeminismo,³¹⁸ pues a partir de la última parte de la década de los cuarenta, los personajes principales de sus obras son femeninos y en varios de sus cuadros existe una reivindicación de los animales y la naturaleza. La misma Carrington participó en la década de los setenta en el movimiento feminista.

En 1957, once años después de haber pintado *La Giganta*, Carrington contestó una encuesta sobre el arte y la magia, realizada por André Breton. En ella señaló el papel del artista en las sociedades modernas: “El artista debe asimismo convertirse en mago o explorador contemporáneo del `extraño océano mágico` para cultivar `las protecciones

³¹⁷ *Ibíd.*

³¹⁸ Terri Geis, “Descubriendo lo sagrado: religiones mundiales y mitos antiguos.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 197. Sobre la palabra “ecofeminismo,” que resulta anacrónica, Georges Didi-Huberman argumenta que, en primer lugar, el anacronismo “es un modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad de las imágenes.” El pensador francés considera que existe una “fecundidad del anacronismo”, pues permite analizar otros ángulos temporales del propio artista, por ejemplo, la oposición del artista hacia su propio tiempo. En el caso de Carrington me parece que el anacronismo resulta pertinente pues ella estaba en contra de un tiempo dominado por los hombres y dónde la naturaleza sólo se concebía como un instrumento. Georges Didi- Huberman. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015), 43.

contra los múltiples venenos del mundo` y encontrar `salvación´ para ellos mismos y para el planeta enfermo.”³¹⁹ Ese océano, fue el océano del mito.

9. *Animales*

Carrington pintó el cuadro *Animales*, en 1965. (**Imagen 39**) Como el título lo señala, los personajes principales son animales, diez en total. Pero, también se observan tres figuras espectrales. La organización de los personajes se encuentra dividida en dos grupos, siete animales de lado izquierdo, tres espíritus y tres animales de lado derecho. Los diez animales son identificables. De lado izquierdo se encuentra un rinoceronte, un venado, un buey, dos caballos, una cabra y un carnero de barbas largas. De lado derecho, otro rinoceronte, un calamar y un ave cerca de los tres espíritus o espectros. Los animales en su mayoría están dibujados de color blanco, lo cual permite suponer que son espíritus o almas, pues no tienen color, son transparentes. En general, de los colores, el predominante en el cuadro es el marrón dorado. En la parte baja del cuadro de lado izquierdo, se observan unas manchas negras, rojas y azules, que dan la apariencia de dos puntos de fuga. La estructura del cuadro está conformada por seis columnas, parecidas al orden corintio, por el follaje que se observa en sus capiteles. Sobre los capiteles caen líneas blancas, sugiriendo un techo abovedado. El piso está ligeramente trazado. Parece que estamos frente a la presencia de una reunión sagrada de animales, en un antiguo templo. Esta tela puede tener como fuente una plancha interior del Caldero Gundestrup, el cual tiene una ornamentación basada en la mitología celta y que alude a la creación del mundo. (**Imagen 40**)

³¹⁹ Terri Geis. “Descubriendo lo sagrado: religiones mundiales y mitos antiguos.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 199.

El tema de los animales ha sido central en la obra de Carrington. Desde sus primeras pinturas, ha manifestado su fascinación hacia ellos.³²⁰ Se ha identificado la presencia de los animales, en especial, los caballos, en su obra, como “identidad emergente”³²¹ de la propia pintora. También se ha relacionado su bestiario con animales atávicos.³²² Sin embargo, considero que, para comprender el tema de los animales en la obra general de Carrington, es necesario conocer las ideas sobre el mito de la Diosa en su faceta de señora de las bestias.

10. La señora de las bestias

Para el mitólogo y psicoanalista jungiano Erich Neumann, las imágenes culturales sobre diosas tienen como una de sus fuentes a un arquetipo proveniente del inconsciente. En su obra *Fenomenología de las creaciones femeninas*, considera que, desde el punto de vista psicológico, lo femenino tiene dos caracteres, uno elemental y otro transformador. El carácter elemental tiene la función de contener, en su valencia positiva protege, alimenta y procura. En su lado negativo expulsa y despoja. El carácter transformador, se caracteriza principalmente por acentuar el elemento dinámico, es decir, “el símbolo central de esta constelación está representado por la unidad de la vida dentro del cambio de las estaciones y de la transformación de los seres vivos en su seno.”³²³ Neumann señala que estos misterios de la transformación de lo femenino, se inician en el mismo proceso de desarrollo psico- biológico de la mujer, los cuales se observan en las distintas transformaciones sanguíneas que vive a lo largo de su vida: la menstruación, el embarazo y el cambio de la

³²⁰ Susan L. Aberth. “El reino animal.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 245.

³²¹ *Ibíd.*, 249.

³²² Gabriel Weisz Carrington. “El bestiario de Leonora.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 279.

³²³ Erich Neumann, *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. (Madrid: Editorial Trotta, 2009), 44.

sangre en leche, durante la lactancia. Los dos caracteres manifiestan un contener y un transformar. La ecuación que señala Neumann, en referencia al carácter de la contención es la siguiente: mujer=cuerpo=recipiente=mundo. Si bien, tanto el cuerpo del hombre como el de la mujer son recipientes, pues ambos contienen órganos, el de la mujer es el recipiente de vida, pues puede contener otro ser vivo, tanto en el embarazo como en el coito sexual. Entonces del carácter psicológico de la mujer, como recipiente que contiene y guarda, también se deriva la idea del recipiente nutricio que abastece de bebida y alimento.³²⁴ De esta idea, se ha derivado, en distintas civilizaciones antiguas, el mito de la Gran Madre Tierra, y culturalmente con ella, sus rituales de fertilidad ctónicos. Esta historia sagrada concibe toda creación, ya sea vegetal o animal, como parte de lo que contiene y nutre la diosa. Por ello la diosa madre dispone y protege de toda expresión de existencia.

Como señora de los seres vivos, la Gran Diosa no sólo da a luz la vida cósmica y dispone de los elementos y de la vegetación terrestre. Es también la «señora de las bestias», y como tal fue asimismo adorada en el estrato matriarcal de los pueblos desde la India hasta el Mediterráneo, en el Asia Menor, Creta, Grecia, Siria, Mesopotamia y Egipto, en África y hacía occidente, desde Malta y Sicilia hasta el sur de España.³²⁵

Este poder sobre la creación, de la señora de las bestias, se ve reflejado en la comunicación con animales y plantas. Crea, protege y nutre, de ahí su poder extrahumano sobre los animales. Es por esto, por lo que:

la mujer concibe originalmente por principio y en todos los casos de un poder extrahumano y transpersonal. La mitología y los cuentos de ella derivados de todos los pueblos y épocas demuestran que la mujer concibe la mayoría de las veces por haber entrado en contacto con animales numinosos, como serpientes y pájaros, toros y carneros, por haber comido de un determinado fruto o incluso por haberse visto expuesta a la acción del viento, la luna, los

³²⁴ *Ibíd*, 55.

³²⁵ Erich Neumann. *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. (Madrid: Editorial Trotta, 2009), 265.

espíritus de los antepasados, los demonios, los dioses, etc. Una tal realidad generadora impersonal y espiritual es el tótem.³²⁶

Este contacto con animales numinosos que se presenta en el mito de la Diosa Madre se relaciona con el interés de Carrington en los seres vivos que pinta en varias de sus obras. En la tela *Animales*, antes descrita, no sólo se encuentran animales, sino también, se encuentran espíritus, demonios o dioses. Esta idea del mito de la diosa como señora de las bestias ayuda a interpretar la narración de la tela como una reunión o visita de los animales y los espíritus a la mujer creadora, es decir, a la diosa. También como si los animales se encontraran o fueran llamados a protagonizar una historia al lado de la Gran Madre.

El poder de la Diosa Madre también se manifestaba en los tres niveles de la creación, cielo, mar y tierra. Es probable que, en el cuadro antes mencionado de *La Giganta*, ella aparezca como una figura hierática que atraviesa los tres niveles de la creación, rodeada y protegida de patos salvajes y protegiendo el huevo como germen de vida. Pues, la “Señora de las fieras y de los ciervos, gorgona que estrangula a los pájaros, reina beocia que, asociada al pez, al lobo, y al pájaro extiende su dominio a los tres reinos de las aguas, la tierra y el aire, Orthia espartana oriunda de Anatolia, hidra de bronce de la cultura de Hallstatt: en todos los casos la diosa es la Grande Artemis y Diana, la señora del mundo animal.³²⁷

Como mencioné al principio de este apartado, Carrington recurre a los animales como personajes principales, en varios de sus cuadros. En varios de ellos se encuentran, caballos, perros, pájaros de distintos tipos, venados, ciervos, cabras, toros, cocodrilos, simios, leones, hienas, arañas, peces, serpientes, gatos, cerdos, entre otros. El uso constante me hace pensar que, no sólo ama a los animales, sino, además, los considera sagrados, parte

³²⁶ *Ibíd*, 267.

³²⁷ *Ibíd*, 271.

fundamental de la creación. Sostengo por ello que, en el fondo de su obra, se encuentra el mito de la diosa como señora de los animales. La sensibilidad de Carrington le permite comunicarse con ellos y en su obra se observa su interés no sólo en animales reales sino también en animales fabulosos como grifos y esfinges. Al parecer la artista convoca a los animales para evocar el resurgimiento de la Gran Diosa. Pues,

su imperio se extiende a todos los animales: tanto a los serpientes y a los escorpiones como a los peces de los ríos y del mar, a los moluscos cuya forma recuerda los genitales femeninos y a los funestos kraken, a los animales salvajes de bosques y montañas, a las presas y a los cazadores, a los animales pacíficos y a las garzas, a la lechuza nocturna y a la paloma, a los animales que han sido domesticados, como vacas, toros, cabras, cerdos y ovejas, y aun a las abejas y animales fabulosos, como los grifos y la esfinge.³²⁸

Así como el mito de la Diosa concibe a los demás seres vivos como parte esencial de la creación divina, la artista inglesa concibe la necesidad de volverles a dar la importancia que se merecen en el mundo moderno antropocéntrico, en esto coincide con Robert Graves, como expondré en el siguiente apartado.

Por otra parte, una evidencia concreta de este interés e importancia en los animales es una carta a André Breton, fechada el 9 de febrero de 1961. En ella, Carrington le pregunta lo siguiente: “¿Qué piensa de la Diosa barbada de los subterráneos y sus animales, de la eliminación de los animales entre/ en las divinidades modernas?”³²⁹ Y en la misma carta, ella le comenta: “Creo que lo Bestial- Sagrado debe volver a emerger de los subterráneos —quizá a través de métodos hipnóticos, si los médicos fueran menos estúpidos.”³³⁰ En otra carta al Periódico, en México, Carrington vuelve a señalar ideas que se relacionan con el mito de la diosa y los animales sagrados:

³²⁸ *Ibíd.*, 272.

³²⁹ Leonora Carrington, Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 211.

³³⁰ *Ibíd.*

Si hay dioses, no los creo de forma humana, prefiero pensar a los dioses en forma de cebras, gatos, pájaros. Pero si se mueve alguna divinidad adentro del animal humano, es el amor. El amor que dirige a las otras especies vivas, la ameba, el león. Sólo el hombre hace una divinidad del odio, con sus guerras, su puritanismo, las oposiciones a su especie y a toda la naturaleza que le rodea. El hombre que se siente rey de la tierra, porque ha podido destruir las plantas, los animales y a él mismo.³³¹

Carrington consolidó sus ideas sobre las Diosas y su mito a partir de su lectura de la obra *La Diosa Blanca*, del escritor y poeta Robert Graves.

11. La diosa Blanca

En 1948, Leonora Carrington leyó el libro de Robert Graves, *La Diosa Blanca. Una gramática histórica del mito poético*, y afirmó que le había cambiado su vida.³³² La obra de Graves sostiene que, en la antigüedad, en la Europa nórdica y mediterránea, el lenguaje del mito poético “era un lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares en honor a la diosa Luna, o Musa, algunas de las cuales datan de la época paleolítica.”³³³ Para Graves, el mito es el lenguaje de la verdadera poesía.

Sin embargo, para el poeta el lenguaje del mito fue atacado desde los filósofos griegos. Ellos “se oponían firmemente a la poesía mágica porque amenazaba a su nueva religión de la lógica, y bajo su influencia se elaboró un lenguaje poético racional (ahora

³³¹ *Ibíd.*, 25.

³³² Tere Arcq. *El misterio de la diosa blanca*. Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 169.

³³³ Robert Graves. *La diosa blanca. Una gramática histórica del mito poético*. (Madrid: Alianza editorial, 2016), 38.

llamado clásico) en honor de su patrono Apolo.”³³⁴ Graves consideraba que, el lenguaje lógico

[...]se impuso en todo el mundo como la última palabra sobre la iluminación espiritual, opinión que prácticamente ha predominado desde entonces en las escuelas y universidades europeas, donde ahora se estudian los mitos solamente como reliquias pintorescas de la era infantil de la humanidad.”³³⁵

Carrington compartió este diagnóstico sobre el mito y la poesía, pues la poca sensibilidad y falta de respeto hacía los animales y la naturaleza eran consecuencia de esta lógica de mercantilización industrial. En este sentido, algo que seguramente fascinó a Carrington fue la idea de Graves sobre cómo estudiar la mitología. Para el poeta se debe conocer la naturaleza durante las distintas estaciones del año y sólo así se puede conocer el mito. Este método no sólo reivindica a la naturaleza, sino observarla detenidamente en cada estación, lleva a recordar las funciones mitológicas de la Diosa lunar que, Carrington apreciaba desde muy joven.

Pero Graves va más allá y también ataca al patriarcado, tema que también considera Carrington importante. El poeta inglés lo señala de la siguiente manera:

Sócrates, al dar la espalda a los mitos poéticos, en realidad se la daba a la diosa Luna que los inspiraba y que exigía que el hombre rindiese homenaje espiritual y sexual a la mujer: el llamado «amor platónico», la huida del filósofo del poder de la Diosa hacia la homosexualidad intelectual era realmente el amor socrático.³³⁶

Para Graves este rechazo al poder de la Diosa, por parte de los filósofos, es algo que llevó a la descalificación y desprestigio del lenguaje mito-poético de la antigüedad, el cual era el lenguaje de la Diosa. Pero este desprestigio no sólo es por culpa de los filósofos, sino

³³⁴ *Ibíd.*

³³⁵ *Ibíd.*

³³⁶ *Ibíd.*, 40.

Graves culpa también al cristianismo, pues “a pesar del fuerte elemento mítico que contiene el cristianismo, la palabra «mítico» llegó a significar «fantástico, absurdo, no histórico».”³³⁷

Entonces, para el escritor inglés, el lenguaje mito-poético, en la época moderna, ha quedado rechazado, sin comprender que

[...] todos los mitos son anotaciones serias de costumbres o acontecimientos religiosos antiguos, y son tan dignos de confianza como la historia una vez que se comprende su lenguaje y se tienen en cuenta los errores en la transcripción, las malas interpretaciones de un ritual obsoleto y los cambios deliberados hechos por razones morales o políticas.³³⁸

Esto es lo que también sabía Carrington de los mitos celtas y de sus lecturas tempranas de Frazer. El mito debía ser comprendido e interpretado, su lenguaje no era, ni es literal, es decir, no hace referencia directa a la realidad, sino que, por medio de símbolos sagrados se relata una historia que alude al sentido espiritual de la vida. Por su amplia formación cultural, su experiencia en Santander y su diálogo con distintos artistas, Carrington comprendía que la mitología no era fantasía y que la sociedad tecnocrática estaba destruyendo lo espiritual en el mundo. Esta posición de la pintora inglesa la llevó a coincidir también con Graves sobre la función de la poesía en la actualidad. Para Graves “la función de la poesía es la invocación religiosa de la Musa; su utilidad es la experiencia de una mezcla de exaltación y de horror que su presencia suscita.” La idea de Graves no hace referencia al pasado, sino al presente. El escritor inglés lo señala de una manera bastante clara y precisa:

En un tiempo esta era una advertencia al hombre de que debía mantenerse en armonía con la familia de criaturas vivientes entre las cuales había nacido, mediante la obediencia a los deseos del ama de casa; ahora es un recordatorio de

³³⁷ *Ibíd.*, 42.

³³⁸ *Ibíd.*

que no ha tenido en cuenta la advertencia, ha puesto la casa patas arriba con sus caprichosos experimentos en la filosofía, la ciencia y la industria y se ha arruinado a sí mismo y a su familia. En la actualidad es una civilización en la que se deshonran los principales emblemas de la poesía. En la que la serpiente, el león y el águila pertenecen a la carpa de circo; el buey, el salmón y el jabalí, a la fábrica de conservas; el caballo de carreras y el galgo, a las casetas de apuestas, y el bosque sagrado, al aserradero. En la que la Luna es menospreciada como un apagado satélite de la Tierra, y la mujer, considerada «personal auxiliar del Estado». En la que el dinero puede comprar casi todo menos la verdad y a casi todos menos al poeta en posesión de la verdad.³³⁹

Carrington coincidió completamente con esta idea, que relaciona de manera poética en su obra y en la figura de la Diosa, la naturaleza y los animales. Esta reivindicación, que es una invocación en imágenes se convierte en un discurso crítico hacia la modernidad capitalista. Pues como lo señala Graves, la civilización moderna ha convertido a la naturaleza y a los animales en mercancías. La mujer y el discurso poético también han quedado al margen de la civilización. Por ello, el poeta inglés busca rescatar el lenguaje mito poético, pues, desde su perspectiva, hace falta una filosofía poetizada que, como “dramaturgia de la vida interior” exprese en el mito, la verdad de las acciones ético-psicológicas del ser humano.³⁴⁰ No se trata de rechazar la lógica y la razón, sino de complementarlas. La mitología debería de ser entendida como una racionalización (logos) de lo irracional (sentimientos, creencias), como un intento de ordenar nuestras visiones y de articular nuestra experiencia existencial en un sistema organizado.³⁴¹ El lenguaje poético no es irracional, sino es la organización de los sentimientos en un discurso comprensible de la

³³⁹ Ibid. 43.

³⁴⁰ Jean Chavalier, Alain Gheerbrant. Directores. Entrada a mitos en *Diccionario de los símbolos*, 714.

³⁴¹ Andrés Ortiz-Osés. Patxi Lanceros. Directores. *Diccionario de la existencia. Asuntos relevantes de la vida humana*. (España: Anthropos/ CRIM/UNAM, 2006). 378

experiencia existencial de los seres humanos, Carrington comprende esto y por ello mantiene un discurso poético en sus pinturas.

12. El mito de la diosa

Existen distintas definiciones de mito divergentes y discutibles. Desde definiciones generales que lo conciben como una historia fabulosa o imaginaria que altera la realidad, hasta definiciones más complejas que entienden por mito “relatos tradicionales y dramáticos que cuentan la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano.”³⁴² El mismo Robert Graves describió los mitos como “relatos dramáticos que forman una carta constitucional sagrada por la que se autoriza la continuidad de instituciones, costumbres, creencias y ritos antiguos.”³⁴³ Los distingue de alegorías, fabulas, leyendas y sagas heroicas. Aunque advierte que se pueden encontrar elementos del mito en cada una de estas narraciones.³⁴⁴ Es probable que Carrington haya leído otras obras de Graves y tuviera presente estas distinciones. Además, como señalé en el primer capítulo, los surrealistas tenían una concepción amplia del mito. Bataille y Caillois³⁴⁵ fueron dos de los surrealistas disidentes que teorizaron más sobre este tema y seguramente la artista británica tenía noticias de ellos.

³⁴² VVAA. *Diccionario de hermenéutica*. (Bilbao: Universidad del Deusto, 2006), 373.

³⁴³ Robert Graves, Raphael Patai. *Los mitos hebreos*. (Madrid: Alianza Editorial, 2007), 7.

³⁴⁴ Robert Graves. *Los mitos griegos I*. (Madrid: Alianza editorial, 2009), 13 y 14.

³⁴⁵ Roger Caillois buscando estudiar las *actividades del imaginario* de una manera conjunta, escribió su libro *El mito y el hombre*, en 1937. Es importante mencionar que este libro está compuesto por una serie de ensayos y dividido en tres partes. En la primera de ellas, escribió sobre la función del mito, en la segunda sobre el mito y el mundo, y en la tercera, sobre el mito y la sociedad. De manera general para Caillois, el mito expresa los distintos temas de la vida imaginativa, y según él, es el “mejor caracterizado de ellos.” Para el autor, “los mitos, como representaciones colectivas, son una manifestación privilegiada entre todas aquellas de la vida imaginativa,” pues es donde mejor se capta, en *vivo*, el choque de las creencias más secretas y “más virulentas del psiquismo individual y de las presiones más imperativas y perturbadoras de la existencia social.” Caillois señaló en su libro algo que interesó tanto a Breton como a Bataille, dijo: “Uno de los aspectos más desconcertantes de los mitos, ciertamente es el siguiente: se ha comprobado que, en numerosas civilizaciones, los mitos han respondido a necesidades humanas suficientemente esenciales para que sea

Sin embargo, para aclarar y comprender el mito de la diosa, es necesario distinguir entre los relatos tradicionales, mito, leyenda y cuento popular, pues dichos conceptos suelen confundirse. El escritor y filólogo español, Carlos García Gual distingue los conceptos:

Los mitos tratarían de temas fundamentales en la concepción de la vida y el mundo, como el de los orígenes del universo, la vida, el hallazgo de las artes, los cambios en la vegetación y la necesidad de la muerte. Las leyendas son tradiciones orales o escritas, que relatan la aventura de gente real en el pasado, o que describen sucesos. Los cuentos populares son puramente imaginativos, sin ninguna otra finalidad que el entretenimiento del oyente y sin que reclamen realmente su credulidad.³⁴⁶

Carrington no señaló abiertamente qué presentaba en sus obras, si un mito, una leyenda o un cuento o si los tres tipos narrativos se mezclaban. Sin embargo, considero que, tal vez de manera inconsciente, el mito de la diosa subyace en su obra y se puede observar si se identifica a las diosas de otras culturas que aparecen en varios de sus cuadros, así como en las telas donde incluye animales. Por lo tanto, considero importante señalar algunos rasgos generales de lo que se ha llamado el mito de la diosa.

El mito de la diosa tiene una historia que data de 20 000 años, aproximadamente. Las esculturas que se han encontrado en ese periodo, más de 130, representan figuras femeninas desnudas, con frecuencia gestantes, las más conocidas se han nombrado Venus o diosas, como la diosa de Laussel (**Imagen 41**), y la de Lespuge (**Imagen 42**) En ambas, se

irrisorio suponer que han desaparecido. Pero, en la sociedad moderna, difícilmente se ve con qué se satisfacen esas necesidades y cómo se garantiza la función del mito.” Para ambos, el mito no había desaparecido en las sociedades modernas y era necesario crear uno nuevo que orientara a la humanidad a tener sociedades de individuos libres.

³⁴⁶ VVAA. *Diccionario de hermenéutica*. (Bilbao: Universidad del Deusto, 2006), 373-375.

ha dicho que, por las características de sus cuerpos, se expresa el drama del nacimiento, es decir, el cómo se origina la vida.³⁴⁷

Anne Baring y Jules Cashford sostienen la hipótesis de que en el Paleolítico existieron dos mitos básicos, el mito de la diosa y el mito del cazador. “El mito del cazador estaba relacionado sobre todo con el drama de la supervivencia; la acción de matar como un acto ritual llevado a cabo para vivir.” El mito de la diosa, por las esculturas encontradas, hace suponer que expresaba la idea de “fertilidad y la naturaleza sagrada de la vida en todos sus aspectos.” Es decir, en la transformación, la germinación y el crecimiento de los seres vivos, así como el cambio en las estaciones del año y el renacimiento después de la muerte. Por ello mismo, el mito de la diosa guardó relación, en algunas imágenes, con la luna, que muere y renace en el firmamento y así como con las aves que traen del cielo la vida. La misma Carrington tiene una pintura que podría relacionar con la diosa pájaro del paleolítico, el *Portrait Of The Late Mrs Partridge*, de 1947. **(imagen 43)** En la tela se observa una mujer alta con un gran vestido color rojo bermejo que lleva consigo una canasta. A la altura de su cintura, la acompaña una gran ave de color azul transparente. Aunque podría interpretarse como una escena de partida, por el mismo título de la obra, sólo la idea del ave como mensajera o guía hacía el cielo o el más allá, contiene parte de la idea mitológica de la diosa pájaro del paleolítico y que también se manifestó en la antigua Grecia. **(Imagen 44)**

De la misma manera, como ya lo señalé, es posible suponer que los animales, en este periodo de la humanidad, se consideraban seres sagrados y maestros de las leyes fundamentales de la vida. En las cuevas donde se encontraron vestigios de pinturas, como en Les Trois Frères, así como Lascaux, ambas en Francia, las imágenes de animales

³⁴⁷ Anne Baring, Jules Cashford. *El mito de la diosa*. (Madrid: ediciones Siruela, 2005), 24, 25.

imperaron. Es posible que, en aquellos tiempos, el ser humano observara poderes superiores en los animales, pues regresaban solos a sus guaridas, veían de noche y alcanzaban a percibir a la distancia ciertas cosas por su olfato o su visión nocturna. Estas cualidades asignadas a los animales originaron la idea de seres humanos capaces de observar otras realidades, comunicar otros mundos, por medio del éxtasis, los chamanes o hechiceros. Estos artistas chamanes pintaban o imitaban al animal para transformarse ellos mismos en vehículos de lo sagrado. Baring y Cashford señalan que la presencia de chamanes en las cuevas donde se han encontrado pinturas, indica que estos grupos humanos sabían lo que era vital para el bienestar colectivo, y por ello mismo, no olvidaban la relación esencial entre los dos mitos, los chamanes mediaban entre mundos y comunicaban lo que era necesario recordar o recordar.

Considero que Carrington puede compararse con un chamán o, mejor dicho, con una chamana, pues la situación psicológica que alcanzó en Santander, su amplia formación cultural, su amistad con filósofos, antropólogos, sociólogos³⁴⁸ y poetas, le permitió observar y comunicar por medio de sus obras, otras realidades que tenían relación con mitologías y religiones antiguas.³⁴⁹ Marina Warner al hablar de la imaginación narrativa de Carrington afirma algunas características del chamán en la pintora surrealista: “Abandonar el cuerpo personal, dejar la identidad fija y descender a esas profundidades de la angustia

³⁴⁸ En la exposición *Leonora íntima: objetos y memorias*, en la Casa de la primera imprenta, se mostró la agenda telefónica de Carrington, en ella se encuentran los teléfonos del sociólogo francés Pierre Bourdieu y del filósofo italiano Giorgio Agamben.

³⁴⁹ Gloria Feman Orenstein en el capítulo que escribió “Por la madriguera del conejo. Un arte de iniciaciones chamanísticas y renacer mítico”, considera que varias artistas surrealistas tuvieron el llamado de la visión chamanística por las experiencias traumáticas que vivieron. *In wonderland. Las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*, 174.

evocadas en *Memorias de abajo*, constituyen estados chamánicos capaces de una fascinación compulsiva sobre los no iniciados.”³⁵⁰

Por otra parte, podría afirmar que, por los temas y personajes utilizados en varios de sus cuadros y esculturas, existe una correspondencia entre la imagen del paleolítico conocida como el *hechicero* de la Cueva de Les Trois Frères, (**imagen 45**) con algunos personajes que pinta. Por ejemplo, en su tela *Lora Lora Decoy* de 1978, se observa dos loros, uno de pie, con cuerpo casi de humano y otro volando, el que está de pie se asemeja a un chamán mitad hombre mitad animal. (**Imagen 46**) También de manera más clara en la tela, *Reina de los mandriles* de 1954, (**Imagen 47**) donde el personaje que acompaña a la reina mandril está casi sentado en una posición humana, su rostro es semejante al de un mandril, pero con cuello de caballo, su cara y su posición es el personaje que más se asemeja, por las características del rostro, al *Animal de poder* o *hechicero* de la Cueva de Les Trois Frères.

Carrington buscó reactivar el mito de la diosa en la modernidad. En la mayoría de sus imágenes se observa “la visión de la vida como unidad viva”³⁵¹ entre animales, hechiceros, diosas. El mito de la diosa narra la unidad viva del mundo.

La diosa madre, dondequiera que se encuentre, es una imagen que inspira una percepción del universo como todo orgánico, sagrado y vivo, de la que ella es el núcleo; es una imagen de la que forman parte, como «sus hijos», la humanidad, la tierra y toda forma de vida terrestre. Todo está entrelazado en una red cósmica que vincula entre sí todos los órdenes de la vida manifiesta y no manifiesta, porque todos ellos participan de la santidad de la fuente original.³⁵²

El mito de la diosa y el mito del cazador se separaron a lo largo del tiempo, “como reacción ante dos instintos humanos aparentemente diferentes: el instinto que impulsa a

³⁵⁰ Marina Warner. “La imaginación en la narrativa de Leonora.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 309.

³⁵¹ Anne Baring y Jules Cashford. *El mito de la diosa*, 11.

³⁵² *Ibíd.*

establecer relaciones y significados, y el instinto de sobrevivencia.” En el mito de la diosa la vida y la muerte se reconocían como fases de un proceso eterno, en el mito del cazador, la muerte del animal y del ser humano pierde su relación con el todo y deja de ser sagrada, la muerte adquiere un carácter final y con ello la vida se hace trágica.³⁵³ Como ya lo señaló Robert Graves, se eligió el pensamiento práctico, que ayudó al instinto de sobrevivencia, dejando a un lado el establecimiento de relaciones y significados entre el ser humano y la naturaleza. Anne Baring y Jules Cashford consideran que “el mito de la diosa expresaba lo que podríamos llamar la visión moral de la era.”³⁵⁴ Sin embargo, “resultaba evidente que en la época en que vivimos el mito de la diosa es imposible de encontrar. En la versión católica del cristianismo, María, «la virgen», «reina del cielo», se reviste, desde luego, de todas las antiguas imágenes de la diosa. Exceptuando una: no es «reina de la tierra», y esto es significativo. La tierra solía tener una diosa que podía considerar propia, por decirlo de alguna manera: la tierra y la creación entera se componían de la misma sustancia que la diosa. La tierra era su epifanía; el carácter divino era inmanente a la creación. Nuestra imagen mítica de la tierra ha perdido esta dimensión.”³⁵⁵

Carrington tenía clara esta situación desde su lectura de *La Diosa Blanca*, de Graves. Tenía presente que la Virgen María era una de las últimas imágenes sagradas de la diosa, pero secundaria en el panteón judeo- cristiano. Creo que, por ello, en su estudio mantenía una pequeña escultura comercial de la Virgen de Guadalupe y un rosario con su imagen. Al mismo tiempo, se empeñaba en reivindicar el mito de la diosa en sus cuadros y esculturas.

³⁵³ *Ibíd*, 59.

³⁵⁴ *Ibíd*, 60.

³⁵⁵ *Ibíd*, 11.

La reivindicación de la diosa y sus animales se opone a la modernidad capitalista. Carrington llega a concebir a los animales como deidades y a la mujer como elemento psicosocial fundamental para la vida humana. Su participación en el movimiento feminista en los setenta despeja cualquier suposición. Carrington coincidiría completamente con la siguiente idea de Baring y Cashford:

Hoy en día no hay, formalmente hablando, dimensión femenina alguna de lo divino en la mitología judía y cristiana; nuestra cultura está articulada a partir de la imagen de un dios masculino que se sitúa más allá de la creación y que la ordena desde el exterior, en vez de estar en el interior de la misma, como lo estuvieron las diosas madre antes que él. El resultado inevitable de esta situación es el desequilibrio entre los principios masculino y femenino, que trae consigo consecuencias fundamentales para la forma en que creamos nuestro mundo y en que vivimos en él.³⁵⁶

Carrington mantuvo, a su manera, las ideas y las discusiones de los surrealismos hasta el final de su vida. En el fondo, sabía de la necesidad de un mito para las sociedades modernas. Su disposición a la creación de mitos modernos tenía un “toque ligero y fantástico de una maga de cuentos de hadas en lugar de la pompa de un gurú. Aunque consideraba que había algo que encontrar —la piedra filosofal—, no creía contar con los poderes especiales y necesarios para encontrarla.”³⁵⁷

Carrington buscó lo sagrado en los mitos antiguos. Su sencillez la llevó a pensar que no contaba con los poderes especiales, sin embargo, los temas de su obra se encuentran en relación con el mito de la diosa: la mujer, la naturaleza y los animales. La utilización de

³⁵⁶ *Ibíd.*, 13.

³⁵⁷ Marina Warner. “La imaginación en la narrativa de Leonora.” Catálogo de la exposición *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, 308.

estos temas se opone a los personajes y valores del mundo moderno capitalista. Carrington pudo hacerlo de manera consciente o no, pero su obra que sacraliza a los animales y a la naturaleza previene la crisis ecológica que hoy vivimos. Baring y Cashford al analizar “la evolución de la imagen” de la diosa desde el paleolítico, también lo perciben:

El que en ninguna época se haya desacralizado la naturaleza como en la nuestra comenzó a parecernos un hecho cada vez menos casual: en general, la tierra ya no se percibe por instinto como un ser vivo, como antaño; o al menos eso parece demostrar la misma existencia de la polución (término que, en su acepción original, designaba la profanación de lo sagrado). Y es también nuestra la época en que el cuerpo entero de la tierra corre un peligro de magnitud desconocida en la historia de nuestro planeta.”³⁵⁸

El surrealismo mitológico de Carrington se sustenta en el mito de la diosa, pero de manera subyacente. Su conocimiento sobre el culto a la diosa madre del paleolítico y el neolítico es evidenciable. Sin embargo, nunca repitió o reprodujo ningún mito de la manera idéntica como los han encontrado, antropólogos, etnógrafos y mitólogos. Sus cualidades artísticas la llevaron a la recreación de los mitos y a tratar de comunicar uno nuevo.

³⁵⁸ Baring y Cashford. *El mito de la diosa*, 12.

III

Roberto Matta: los destellos del mito cosmogónico

No insistiré en que el surrealismo genuino fue una “peste sagrada” del siglo XX, una peste por demás saludable en el plazo de entreguerras (1918-1938), l’imagination, l’amour fou et la liberté, y el único surrealista fue Roberto Matta.

GONZALO ROJAS

Yo no pinto, yo veo en las manchas un cosmos.

El arte es el deseo de lo que no existe, y a la vez la herramienta para realizar ese deseo.

ROBERTO MATTA

Introducción

De origen chileno, Roberto Sebastián Antonio Matta fue miembro activo, desde 1938, del círculo principal del surrealismo en París. Matta obtuvo el título de arquitecto en la Universidad Católica de Chile, en 1929. Posteriormente, viajó a Europa donde conoció a Federico García Lorca, quien lo contactó con Salvador Dalí. Gracias a Dalí, el artista conoció a André Breton, el cual quedó sorprendido por sus dibujos. Matta rechazaba la denominación de pintor y prefería la designación de *monteur*,³⁵⁹ es decir, el que monta elementos para mostrar algo. También se le podría llamar demiurgo, pues como artista fue un artífice ordenador de mundos existentes, pero no visibles, en el sentido de no ajustarse a las apariencias empíricas de las cosas, sino de mostrar paisajes mentales interiores, procesos de cambio, alusiones a la germinación e imágenes del origen del universo. Por la creación de esas imágenes, William Rubin lo llamó visionario cósmico. También fue escultor, grabador, poeta y teórico. Octavio Paz lo llamó “juglar, ingeniero, ilusionista, confuso, inspirado, tartamudo, elocuente, mago, prestidigitador, clown, clarividente, poeta, insurrecto, generoso.”³⁶⁰ Amigo de los poetas García Lorca, Rafael Alberti y Gabriela Mistral desde su juventud, Matta siempre estará en contacto con la poesía y su actividad artística seguirá de la mano de ella. A lo largo de su vida fue amigo de grandes poetas, Pablo Neruda, Octavio Paz y Gonzalo Rojas, sin contar su gran amistad con el poeta y líder surrealista André Breton. Desde mi punto de vista, su obra no puede comprenderse sin la poesía.

³⁵⁹ Martica Sawin. *Roberto Matta. Paintings and drawings 1937-1959*. (Beverly Hills, CA. Latin American Master/Galería López Quiroga, 1997), sin número de páginas.

³⁶⁰ Citado en Ramuntcho Matta, Marilú Ortiz de Rozas. *Matta. Cartas a Ramuntcho*. (Chile: Taurus, 2011), 25.

En este capítulo abordaré tres obras de Matta: la ilustración de la portada del último número de la revista *VVV*, titulada *La vagina dentada* (1944), las cartas del Tarot, en especial el Arcano 17 (1945) y las pinturas *The Disasters of Mysticism* (1942) y *Le Vertige d'Éros* (1944). De la portada analizaré cómo la imagen no sólo representa la antigua idea romántica, simbolista y surrealista de la *femme fatale*, sino también hace alusiones a los mitos cosmogónicos. En segundo lugar, como ya señalé en el primer capítulo, la mitología se discutía en el grupo surrealista y uno de los resultados fue el libro *Arcano 17* de André Breton, publicado en 1945 y el cual fue ilustrado por Matta con cuatro cartas del Tarot. Estas ilustraciones comprueban, en particular el Arcano 17, el interés de Matta por la mitología y la idea de los Grandes Transparentes. En tercer y último lugar, estudiaré las pinturas antes mencionadas, pues considero que, en estas telas, se observa un interés particular sobre el mito cosmogónico de la creación. Estas obras en conjunto muestran como Matta comparte un interés, no sólo en la sabiduría hermética, sino también en la mitología desde su particular punto de vista. Interés que coincide con las ideas del surrealismo de Breton y Carrington, pues igual que ellos, buscó recuperar algunas historias sagradas de sociedades antiguas.

De la relación entre Matta y Breton, otra idea que compartieron ambos artistas fue la noción de *Los Grandes Transparentes*, seres o espíritus guías, chamanes que acompañan al hombre, aunque no sean percibidos por los cinco sentidos. Esta noción descrita por Breton, en *Los prolegómenos para un tercer manifiesto surrealista, o no*, en 1942, es importante para comprender varias de las obras del pintor chileno, pues la inclusión de tótems o figuras humanoides como grandes espíritus en su pintura, responden a la necesidad de crear un mito moderno cosmogónico de recreación del mundo. Esta idea complementa lo que el

historiador William Rubin sólo llamó “extraños antropomorfos” o “criaturas fantásticas”³⁶¹ en las telas de Matta, pues explica el origen de estos Grandes Transparentes. En el catálogo sobre Matta, Rubin sólo indicó la presencia de estas criaturas fantásticas a partir de la idea de Breton, sin una posible relación con la mitología, es decir, sin hablarnos de las posibles fuentes que lo inspiraron. En varias de sus obras posteriores a 1945, como *Justified sinner* (Pecador justificado, (1952) o *Cosmic Creator*, se pueden observar a esos *Grandes transparentes*, pues esta pintura representa dioses cósmicos que crean y observan el mundo y el universo.

Como abordaré en las páginas siguientes, el interés del pintor chileno en las cosmogonías de la creación se inició desde la década de los treinta, con su idea de las *Morfologías psicológicas*, después con los *Paisajes interiores*, que buscaban visibilizar el momento del origen de los procesos creativos de la mente como universos interiores. Después, a partir sus discusiones con Breton, en 1942, la influencia que tuvo de la artista brasileña María Martins y de Alberto Giacometti, Matta incluye figuras totémicas en su obra, seres mitológicos que complejizan sus telas, diferentes a las imágenes submarinas de Ives Tanguy.

De esta manera, con el análisis de las obras propuestas, busco comprender el interés de Matta por reivindicar el mito cosmogónico del origen del mundo. Este mito expresaba, para las sociedades antiguas, como la griega, una narración sagrada de la creación del universo. Considero que, al evocar este mito, el pintor chileno creó temas y personajes que se oponen a la destrucción causada por la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. En los

³⁶¹ William S. Rubin. *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. (1968)

años de 1940 a 1960,³⁶² varias de las telas del artista muestran, más que un repliegue creativo, un intento de avanzada frente al Holocausto y a la posible guerra atómica. Esta tesis es contraria a algunas interpretaciones, como la de Maurice Nadeau, que argumentó un “fracaso del surrealismo”³⁶³ durante su última fase. Otros analistas contemporáneos también señalaron que, en ese momento, el surrealismo había iniciado una “exploración profunda del imaginario de la muerte y la destrucción” y se había manifestado con un “pathos de su nostalgia utópica.”³⁶⁴ Miembros de vanguardias posteriores como el situacionista Raoul Vaneigem consideró que “las posiciones del surrealismo en la posguerra proceden de una desesperación en la Historia.”³⁶⁵ Es decir, para Vaneigem, los surrealistas tomaron el camino hacia un mundo nostálgico, fantasioso, mágico y utópico, fuera de la realidad, de la historia y completamente ilusorio.

Sin embargo, como expondré a continuación, existen elementos suficientes para interpretar las obras de Matta, en este periodo, como un contraataque al fascismo y al capitalismo, reivindicando imágenes sobre el mito de la creación del mundo. La pretensión es comprensible y cobra sentido por el contexto histórico. El mismo desarrollo tecnológico estaba enfocado a una carrera armamentista que tenía a la humanidad al borde de una nueva catástrofe. Para Matta, los mitos cosmogónicos eran necesarios, pues revelaban la importancia de la creación en sus distintas manifestaciones primigenias a través de sus

³⁶² Alyce Mahon. *Surrealismo, eros y política*, 1938- 1968. (España: Alianza Editorial, 2009), 9. Para la historiadora Alyce Mahon el surrealismo se puede dividir en tres fases principales. La primera de 1924 hasta 1938, la segunda en el exilio de 1939 a 1946 y la tercera en la posguerra de 1946 hasta 1969. En las dos últimas fases, el tema del mito y el ocultismo se presentan como parte de las preocupaciones principales. Si bien el ocultismo había sido un tema importante desde el Segundo Manifiesto Surrealista, en las dos últimas fases se aborda de nuevas maneras.

³⁶³ Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*. (Barcelona: Ariel, 1975), 245.

³⁶⁴ Cuauhtémoc Medina. “Gerzso y el gótico indoamericano: del surrealismo excéntrico al modernismo paralelo”, en Diana C. Du Pont. *El riesgo de lo abstracto: el modernismo mexicano y arte de Gunther Gerzso*. (Santa Barbara Museum Art: 2003), 202.

³⁶⁵ Raoul Vaneigem, *Historia desenvuelta del surrealismo*. (Barcelona: Alikornio ediciones, 2004), 125.

ideas, espíritus, tótems, mundos y universos, frente al Holocausto y la destrucción. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que, como señala Manuel Lavaniegos:

[...]al mismo tiempo, las especulaciones cosmológicas pintadas por Matta incorporan visualmente las nociones científicas más desarrolladas por la física y la biología contemporáneas; en la medida en que la flexibilidad morfológica cargada de energía en permanente estado de transformación y la peculiar hibridación de lo tecnológico y lo biológico generativo de sus entes, no riñen sino que conviven en su obra con una concepción mítico/ritual de la creación del universo, en donde la relatividad del espacio/tiempo y la genética molecular se conjugan con la más libre fantasía dibujística y cromática.

Es decir, Matta mantiene el reto surrealista de unir ciencia y arte, y esto se puede observar en sus obras consideradas imágenes cósmicas creadas a partir de la poesía, el mito y la ciencia.

1. La vagina dentada

Como lo expuse en el primer capítulo, en junio de 1942, se publicó la revista surrealista VVV, en Nueva York. El objetivo de la revista fue mantener la presencia de la vanguardia en Norteamérica. El nombre de la publicación se ha relacionado con la famosa V de la victoria de Winston Churchill, célebre durante la Segunda Guerra Mundial; también se relacionó con el acrónimo de la frase de la campaña de Julio César "Veni, vidi, vici," así como con una campaña política de los afroamericanos llamada Double-V, en la década de los cuarenta, en Estados Unidos.³⁶⁶ Sin embargo, más allá del origen del nombre de la

³⁶⁶ Terri Geis. "Great Impulses and New Paths: VVV, Surrealism, and the Black Atlantic." *Miranda* [Online], 14 | 2017, Online since 03 April 2017, connection on 16 February 2021. URL: <http://journals.openedition.org/miranda/9847> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/miranda.9847>

publicación, me interesa analizar la imagen de la portada del último número diseñado por Matta.

En el último número de la revista VVV, publicado en 1944, Matta plasmó en la portada una vagina dentada, parecida a una boca, con líneas de dientes y colmillos tanto en la parte superior como inferior del óvalo. **(Imagen 48)** Esta figura está rodeada de líneas negras como bellos púbicos. La portada resulta altamente llamativa por el fondo rojo y las tres V que se empalman detrás de la figura. La imagen también resulta enigmática, pues ¿qué significado puede tener esta figura para el surrealismo y para la obra de Matta? ¿Es solamente la antigua idea de la *femme fatale*?

Es importante intentar responder estas preguntas, pues confirman el interés del artista chileno en el mito y también ayudan a comprender el significado de la imagen. Terri Geis señala en su artículo “Great Impulses and New Paths: VVV, Surrealism, and the Black Atlantic”, que varios autores, como Alice Gambrell, sugieren que la imagen representaba una apertura real del movimiento surrealista a la participación de las mujeres, hasta un punto donde ellas tuvieran la última palabra.³⁶⁷ ¿Lo que equivaldría a una relación entre boca y vagina que representaba la expresión femenina? También en el mismo artículo, Geis señala que la portada realizada por Matta hace referencia a una violencia sexual.

Me parece que, si bien, estas tesis señalan una nueva política incluyente en el movimiento surrealista, Matta pinta, también, una vagina dentada por su inmersión en la idea de los mitos cosmogónicos, es decir, en historias de antiguas civilizaciones que cuentan el “nacimiento del orden del mundo,” el origen del mundo.³⁶⁸ Estas historias

³⁶⁷ *Ibíd.*

³⁶⁸ La imagen de una vagina no es nueva en la historia del arte, desde una perspectiva completamente distinta, en 1866, Gustave Courbet pintó el cuadro *El origen del mundo*, donde se observa la vagina de una mujer recostada sobre una cama. El título de la obra puede tomarse como una “alegoría real” sobre el origen del

sagradas relatan cómo llegó a configurarse el estado de cosas del mundo físico, religioso, social y lingüístico.³⁶⁹ Como expondré, el pintor chileno buscó expresar en estas pinturas los procesos de creación del mundo y del universo inspirado en algunos mitos antiguos y cosmogonías.

Existen tres elementos que pueden apoyar esta hipótesis. En primer lugar, las investigaciones realizadas por el *Colegio de sociología* a finales de la década de los treinta sobre la mantis religiosa y que probablemente Matta conoció. Un segundo elemento es la visita de Matta a México, en 1941 y, por último, la influencia de la artista brasileña María Martins, quien participó en el último número de *VVV*.

2. La mantis religiosa

William L. Pressly señaló en su artículo, “The Praying Mantis in Surrealist Art”, que los pintores surrealistas tuvieron a la Mantis religiosa como una preocupación iconográfica central. Pues fueron atraídos por su forma antropomórfica y el ritual de apareamiento de la hembra, la cual devora al macho en el coito. Uno de los primeros signos de este interés puede observarse en la publicación surrealista *Minotaure*, en el número cinco, publicada en 1934. En este número, dedicado al erotismo y a la famosa frase de Breton, “La beauté sera convulsive ou ne sera pas,” Roger Caillois escribió un artículo titulado *La mante religieuse*, donde abordaba, de la biología al psicoanálisis, la impresión que ha causado este insecto en distintas culturas. **(imagen 49)** La portada de la revista a cargo del pintor español Francisco Borès permite ver el interés por la belleza femenina y el erotismo, los cuales fueron

mundo humano, pues todos los individuos que han vivido en este planeta han venido de la vagina de una mujer.

³⁶⁹ Alberto Bernabé. *Dioses, héroes y orígenes del mundo. Lecturas mitológicas*. (Madrid: Abada editores, 2008), 16.

abordados por Caillois desde la figura de la Mantis. (**Imagen 50**) Sin embargo, fue en 1937 cuando Caillois amplió su estudio y, en un capítulo de su libro *Le mythe et l'homme*, abordó, nuevamente, a la mantis religiosa. Por la difusión que tuvo la obra, es altamente probable que llegara a los oídos de Matta.

En sus reflexiones, Caillois señaló una fascinación del ser humano en el comportamiento de la mantis por sus costumbres sexuales de devorar al macho durante la cópula y su posición erguida parecida a la homínida, apoyándose en sus patas traseras, así como su capacidad de girar su cabeza para mirar alrededor. Según su estudio, este interés excepcional fue la materia prima que dio origen a mitologías en las que se relataba la historia de una mujer que mutilaba a todo aquel que se uniera a ella. Para Caillois, este fenómeno se explica a partir de la idea de que, en el hombre a diferencia de los insectos, la imaginación reemplaza al instinto y el mito a una conducta mecánica y ciega. El escritor francés señaló que el mundo de los insectos es el de las conductas mecánicas e inevitables, es decir, el de los instintos; mientras que el mundo del ser humano es el de la imaginación, el de la libertad, “es decir un mundo donde el individuo ha conquistado el poder de negarse a obedecer en el acto y ciegamente a la sugestión orgánica. El instinto no obra en él ya más que por *imagen interpuesta*.”³⁷⁰

Caillois demuestra que existe una relación biológica primaria y profunda entre nutrición y sexualidad, pues algunos insectos necesitan nutrientes para terminar de procrear a su descendencia. De este hecho plenamente biológico resulta que, en cierto número de especies de animales, el macho termina por fallecer o ser devorado por la hembra en el momento del coito. Caillois señaló en su mismo estudio que “en el hombre subsisten

³⁷⁰ Roger Caillois. *Medusa y Cia. Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*. (Barcelona: Seix Barrial, 1962), 26.

vestigios notables de ese parentesco o convergencia de instintos,” pero en imágenes interpuestas, es decir, en mitos, cuentos, relatos populares y casos psiquiátricos, donde el enfermo teme ser devorado por la mujer, es decir, en el miedo del varón a ser devorado por la mujer. Por lo tanto, la mantis religiosa es uno de los insectos que más ha impresionado a la sensibilidad humana, pues “sus costumbres corresponden a un temor muy común en el hombre, capaz de despertar fuertemente su imaginación. Aquí, conducta; allá, mitología.”³⁷¹

Es decir, en el insecto existe un instinto real, y en el humano un “instinto virtual,” pues las mujeres no engullen a los varones, como lo hace la mantis. Sin embargo, la acción del insecto produce una imagen interpuesta entre vagina y boca provocando un temor en el hombre. Este miedo provoca la conformación de leyendas de mujeres que devoran a sus parejas y mitos cosmogónicos de creación del mundo. La relación entre la vagina, la mantis y la creación del mundo no debe resultar extraña. Caillois señaló en su estudio: “no hay por qué sorprenderse: en este universo homogéneo, el camino es continuo del comportamiento del insecto a la conciencia del hombre. La mantis devora a su macho durante el coito y el hombre imagina que las criaturas femeninas lo devorarán luego de atraerlo a sus brazos.”³⁷² De la acción biológica instintiva del insecto hembra, que engulle al macho en la cópula, se deriva en la imaginación humana la idea de una vagina dentada, que se nutre al ser fecundada para dar una nueva vida. Así se asemeja la función nutricia con la tierra como lugar de colocación de semillas y de cuerpos humanos en los entierros. Esta relación permitió imaginar y crear mitos que relacionaban la función femenina de engullir el pene para después crear vida con la función terrestre de descomponer la simiente para después

³⁷¹ Roger Caillois. *El mito y el hombre*. (México: FCE, 1998), 76.

³⁷² *Ibíd*, 78.

permitir el surgimiento de la planta. Además, cabe agregar, que “sobre la copulación fatal de la mantis se proyectaba la insaciabilidad excesiva de la sexualidad, en la que el deseo sexual y vital desmedido se expande a tal grado que conduce hasta la aniquilación del otro y la misma autodestrucción, es decir, hasta la muerte.”³⁷³ En este punto convergen las investigaciones de Caillois con las ideas de Bataille en torno al carácter “excesivo esencial, antieconómico, del erotismo, ligado a la propia adjetivación de religiosa con la que se designa a la mantis.”

Estas ideas no sólo se discutían en el grupo de surrealistas disidentes, sino también dentro del grupo de Breton, pues en general, el grupo surrealista estaba fascinado con el insecto. Varios pintores abordaron el tema de la mantis religiosa, por ejemplo, Max Ernst en su tela *La Joie de vivre* de 1936, donde se observa en primer plano una mantis en cubrición. **(Imagen 51)** También André Masson, quien desde 1934, tiene varias obras dedicadas a este insecto, por ejemplo, su tela *Divertissement d'été* de 1934, donde se observan insectos y mantis en varias posiciones. **(Imagen 52)** Su dibujo *Praying Mantis* de 1942, el cual se encuentra en el MOMA, también presenta dos insectos en apareamiento, representando la relación del sexo y la muerte. Según la ficha del MOMA, la mantis representó un totem para varios artistas surrealistas. **(Imagen 53)** Oscar Domínguez y Dalí fueron otros surrealistas que pintaron este insecto. Probablemente, Matta conoció las discusiones y el interés por la mantis y las imágenes que provocaba en el hombre. La portada de la revista *VVV*, en su último número, evoca ese interés en sus características, las cuales podrían provocar alusiones a mitologías antiguas, como el mito cosmogónico de la vagina dentada.

³⁷³ Manuel Lavaniegos. Comentarios al capítulo.

3. El mito de la vagina dentada

El segundo elemento que apoya la hipótesis del acercamiento a los mitos cosmogónicos es la visita que Matta realizó a México, en 1941, donde estudió paisajes volcánicos.³⁷⁴ Este interés, probablemente, lo llevó a los mitos que relacionan simbólicamente a la mujer con el interior de la tierra. Por ejemplo, el mito zoque de Piowacwe, la mujer volcán de vagina dentada. Este mito de la mujer volcán relaciona la voracidad terrestre con diversas divinidades ctónicas o “monstruos de la tierra” como Cipactli- Tlaltecuhli, Coatlicue- Itzhpapálotl, deidades aztecas, a la vez, generadoras y devoradoras de la vida.³⁷⁵ Los antropólogos José Alcina Franch, Doris Heyden y Johana Broda investigaron asociaciones entre la cueva, el temazcal y el útero telúrico por medio de un análisis de los “glifos de cueva” o glifos toponímicos de varios lugares de Mesoamérica. Estos tres investigadores muestran las imágenes de glifos toponímicos del códice Mendocino, donde se observa cuevas o grutas con fauces o colmillos similares, en forma y color, a las dibujadas por Matta para la portada de la revista.³⁷⁶ (**Imagen 54 y 55**) Es probable que el artista chileno conociera alguna de las imágenes de estos glifos en su visita a México, pues copias del códice circularon desde finales del siglo XIX. Rubin señaló que, después de su visita, Matta “cargó sus paisajes interiores con paroxismos de amarillos, naranjas y verdes llameantes.”³⁷⁷ Es decir, de su estancia en este país recuperó, en términos formales, colores nuevos en su paleta y temas que, posteriormente, van a visualizarse, como los mitos cosmogónicos. Por ello, considero que la portada de la revista alude a la mitología de la

³⁷⁴ William Rubin. *Matta*. Catalogo (New York: MOMA, 1957), 4.

³⁷⁵ Félix Baez- Jorge. “Mitología y simbolismo de la vagina dentada.” *Arqueología mexicana*, julio- agosto, 2010, vol. XVII, num. 104.

³⁷⁶ Las imágenes están separadas por los siguientes incisos: a) Oztoman (óztotl, cueva; maite, mano), b) Oztocítcpac (encima de la gruta), c) Tzinacanóztoc (en la cueva de los murciélagos) y d) Xalóstoc (lugar de las cuevas arenosas). Desde mi punto de vista, la figura que más se parece, en su forma, es la del inciso b.

³⁷⁷ William Rubin. *Matta* Catálogo, 4.

vagina dentada. Este mito, como señala Félix Báez-Jorge, ha sido estudiado por diversos antropólogos que han documentado su existencia en distintos tiempos y geografías. En general, “la temática remite a concepciones relativas a lo sagrado que se vincula de manera particular con proyecciones simbólicas del cuerpo, la sexualidad humana, el orden vegetal y cósmico, la fertilidad y el sacrificio propiciatorio. Los relatos míticos correspondientes pueden examinarse como puentes simbólicos entre la mujer y la tierra, la vida y la muerte, la naturaleza y la cultura (...).”³⁷⁸ Estas investigaciones permiten señalar la relación de la imagen de la vagina dentada como parte de un mito cosmogónico, pues expresa una relación entre la mujer y la tierra, es decir, entre lo que da vida y también lo que puede dar muerte, pues en algunos mitos, la vagina dentada se “come” o engulle al pene generador para permitir el nacimiento de la vida. Este relato relaciona la emasculación (castración) simbólica como rito que permite la cultura. Por ejemplo, en una imagen de una cesta de mimbre, de los indios pueblo, se observa una mujer con vagina dentada en un ritual donde una figura masculina la penetra para el nacimiento de la vida y de la cultura. **(Imagen 56)** También, en otros pueblos mesoamericanos existe una relación entre la boca del volcán y la vagina, pues ambas se presentan como depósitos de energía. Al estar interesado en los volcanes, Matta pudo escuchar, en algún momento de su visita a México, alguno de estos mitos.

Es importante aclarar que, en su estancia en este país latinoamericano, Matta no pudo observar ninguna erupción volcánica, pues la única que se tiene registrada, en la década de los cuarenta, es la del volcán Parícutin, en el estado de Michoacán, pero en el año de 1943. El pintor chileno estuvo en 1941, según varios autores como Rubin y Martica

³⁷⁸ Félix Baez- Jorge. “Mitología y simbolismo de la vagina dentada.” *Arqueología mexicana*, julio- agosto, 2010, vol. XVII, num. 104.

Sawin. Por lo tanto, lo que Matta no pudo observar fue el nacimiento del volcán, el cual se presentó, según testigos como una gran grieta en la tierra.

4. **María Martins y los mitos amazónicos**

El tercer elemento que permite relacionar la imagen de la portada de la revista con los mitos cosmogónicos es la participación de la artista brasileña María Martins, en el mismo número de *VVV*. Como menciona Terri Geis³⁷⁹, *VVV* no fue sólo una revista ecléctica, como varios comentaristas señalaron, sino también una “diversificación del movimiento” y una apertura a artistas y escritores de América Latina, por ejemplo, Aimé Césaire, Wifredo Lam y Martins. En el último número de la revista, en dónde Matta ilustró la portada, un poema de Césaire fue acompañado con una fotografía de la escultura de Martins llamada *Macumba* (**Imagen 57**). Como Geis señala, “la escultura representa una escena de un ritual afrobrasileño en donde dos figuras femeninas se colocan a cada lado de un hombre que induce un estado de trance a través de la danza y el tambor para que puedan comunicarse con los espíritus.”³⁸⁰ Es decir, la descripción de Geis ayuda a sustentar que, la artista brasileña utilizó escenas rituales de la mitología amazónica en sus esculturas; hecho que interesó al comité editorial de la revista. Además, su escultura presenta a la mujer como encantadora de hombres, idea cercana al mito de la vagina dentada.

El tema de la mitología amazónica y el mito de la vagina dentada era algo que Martins tenía presente en su obra de esa época. Lo muestra la exposición que realizó en la Valentine Gallery de Nueva York, en 1943, titulada *Amazonia*, donde mostró esculturas relacionadas con esta mitología. Por ejemplo, la escultura en bronce titulada *Boiuna*, fue

³⁷⁹ Terri Geis. “Great Impulses and New Paths: *VVV*, Surrealism, and the Black Atlantic.” Sin número de página.

³⁸⁰ *Ibíd.*

inspirada en mitos amazónicos. **(Imagen 58)** Esta obra representa una diosa de vagina dentada, la cual posiblemente conoció Matta. La escultura muestra, de manera similar a la imagen del pintor chileno, una vagina dentada en la parte inferior de un cuerpo femenino. En la parte superior con una delgada cintura se observa un punto que marca el ombligo y dos senos pequeños que se observan con un orificio como pezón. La figura femenina presenta los brazos levantados en posición de adoración, muy similares a las pequeñas esculturas de terracota y Chipre del 2340 y el 1100 a. C., gesto corporal ritual, por lo demás común a múltiples civilizaciones arcaicas. **(Imagen 59 y 60)** La imagen de la vagina es clara, como también la idea de que es de una diosa amazónica. Es probable que Matta al conocer la obra de Martins, también buscara, para la portada de la revista, una imagen icónica que representara la necesidad de pensar un resurgimiento del mundo. La imagen que encontró, desde una visión surrealista, fue una vagina dentada. Como lo argumenté en el primer capítulo, los surrealistas en este periodo buscaron recrear figuraciones de origen mítico a través de la libre exploración de mitologías antiguas, para poder imaginar un mundo alternativo a la dominante visión del racionalismo occidental. El exilio les permitió entrar en contacto con más tradiciones.

Otra característica de la pieza *Boiuna* es que la fuente mítica de origen amazónico tiene la capacidad de metamorfosearse, se puede convertir en serpiente o bote y seducir a los hombres extraños que invaden su espacio sagrado, al modo de las ondinas o las sirenas, en las leyendas europeas. La idea de metamorfosis llevó a las esculturas de Martins a expresar una simbiosis entre humanidad y naturaleza, fuerzas de atracción y de repulsión en formas orgánicas y blandas.

Una obra más de la época también hace referencia a diosas de la selva Amazónica y sus mitos, es la escultura de bronce *Yara*, inspirada en el mito indígena tupí o guaraní de

una diosa del río devoradora de hombres. **(Imagen 61)** Esta serie de esculturas permiten señalar que la idea y el significado de la imagen de la portada de Matta dialoga con la obra de la escultora brasileña, pues fue bien recibida por los surrealistas en Nueva York. Además, desde mi punto de vista, el intercambio de ideas entre Martins y el artista chileno también se observa en la famosa obra *Femme Affameé*, **(Imagen 62)** donde una imagen femenina tiene fauces como boca, similar a la famosa escultura *The Impossible, III* de la artista brasileña, la cual estuvo trabajando entre 1943 y 1946, según la ficha del MOMA. **(Imagen 63)**

Si Matta hizo la portada del número de la revista donde participó Martins, es probable que conociera la obra de la escultora y los temas que trabajó en esa época, es decir, los mitos de la selva amazónica. En la portada, el pintor chileno buscó plasmar un icono que no sólo expresara la relación entre vagina y boca, propio de la idea de *femme fatale*, sino también una “imagen interpuesta” que llevara al lector a tratar de preguntarse el origen de la imagen y por lo tanto a buscar los mitos de origen del mundo, los mitos cosmogónicos.

La imagen de la vagina dentada representa un instinto real-biológico, expresado en el comportamiento de la mantis religiosa, como explicaba Caillois, pero, también, un instinto virtual-imaginario expresado en un mitema de sesgo cosmogónico de la vagina dentada, importante para distintas culturas antiguas. Este mitema también implica, como bien lo señala Manuel Lavaniegos:

la concepción de tener que asumir y atravesar el terror a los aspectos oscuros y mortales de lo femenino, para que, en segundo momento, el iniciado pueda acceder a los misterios genesíacos de los aspectos positivos y creadores de la mujer. Esto último, en los términos

modernos del psicoanálisis, supone la superación de los terrores inconscientes que impiden una liberación de la sexualidad de las represiones que la atenazan.³⁸¹

La apertura hacía las mitologías de diversas partes del mundo muestra que los surrealistas están ante "grandes impulsos y nuevos caminos."³⁸² Uno de estos nuevos caminos, fue posiblemente, el estudio y reivindicación del mito y no la expresión de un imaginario de violencia sexualizada como lo señala equivocadamente Geis, al tratar de explicar someramente la ilustración de la vagina dentada de Matta. Es importante reiterar que lo que el artista chileno está presentando es una imagen icónica, transfigurada, que forma parte de un mito, el mito cosmogónico de la vagina dentada, pues la probable cercanía con las obras de Martins —la cual ya había sido acogida por Breton en el grupo surrealista en Nueva York— así como la visita a México y las ideas de Callois, permiten argumentar y afirmar esta idea.

5. El Tarot surrealista

Como ya lo señalé en el inicio de este capítulo, Matta ilustró el libro de Breton, *Arcano 17*, con versiones personales de cuatro Arcanos del Tarot. Considero que para comprender mejor las ilustraciones y su origen es importante señalar el interés del surrealismo en este juego.

La atracción, de lo que llamaron “el juego marsellés”³⁸³, se puede ubicar en el momento en que la vanguardia salió de Europa, por Marsella, para exiliarse en América. Pues, a pesar de que Breton hizo un llamado al hermetismo y a la alquimia en el Segundo

³⁸¹ Manuel Lavaniegos. Comentarios al capítulo.

³⁸² Aludiendo al título del artículo de Terri Geis. “Great Impulses and New Paths: VVV, Surrealism, and the Black Atlantic.”

³⁸³ Mark Polizzotti. *Revolución de la mente. La vida de André Breton*. (México:FCE/Turner, 2009), 479.

Manifiesto, publicado en 1930, no señaló públicamente algún tipo de acercamiento directo al Tarot, ni algún intento colectivo de reelaborarlo. Fue hasta 1940, ante la invasión militar de Francia por la Alemania nazi, que el poeta buscó “no permitir que esta derrota, puramente militar, intente también arrastrar consigo el espíritu.”³⁸⁴ Después de la invasión a París, Breton buscó reorganizarse en Marsella, donde volvió a encontrarse con varios artistas y amigos, con los cuales inició la experimentación en el Tarot. El poeta mismo lo contó de la siguiente manera:

Sí, en Marsella, durante el invierno de 1940, Victor Serge y yo fuimos huéspedes del Comité de Ayuda Norteamericana para los Intelectuales, con cuyos dirigentes vivimos en una espaciosa quinta de la periferia, Air- Bel. Muchos surrealistas se reúnen allí diariamente y sorteamos lo mejor que podemos las angustias del momento. Allí llega Bellmer, Brauner, Char, Domínguez, Max Ernst, Hérold, Itkine, Lam, Masson y Péret, de tal suerte que por momentos vuelve a reinar cierta actividad. De esa época en particular surge la elaboración colectiva de un juego de cartas con dibujos basados en nuevos símbolos correspondientes al amor, al sueño, a la revolución, al conocimiento, (...).³⁸⁵

Como lo señaló Breton, es en Marsella, antes de salir hacía Estados Unidos, donde el grupo de surrealistas, cercano a él, iniciaron una “mitología experimental,” buscando revalorizar algunos temas frente a los gobiernos totalitarios y la guerra. Por este contexto adverso a la creación, considero que las cartas del Tarot representaban a personajes históricos e intelectuales que, de distintas formas, habían criticado a la sociedad, por ejemplo, Paracelso, Pancho Villa, Freud, Novalis, Hegel, Sade, Lautreamont y Baudelaire,

³⁸⁴ André Breton, *Conversaciones (1913-1952)*. (México: FCE, 1987), 187.

³⁸⁵ *Ibíd*, 188.

entre otros. Es significativo que lo hagan en Marsella, pues de ahí es originario un Tarot tradicional y hermético.

6. El Tarot en las tradiciones herméticas

El “juego marsellés” de los surrealistas tiene como inspiración el Tarot de las tradiciones herméticas. En los estudios sobre el surrealismo, es ampliamente conocido el interés de la vanguardia en el hermetismo. Sin embargo, es necesario explicar qué es lo que expresa este juego y por qué posiblemente interesó a varios surrealistas, entre ellos a Roberto Matta.

El Tarot ha sido definido como uno de los juegos más antiguos. Las investigaciones sobre el tema muestran una gran complejidad, pues los acercamientos e interpretaciones de las imágenes, han requerido de conocimientos transdisciplinarios. Algunos análisis han sido enfocados a estudiar su aspecto mántico, esotérico, poético o filosófico.³⁸⁶ Los temas de estudio han sido realizados sobre su historia, su iconografía, sus aspectos artísticos, culturales y psicológicos.³⁸⁷ Sólo por mencionar un ejemplo, los estudiosos de estas cartas señalan que su origen es incierto, “muy difícil de resolver, sino imposible. Desde Court de Gébelin que, en el siglo XVIII, se apasionó por su interpretación, se han avanzado las teorías más diversas. Venga de la China, de las Indias, de Egipto, sea incluso obra de Thot-Hermes Trimegistos, de bohemios, de alquimistas, de cabalistas o de un hombre sabio entre los sabios.”³⁸⁸

Más allá de esta larga tradición y de la complejidad del tema, a los surrealistas les interesó en específico la función poética de la imagen, la potencia lúdica de las cartas y su

³⁸⁶ Alberto Couste. *El Tarot o la máquina de imaginar*. (Barcelona: Barral Editores, 1972), 16.

³⁸⁷ Raymundo Eurico Trejo Hernández. *La imaginación y el tarot. Una clasificación de sus símbolos a partir de la teoría del imaginario de Gilbert Durand*. Tesis para optar por el grado de maestro en filosofía. (México: FFyL, UNAM, 2015.)

³⁸⁸ Jean Chavalier, Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, 975.

aspecto mitológico que narra una ascensión de lo terrenal a lo espiritual. Las nuevas imágenes creadas en el tarot surrealista buscaban guiar azarosamente al jugador para evocar y reivindicar las ideas que representa cada personaje. Por ejemplo, la carta de Hegel reivindicaba la dialéctica, la carta de Freud, el inconsciente, de Baudelaire, la poesía y de Pancho Villa, la rebelión. Para los surrealistas, “el Tarot cuenta la historia de alguien que está tratando de escribir la historia de lo que no se sabe.”³⁸⁹ Es decir, cada jugador debe imaginar la relación de cada imagen con su vida particular, para saber algo que ignora, pues lo que busca conocer es su futuro. De lo que se trata es de activar la imaginación pensando en un futuro posible, lo que podría ser, frente a lo que es, lo dado de la vida cotidiana.

El Tarot surrealista fue diseñado por Breton, Jaqueline Lamba, André Masson, Wifredo Lam, Oscar Domínguez y Victor Brauner. La organización del Tarot se realizó considerando los siguientes grupos: los genios donde se encontraba Baudelaire, Lautréamont, Sade y Hegel, que remplazaban a los reyes. En otro grupo estaban los magos, Freud, Novalis, Pancho Villa y Paracelso, que sustituían a las sotas. También estaba el grupo de las sirenas, Hélène Smith, Lamiel, Alice y la Religiosa portuguesa, que remplazaban a las reinas. Los temas surrealistas fueron: amor, sueño, revolución y conocimiento, los cuales sustituían los colores.

El cambio de imágenes y temas realizado por los surrealistas en el Tarot puede ser interpretado como la primera intervención experimental de un colectivo de artistas dirigida hacia esta tradición hermética. Este grupo de artistas tenía un amplio conocimiento sobre el tema. David Hopkins señaló en el artículo, “Re-enchantment: Surrealist Discourses of Childhood, Hermeticism, and the Outmoded,” que el poeta francés tenía un interés en el hermetismo, pero en específico, Eliphas Lévi y los alquimistas medievales lo habían

³⁸⁹ Alberto Couste. *El Tarot o la máquina de imaginar*, 16.

impactado.³⁹⁰ Como ya lo señalé en el primer capítulo, Breton no sólo fue un poeta inclinado al marxismo y al psicoanálisis, sino también, un gran conocedor de la tradición hermética. Michel Carrouges señaló que los dos polos del pensamiento de Breton fueron el materialismo y el esoterismo.³⁹¹ En el caso del poeta francés su pensamiento lo llevó a relacionar la psicología con el hermetismo y a observar en las cartas del Tarot, como Eliphaz Lévi, una serie de imágenes sobre el camino de iniciación y símbolos similares a los sueños.³⁹² Finalmente se puede decir que la intervención surrealista en el Tarot suplantó una iconografía netamente medieval, mezclada con símbolos cristianos, por una serie de imágenes modernas con filósofos, poetas y psicólogos, como Arcanos mayores. Su objetivo fue tratar de destrabar el pensamiento, que se había estancado en la guerra, y evocar un futuro distinto en Europa y el mundo.

7. *Arcano 17* de André Breton y las cartas del Tarot de Roberto Matta

En 1945, Breton publicó su obra *Arcano 17*. En la obra literaria se observa una clara reivindicación de la mujer de manera directa, no como musa, ni como niña-mujer, apegada al inconsciente, tampoco como “femme fatale”, sino como elemento transformador, pues como ya señalé, para algunos mitos antiguos, lo femenino era parte fundamental en el ciclo de transformación de la vida. Como se expuso en el primer apartado de este capítulo, algunos surrealistas, como Matta, expresaron la reivindicación de la mujer en las cosmogonías, por ejemplo, en el último número de *VVV*, publicada en 1944. De la misma manera, el poeta francés mencionó en *Arcano 17* a la proto-feminista y socialista francesa

³⁹⁰ David Hopkins. “Re-enchantment: Surrealist Discourses of Childhood, Hermeticism, and the Outmoded,” en David Hopkins, ed. *A Companion to Dada and Surrealism*, 271.

³⁹¹ Michel Carrouges, *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo*. (Madrid: Gens Editores, 2008), 26.

³⁹² Juan- Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. (Barcelona: Editorial Labor, 1985), 424.

Flora Tristan, en la misma línea de la revista, pues escribe que la mujer es una posible “salvación terrenal.”³⁹³ Esta inclinación y reconocimiento de lo femenino permite comprender la elección del *Arcano 17* como título de la obra, pues tanto el número, como la carta, representan esperanza. En el caso de Breton y los surrealistas, también esperanza en lo femenino, pues el mundo se encontraba dominado por varones que propiciaban guerras.

En *Arcano 17* se mantiene, también, la esperanza en la poesía. Para Breton, el pensamiento poético es “conductor de la electricidad mental,” necesario para distinguir lo maravilloso en el mundo y salir del pensamiento ordinario. Además, en un mundo militarizado y en guerra, el pensamiento poético tiene como objetivo “hacer que la sensibilidad humana rinda todo cuanto pueda dar.”³⁹⁴ Breton también menciona un mito que considera es de los más poderosos, el mito del amor y del andrógino. Este famoso mito de las dos partes que buscan unirse tiene una larga mención, desde el *Banquete* de Platón, los *Ensayos de psicoanálisis* de Freud o la novela *Séraphita* de Balzac, por señalar algunos ejemplos. Esta mitad del ser que busca su otra parte, junto con la metáfora de Cupido, el que lanza flechas indiscriminadamente, son las ideas más conocidas en el mundo occidental sobre el amor. Sin embargo, en la Antigua Grecia, el mito del amor o de Eros no se podía separar de los mitos cosmogónicos que narraban cómo se produjo el tránsito desde un caos primigenio hasta un orden universal, pues el amor era el sentido secreto de la creación. Es decir, Breton recupera el mito del amor no en su sentido popular, sino acompañado de la idea de la creación.

En 1943, Breton quedó enamorado de Elisa Bindhoff. Este acontecimiento ayuda a comprender su interés en el mito del amor y la mujer como factor transformador del

³⁹³ *Ibíd.*, 257.

³⁹⁴ *Ibíd.*, 238.

mundo. Es probable que esta cuestión biográfica contribuyó a realizar la correspondencia entre el Arcano 17 y el mito del amor como símbolo de esperanza, pues la carta del Arcano 17, la estrella, tiene ese significado. En la imagen del Arcano tradicional se observa, como personaje principal, a una mujer en primer plano y una gran estrella en lo alto que simboliza la esperanza. Es probable que, la situación sentimental del poeta ayude a comprender las otras cartas que Matta creó para la obra, la carta del Arcano 6, el enamorado y el Arcano 7 el carro, que simbolizan al amor como vehículo que lleva a buen puerto.

8. Los arcanos del Tarot de Roberto Matta

Matta realizó cuatro imágenes, inspiradas en el Tarot de Marsella, para ilustrar el libro de Breton. El Arcano 6, L'amoureux, el Arcano 7, Le chariot, el Arcano 17, Les étoiles y el Arcano 18, La lune. Las cuatro cartas tienen como colores principales el amarillo y el azul, el primero para colorear las partes terrenales y el segundo para las partes celestes. Las cuatro ilustraciones presentan figuras humanoides con extremidades tubulares que incluirá a partir de este momento en su obra y que sustituyen a los personajes tradicionales del Tarot. En el Arcano 6, L'amoureux, se observan tres figuras, dos de pie y una hincada. **(Imagen 64)** En la carta, el color azul y amarillo dividen el cielo y la tierra, donde una figura se encuentra con los brazos cruzados a la derecha de la imagen, dándole la espalda a otros dos personajes. El humanoide que se encuentra en medio de la carta empuja con su brazo izquierdo a otro personaje y con su brazo derecho toma un rayo anaranjado de sol. El astro de color amarillo y anaranjado se encuentra en la parte superior de la ilustración. La escena en su conjunto evoca un triángulo amoroso, donde el enojo, el rechazo y el enamoramiento se encuentran representados en cada personaje. En el arcano 7, Le chariot,

que significa avance y movimiento, observamos, nuevamente, tres figuras humanoides. **(Imagen 65)** El personaje principal, que es el que está tirando el carro o carroza, es un personaje parecido al diablo, pues en su cabeza porta unos cuernos y en su capa también lleva dos cornamentas rojas. Este personaje presenta en el pecho un pentagrama. Si se interpreta como una estrella de David, desde la tradición judía, los dos triángulos invertidos corresponden a un pasaje bíblico que significa la relación entre Dios y su pueblo o, también, la relación entre el cielo y la tierra. En esta carta, Matta no plasmó un carruaje, sino un cubo rojo con dos ventanas en donde se encuentran los otros dos personajes que integran el arcano. La imagen muestra a estos dos humanoides de la cintura hacía arriba, los cuales se encuentran sujetando una onda de arena con las manos. En el Arcano 17, Les étoiles, Matta pintó, en la parte superior, un cielo azul y tres astros de distintos tamaños **(Imagen 66)**. El astro principal de ocho picos es de color amarillo y anaranjado, el cual ya había utilizado en otra de sus obras, *The Prisoner of Light* que creó en 1943.³⁹⁵ **(Imagen 67)** Además de la estrella principal se encuentran otros dos astros de menor tamaño, de color rojo, sobre el fondo azul del cielo. La parte terrenal de la imagen es de color amarillo con líneas geodésicas, como un mapa. Al fondo de este espacio terrenal se encuentran dos plantas y un ave. En la esquina inferior izquierda, se observa un pequeño lago también marcado con líneas circulares geodésicas, utilizadas regularmente por el pintor chileno en varias de sus obras y en las cuatro cartas que ilustran la obra de Breton. Finalmente, al

³⁹⁵ También se puede observar una estrella con estas características en una tela de Leonora Carrington, titulada *Summer* de 1942. *Summer* fue comisionada por Manka Rubinstein y según Salomon Grinberg, Carrington pintó esta obra con Max Ernst, Marcel Duchamp y Matta como asistentes. Al describir la obra, Grinberg señala que la estrella es una rosa de los vientos y las dos figuras principales son sirenas. Sin embargo, considero que por las discusiones que en ese momento tenían los surrealistas, ambas figuras principales de la obra, son dos imágenes de Melusina, figura mitológica que Breton busca rescatar en su obra *Arcano 17*. Lo que Grinberg ve como una rosa de los vientos es una estrella pues se aprecia, con el color amarillo y las líneas blancas, como irradia luz. Carrington fechó la tela con el año de 1942. Salomon Grinberg. “En su viaje hacia lo desconocido, Leonora Carrington pasó por Nueva York.” Catálogo, *Leonora Carrington, Cuentos mágicos*, 82 y 83.

frente, se encuentra un personaje con facciones femeninas, sin rostro y con un dispositivo que sostiene un objeto blanco que le oculta la cara. Este dispositivo tiene un orificio, parecido al de una cerradura de llave, que se réplica casi de la misma manera en la parte superior de la cabeza del personaje. Una de sus piernas está sobre la tierra y la otra en el agua. En cada uno de los brazos sostiene un vidrio o espejo, el derecho absorbe agua y el izquierdo la expulsa hacia la tierra.

Para la tradición hermética, a la cual pertenece el Tarot de Marsella y de donde se inspiró Matta, cada elemento en la carta es importante, pues significa una situación determinada del alma humana. Por ejemplo, la estrella simboliza la esperanza y el color amarillo en ella simboliza el espíritu, la intuición y la luz; el rojo simboliza el cuerpo, la emoción y la carne.³⁹⁶ La sobreposición de ambos colores en la estrella representan una necesaria armonización entre los dos elementos. Matta, de la misma manera que Breton, fue un gran conocedor de la tradición hermética y del Tarot, por lo que considero que la imagen busca representar todo el significado tradicional del Tarot de Marsella, pero con una nueva iconografía propia del artista chileno.

El Arcano 18, La lune mantiene como inspiración los personajes de la carta del Tarot de Marsella. **(Imagen 68)** En la ilustración de Matta se observa el cielo azul y la tierra amarilla con ondas geodésicas. La imagen de una langosta sale de un círculo azul que representa un pozo o río de agua, se observan dos perros de color verde que se encuentran de cabeza, las torres del fondo del arcano son de color amarillo, negro y rojo. En lo alto, una luna circular de color negro y amarillo emana luces blancas. La interpretación de este arcano gira sobre el paso de una situación difícil y oscura a una situación idílica al entrar al espacio interior que está después de las dos torres. Estas torres que en el Tarot tradicional

³⁹⁶ Sallie Nichols, *Jung y el tarot*. (Barcelona: Kairós, 2001), 409.

son amarillas, pues representan la ciudad de oro, Matta las pinta, una de rojo con negro y la otra de amarillo. Es posible que el rojo y negro represente la filiación política de Breton y Matta, cercana al anarquismo. La torre amarilla mantiene la idea tradicional del tarot, la de representar la ciudad utópica de oro.

Desde mi punto de vista, es a partir de las charlas con Breton sobre el tarot y su poema *Arcano 17* que la obra pictórica de Matta presenta algunos cambios, por ejemplo, la presencia de humanoides de extremidades tubulares, alargadas, presentes en sus cuatro ilustraciones. Estos personajes o tótems comenzarán a aparecer en varias de sus obras posteriores. Por ejemplo, *Être avec* de 1945, *L'Ecclectrician*, (1945-6), en *Testigos del universo*, (1947-8) y *Cosmic creator*, (1952). Un punto en común en estas pinturas es que, en ellas, se pueden observar estos tótems. Matta lo señaló de la siguiente manera: “Empecé a pintar el dónde y después empezaron aparecer los quiénes y estos desde el principio eran tipos transparentes.”³⁹⁷

Pero ¿qué relación existe entre el Tarot y la búsqueda de un nuevo mito? Es claro que Breton³⁹⁸ y varios de los surrealistas, entre ellos Matta, tuvieron un fuerte interés sobre alquimia y ocultismo. En la tradición literaria francesa existen varios escritores conocidos que también expresaron un fuerte interés en el hermetismo, como Rimbaud, Victor Hugo, Gerard de Nerval o Baudelaire. Sin embargo, a diferencia de estos, los surrealistas tuvieron la posibilidad de acercarse a las ciencias ocultas por medio de las “nuevas ciencias” del siglo XX. Por lo tanto, es probable que, la vanguardia tomara a la psicología como una herramienta para acercarse a las ideas sobre el mito, pues si buscaban recrear uno, en la

³⁹⁷ Eduardo Carrasco. *Conversaciones con Matta*, 78

³⁹⁸ El poeta Xoán Abeleira realiza, en la introducción al libro de Breton *Pleamargen*, en un apartado titulado “Breton el ocultista”, todo un recorrido por los estudios que han analizado la relación del poeta francés con el llamado ocultismo. Según la exposición de Abeleira es Michel Carrouges y su obra *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo*, el primero que analiza esta relación.

época moderna, tuvieron que recurrir no sólo a la tradición antigua de la alquimia y los mitos precristianos, sino también a las “nuevas ciencias”. En el campo de la psicología, no sólo les interesó el psicoanálisis freudiano, también, para la década de los cuarenta, la psicología de C. G. Jung. Él fue uno de los primeros psicólogos que analizó la Alquimia y las tradiciones herméticas desde una perspectiva psicológica y con aspiraciones científicas.

Considero probable que Breton conociera el libro de Jung, *Psicología y alquimia*, en su estancia en los Estados Unidos. El poeta español Xoan Abeleira lo afirma, señala que “Breton conocía el libro de Jung, pues fue reseñado en la revista *Médium*.”³⁹⁹ Su aseveración es posible, pues las obras completas de Jung se habían traducido en inglés desde 1939.⁴⁰⁰ Este presunto acercamiento a la obra de Jung y a su previa experimentación con el Tarot, llevó al poeta francés a escribir *Arcano 17*, buscando sustentar hermética y psicológicamente su obra. De igual manera, considero que las cartas de Matta tendrían un significado referente a la psicología de las imágenes del Tarot.

Buscando comprender este interés de Matta en el Tarot, me apoyaré en la psicóloga jungiana Sallie Nichols, quien explicó que las imágenes del Tarot se pueden interpretar como una serie de símbolos provenientes del inconsciente que ayudan a la autorrealización psicológica.

La tradición hermética presenta al Tarot como un *Mutus Liber*, un libro mudo que cuenta una historia con imágenes medievales mezcladas con símbolos cristianos que, según la psicología profunda, ayudan a la psique del hombre, en particular a la maduración de la consciencia. Jung llamó a este desarrollo de la consciencia *proceso de individuación*. Un

³⁹⁹ X. Abeleira lo afirma en los comentarios y notas al libro de poemas de Breton, *Pleamargen*, “Breton conocía el libro de Jung (que fue reseñado en la revista *Médium*).” En André Breton, *Pleamargen. Poesía 1940-1948*, 452.

⁴⁰⁰ Ilene Susan Fort. “En la tierra de la reinención. Los Estados Unidos.” In *Wonderland. Las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*, 57.

proceso de autorrealización que tiene como meta el desarrollo psíquico para llegar a una personalidad sana, libre de ciertas neurosis, psicosis o trastornos mentales. Una característica del análisis jungiano es que la comprensión de las imágenes debe de ser simbólica, es decir, como ciertas imágenes son creadas o recreadas por medio de símbolos es necesaria una comprensión enfocada a ellos. Como señala Sallie Nichols, es necesario distinguir entre símbolo y signo. Un signo denota una idea, una cosa o un objeto que se puede traducir en palabras. Es decir, el signo tiene una referencia directa con el significado. Por el contrario, un símbolo no puede ser presentado de ninguna manera directa porque su significado se mantiene abierto, ya que la imagen trasciende lo meramente presentado. Tomando en cuenta esta distinción, hay que concebir que las imágenes de las cartas del Tarot cuentan una historia simbólicamente.⁴⁰¹ Pero ¿cuál es esa historia? Para la psicología jungiana la historia simbólica que se cuenta es la historia existencial del ser humano. Nichols señala que los Arcanos mayores del Tarot son un “mapa de viaje.” Este viaje es un viaje por la vida y cada imagen en la carta “representan simbólicamente aquellas fuerzas instintivas que operan de forma autónoma en la profundidad de la psique humana.”⁴⁰² Entonces, cada imagen expresa una situación existencial de la vida del ser humano. El loco, el mago, la papisa o suma sacerdotisa, el viejo sabio (en el Tarot el Papa), el enamorado, la fortaleza, el diablo, la estrella, son parte de un total de veintiún Arcanos Mayores del Tarot que hablan sobre el viaje y las etapas de la vida.

Por ejemplo, el Arcano 17 y la relación que tiene con la alquimia. Nichols señala que regularmente en algunos textos alquímicos aparece una estrella gigante la cual representa el proceso de iluminación. Alrededor de la estrella principal, giran siete astros

⁴⁰¹ Sallie Nichols, *Jung y el tarot*, 24.

⁴⁰² *Ibíd*, 28.

menores que representan los siete estados del proceso alquímico. “Los alquimistas llamaban a este proceso la Gran Obra, pues creían que el inapreciable «oro filosofal» sólo podía conseguirse por el trabajo del hombre, en contraste con la idea cristiana de salvación por la gracia de dios.”⁴⁰³ Para los alquimistas la humanidad y la naturaleza se encontraban llenos de espíritu divino y era menester del hombre liberar el espíritu que se encontraba prisionero dentro de la materia. Sólo mediante un compromiso con la Gran Obra, el ser humano podía liberar su propio espíritu.

En general, la idea que expone Nichols sobre el Arcano 17, la estrella, es que la imagen simboliza la esperanza y la imaginación necesarias para iluminar la existencia del ser humano en el mundo. Representa la esperanza porque la estrella ha sido considerada, desde tiempo atrás, como guía celestial para llegar a buen puerto.⁴⁰⁴ Y significa imaginación porque “los alquimistas decían que «la imaginación es la estrella en el hombre, el cuerpo celestial o supercelestial». También, Jung consideraba que la propia imaginación podía ser la estrella que podía guiar el trabajo con el subconsciente.”⁴⁰⁵ Para la psicología jungiana, el mapa del viaje del individuo presenta, en la imagen de la estrella, un momento de claridad de la consciencia, pues “la estrella prodiga una luz suave y pasiva cuya influencia calma y cura.”⁴⁰⁶

Otro elemento importante en la carta es la figura de la mujer. Desde esta perspectiva, la Mujer se relaciona con la Estrella porque subraya la naturaleza autónoma de la psique, así como la relación humana con la naturaleza que fluye y crece, por ello el árbol, el pájaro y el río se encuentran en relación con la imagen principal de esta mujer.

⁴⁰³ *Ibíd.*, 409.

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, 412.

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, 424.

⁴⁰⁶ *Ibíd.*, 427.

Con estos elementos, concluyo en este apartado que, Matta mantuvo la esperanza por medio de sus imágenes y propuso iluminar con la imaginación el oscuro momento de la Segunda Guerra. También, buscó, como los alquimistas, liberar el espíritu que se encontraba prisionero dentro de la materia y por ello presentó en sus ilustraciones, procesos de creación donde el espíritu se libera, como se puede observar en sus obras anteriores.

9. Roberto Matta visionario de cosmogonías

La obra pictórica de Matta ha sido ampliamente abordada en la historia del arte. Sin embargo, poco se ha escrito sobre su interés en los mitos cosmogónicos. Salvo algunos casos que señalan su interés general en un mito, el cual, a veces lo identifican con la inclusión de tótems en su obra, a partir de 1945. Por ejemplo, la tesis de grado titulada “Roberto Matta Echaurren - Sa période new-yorkaise. 1938-1948” de Victoria Guerrero, donde menciona que el nuevo mito de Matta es la creación de tótems.⁴⁰⁷ También se encuentra el artículo de Guadalupe Álvarez Araya, “Mito, representación y tradición. A propósito de la obra escultórica de Roberto Matta”, la cual se enfoca a la obra escultórica desde una interesante reflexión sobre fuentes griegas y primitivas en la obra de Matta.⁴⁰⁸ También en el catálogo de la exposición, de 1991, *Matta Uni Verso 11 11 11*, en el artículo “Viaje hacia la consciencia”, Nemesio Antúnez señala en una línea, sin ahondar en el tema, la posible relación del pintor con lo sagrado. En los textos clásicos como el catálogo de la exposición de Matta en el MOMA, escrito por William Rubin, sólo mencionó acertadamente que, el pintor chileno creó a partir de su experiencia cósmica e invocó

⁴⁰⁷ Vitoria Guerrero, *Roberto Matta Echaurren, Sa période new-yorkaise. 1938-1948*, Faculté des Lettres, Département d'histoire, École des Gradués, Université Laval. Quebec, Canadá, 1993.

⁴⁰⁸ Guadalupe Álvarez de Araya “Mito, representación y tradición. A propósito de la obra escultórica de Roberto Matta”, en *Tentativas sobre Matta*. Pablo Oyarzún, Guadalupe Álvarez de Araya, Sandra Accatino. Eds. (Chile: Delirio poético ediciones, 2001.)

visiones de galaxias para sugerir el infinito. Sin embargo, no hay mención sobre la posible relación entre sus pinturas con cosmogonías mitológicas. En general, se puede decir que hay consenso entre los críticos en identificar a Matta como un pintor preocupado por el espacio cósmico infinito, pero no se ha abordado suficientemente la relación entre los mitos cosmogónicos en su pintura, ni tampoco por qué los usa o su interés en hacerlo.

Como expuse en los apartados anteriores, los surrealistas en Nueva York, y entre ellos Matta, tienen un fuerte interés en el mito. Por ejemplo, la portada de la revista *VVV* o las cartas del Tarot ya mencionadas. La atracción por los mitos se observa no sólo en las figuras totémicas que integra a sus pinturas a partir de 1945, sino también en sus lienzos llamados “Paisajes interiores” (*Inscapes*), anteriores al uso de tótems.

En esta parte del capítulo, analizare las pinturas *The Disasters of Mysticism* de 1942 y *El Vértigo de Eros* de 1944, para mostrar de manera más específica, la relación de los mitos cosmogónicos con la pintura del artista chileno. Así, se comprenderá cómo la pintura de Matta mantiene, en un lenguaje muy particular, el interés en el mito, no sólo como recurso temático en sus obras sino en un aspecto metafísico, lo que ayuda a comprender el porqué de su uso. El argumento principal es que su pintura, en la década de los cuarenta, buscó remitologizar la creación del universo por el contexto histórico en el que se encontraba.

10. De los paisajes psicológicos a los paisajes cosmogónicos: *The Disasters of Mysticism* y *Le Vertige d'Eros*

En la pintura de Matta se pueden identificar varios periodos. El primero fue reconocido por sus telas llamadas *Morphologies Psychologiques*, de 1937 a 1939. En estos cuadros mantuvo el principio surrealista del automatismo. Sin embargo, usó esta técnica en un estilo

muy particular, pues para expresar el interior de la mente humana en una imagen,⁴⁰⁹ Matta unió lo consciente y lo inconsciente. El automatismo significó para él “que lo irracional y lo racional van paralelo y que hay chispas que pueden saltar del uno al otro e iluminar una ruta común.” De esa manera atrapa “el material del inconsciente que actúa en nuestra memoria.”⁴¹⁰ El automatismo no es exclusividad del inconsciente, sino también de lo racional, de la consciencia. Así, el inconsciente ilumina a la consciencia. El objetivo del pintor fue crear imágenes de ideas que se generan en la mente, cambios y momentos de germinación de pensamientos.

Para aclarar estas ideas, en 1938, André Breton pidió a Matta una definición de lo que él concebía como “morfologías psicológicas.” El pintor chileno escribió lo siguiente: “Llamo morfología psicológica al gráfico de transformaciones en la absorción y emisión de energías dentro del objeto desde su aspecto inicial hasta su forma final en el medio geodésico de la psicología.”⁴¹¹ Es decir, realizó “gráficos geodésicos” que muestran transformaciones de energía psíquica en la mente de los sujetos. En otras palabras, creó imágenes del pensamiento humano en el momento de su origen y transformación, expresadas imaginariamente por líneas curvas propias de la mente, de ese cráneo curvo y cóncavo del ser humano.

En una entrevista realizada el 13 de junio de 2000, Matta vuelve a definir su idea de morfología psicológica: “Lo que busco es transcribir lo que llamo la morfología psicológica: cómo funciona la psiquis, el alma, lo que nos anima. Capto las fuerzas, las energías que llegan no se sabe de dónde. Todo esto pasa a través de mí, pero no soy yo: yo

⁴⁰⁹ Carmen Hernández. “Roberto Matta: viaje hacia la consciencia.” En catálogo, *Matta Uni Verso*, (Santiago de Chile: Editorial Antártica S.A, 1991), sin número de páginas.

⁴¹⁰ Martica Sawin. *Roberto Matta. Paintings and drawings 1937-1959*. Sin número de páginas.

⁴¹¹ Citado en Carmen Hernández. “Roberto Matta: Viaje hacia la consciencia.” *Matta Uni-verso*, sin número de páginas.

soy un filtro de lo invisible.” El propio Matta declaró que se comenzó a interesar por las fuerzas del cambio, por el passage, el tránsito o transformación de un estado espiritual a otro, gracias a una pintura de Marcel Duchamp, *Le passage de la vierge à la mariée*. A diferencia de los futuristas que buscaban el movimiento y la velocidad, el pintor chileno buscó plasmar el cambio, no lo que se mueve.

Este interés en las imágenes del cambio o transformación del pensamiento en sus morfologías psicológicas, lo llevó a otra idea que tiene que ver con la germinación. Le interesó plasmar “el proceso de autoengendramiento de la naturaleza, la fusión de las fuerzas germinadoras, que pulsán por abrirse paso hacia la luz, la potencia creadora del universo, que por todas partes manifiesta su poder.” Es la fuerza de autocreación de la naturaleza, una energía panteísta que lo lleva a insuflar colores para observar el origen del cosmos. Es probable que, por ello, Breton haya observado en sus dibujos, algo de bioquímico.

En 1944, el guía de los surrealistas también señaló que Matta partía de un “animismo total,”⁴¹² es decir, tenía la capacidad de dotar a sus imágenes de una fuerza vital que expresaba los cambios y procesos vitales animados, porque son procesos del autoengendramiento biológico, químico y espiritual de la vida misma. Breton consideró, también, que ese “animismo total” de Matta se observó en la capacidad que tuvo para crear “un lenguaje descifrado”⁴¹³ en todas las cosas que creaba, lenguaje “susceptible de ser escuchado al unísono de alguna emoción humana.”⁴¹⁴ Para el autor de *Nadja*, nadie como el pintor chileno ha penetrado con su mirada en el germen de la belleza, en la verdad y en una nueva libertad. Breton recuerda que para comprender la pintura de Matta hay que tener

⁴¹² André Breton, *Antología*, 269.

⁴¹³ *Ibíd.*

⁴¹⁴ *Ibíd.*

presente “la génesis” de la “luz astral”, el origen del “agente creador”. Según el poeta francés, el origen del agente creador es este: “El sol es su padre, la luna es su madre, el viento la ha llevado en su vientre. La tierra es sólo su nodriza.”⁴¹⁵ Este relato poético es posible que se encuentre presente en toda la obra de Matta, pues para él toda creación es una hierofanía que implica la experiencia de la manifestación de lo sagrado, ya sea una idea, la naturaleza o el cosmos. Él mismo pintor consideraba que los grandes surrealistas fueron “Rá en India, Ermés en Egipto, Zoroastro en Persia, Mosé, Pitágoras, Platón, Krishna.”⁴¹⁶ Es decir, consideraba que el surrealismo tenía que ver con la creación de religiones e ideas propias de dioses y filósofos antiguos. Matta muestra en sus declaraciones y sus ideas un interés en la creación de mundos, universos y galaxias. Esta fascinación me permite relacionar su pintura con los mitos cosmogónicos que relatan la creación del mundo.

En los años de 1937 y 1938, es conocido que Matta y el pintor inglés Gordon Onslow Ford exploraron las ideas del espacio y la cuarta dimensión en los escritos esotéricos del ruso P.D. Ouspenski. La idea de la cuarta dimensión, Ouspenski la explicó de la siguiente manera:

Lógicamente, la suposición de la existencia de la cuarta dimensión puede basarse en la observación de las cosas y hechos del mundo que nos rodea para lo que la medida en largo, ancho y grueso no es suficiente, o que, dicho en otras palabras, no admiten medida; porque hay cosas y hechos cuya existencia no puede dudarse, pero no pueden expresarse en ningún término de medida. Tales son, por ejemplo, varios efectos de procesos vitales y psíquicos; tales son todas las ideas, las imágenes mentales y los recuerdos; tales son los sueños. Si los

⁴¹⁵ *Ibíd.*, 271.

⁴¹⁶ Entrevista con Matta hablando del dibujo. Exposición *Matta Uni Verso*, sin número de páginas.

consideramos como existentes en un sentido real, objetivo, podemos suponer que tienen alguna otra dimensión además de las que conocemos nosotros, es decir, alguna extensión que nosotros no podemos medir.⁴¹⁷

Es decir, existen procesos, cosas y elementos que no se pueden representar bajo los lineamientos de la geometría euclidiana. Matta no sólo acepta el postulado de Ouspenski en sus morfologías psicológicas, además critica la tridimensionalidad tradicional constituida por la longitud, altura y profundidad. Esto puede observarse en sus *Inscapes* o Paisajes Psicológicos, creados en un segundo periodo de 1939 a 1944.

Matta creó estas obras llamadas *Inscapes* o Paisajes Psicológicos, a partir de imágenes de la psique individual, pero con resonancias cósmicas. Una de estas obras es *The Disasters of Mysticism* creada en 1942, en Nueva York. Este año fue importante para los surrealistas exiliados que habían llegado a América en 1941, pues se organizaron dos exposiciones importantes, la primera en Pierre Matisse Gallery, dedicada a los Artistas en exilio y una segunda, más famosa, *First Papers of Surrealism* en la misma ciudad de Nueva York. También este mismo año, Matta tuvo una exposición personal en la misma Pierre Matisse Gallery. Para Matta y el resto de los surrealistas en el exilio, 1942 fue un año lleno de actividades.

En el cuadro *The Disasters of Mysticism* se observa un fondo negro que se expande en múltiples perspectivas, con colores nocturnos, manchas transparentes y grises, un sistema planetario subjetivo. **(imagen 69)** La composición de este paisaje cósmico puede dividirse en dos partes, de lado derecho, se observan dos formas suspendidas, una de color gris y una naranja. La gris está rodeada de líneas circulares geodésicas que se sugieren

⁴¹⁷ P.D. Ouspensky, *Un nuevo modelo del Universo: Principios del método psicológico*, (Buenos Aires: Kier, 2006), 78.

profundidad, parecidas a las que utilizan geógrafos y arquitectos para elaborar mapas de medición **(imagen 70)** Estas líneas geodésicas son características del trabajo de Matta, gracias a su formación como arquitecto, se observan en sus dibujos desde 1937 y en las imágenes de sus cartas del Tarot. Es importante aclarar que las líneas geodésicas se ocupan para medir el tamaño y forma del planeta Tierra. Proviene de la palabra geodesia, que es la ciencia dedicada a medir el tamaño y forma del planeta. Esta ciencia surge para medir los segmentos del gran círculo terrestre. Por su formación como arquitecto, Matta creó sus imágenes con una estructura de membranas que dan la percepción de profundidad en cualquier parte del cuadro. **(Imagen 71)**

En *The Disasters of Mysticism* la inmensidad cósmica, sin principio ni fin, mantiene elementos creados por medio del automatismo, que se observan del lado izquierdo de la tela en una columna de humo transparente, en primer plano, con llamas al interior, por los toques de color naranja que puso el artista. La composición del espacio en este paisaje interior, que tiene referentes arquitectónicos, por las líneas geodésicas, así como el contraste entre los colores nocturnos y la columna vaporosa, llevó a que Rubin observara “una visión de galaxias” que sugiere “el infinito y el misterio dentro del hombre.”⁴¹⁸ Es decir, la obra es un reflejo del universo mental, microcósmico a una galaxia macrocósmica. Rubin agregó que, en aquellos momentos, el artista chileno se hallaba profundamente implicado en especulaciones místicas derivadas de su interés por la magia, la cábala y el tarot.⁴¹⁹ Sin embargo, deja sin mención y análisis, como ya señalé, que Matta, también estaba interesado en el mito cosmogónico, como idea de trasfondo en sus telas. El mismo nombre del cuadro muestra no sólo su interés en las ciencias ocultas, sino también en la mitología. El título de

⁴¹⁸ William Rubin, *Matta*, 3.

⁴¹⁹ *Ibíd.*, 6.

la obra no se refiere únicamente a los comentarios esotéricos de P.D. Ouspenski y del ocultista francés Éliphas Lévi, ambos leídos por Matta y varios surrealistas exiliados, sino también a la fuerte discusión que se dio sobre el mito en el propio núcleo del surrealismo.⁴²⁰ El caso más claro es el tema discutido por Bataille. Como ya señalé en el primer capítulo de esta investigación, los análisis de Bataille identificaron, desde 1934, el peligro de la manipulación del mito por parte del nacionalsocialismo. Así como la necesidad de un nuevo mito que se contrapusiera al mito de la sangre de Alfred Rosenberg.⁴²¹

Matta está envuelto en estas discusiones y por ello se interesó en lo que estaba pasando en Europa y en el mundo, pues en diciembre de 1941, Estados Unidos entró a la guerra, lo que implicó la expansión del conflicto. Las potencias occidentales entraron a una ola de violencia, un desastre, provocado por la imposición de un mito, el mito de la sangre de los nazis. De esta situación histórica probablemente surgió el nombre del cuadro.

Esta preocupación por el avance de la guerra y la manipulación de mitos por los nazis posiblemente llevó al artista chileno a tratar de generar conciencia por medio de sus obras. El interés en el cosmos, por los paisajes creados, así como por el uso de las líneas geodésicas utilizadas científicamente para medir la esfera terrestre, me lleva a sugerir un interés de Matta en las mitologías cosmogónicas, en las historias antiguas que narran el nacimiento ordenado del mundo, de la tierra y del cielo. Considero que después de la destrucción de la Segunda Guerra Mundial es necesario sugerir por medio de imágenes la reconstrucción de un nuevo mundo.

⁴²⁰ En la ficha de obra del Malba, donde se encuentra el cuadro, el autor Miguel Ángel Muñoz señala que los desastres de la mitología son señalados porque Matta leyó a Éliphas Lévi.

⁴²¹ Alfred Rosenberg escribió el libro *Mythus del XX Jahrhunderts* (El Mito del siglo XX). Considerado como una mala amalgama de neopaganismo, mística de la sangre, teorías raciales y pseudociencia.

11. La cosmogonía de Hesíodo

Para comprender el interés de Matta en las cosmogonías, es decir, en los mitos del nacimiento del mundo, expondré algunos puntos de la más antigua y mejor conocida de las cosmogonías griegas: la cosmogonía de Hesíodo. Siguiendo el análisis del filólogo español Alberto Bernabé, Hesíodo sólo recurre a la cosmogonía para situar en un escenario a sus generaciones de dioses. Sin embargo, la parte que describe permite comprender el interés de Matta en la cosmogonía.

Pues bien, lo primerísimo que nació fue Caos; pero enseguida
Tierra de ancho pecho, sede por siempre segura de todos
Los inmortales que ocupan las cimas del nevado Olimpo,
Y el nebuloso Tártaro en el abismo de la tierra de vastos caminos
Y Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales,
Que afloja los miembros, que de todos los dioses y de todos los hombres
domeña en sus pechos el entendimiento y el prudente consejo.
Del caos nacieron Érebo y la negra Noche
Y de la Noche, a su vez, Éter y Día nacieron,
A los cuales engendró habiéndose unido en amorosa coyunda con
Érebo.⁴²²

Bernabé identifica varios elementos importantes en la descripción de Hesíodo, el primero de ellos es el caos. Varios pensadores interpretaron el caos de distintas formas, por ejemplo, Aristóteles interpretaba el caos como el espacio sobre bases matemáticas. Hesíodo consideraba que el caos era un hueco vacío, que condiciona la diferenciación, “capaz de

⁴²² Alberto Bernabé. *Dioses, héroes y orígenes del mundo. Lecturas mitológicas*. (Madrid: Abada Editores, 2008), 27.

crear entidades distintas simplemente porque produce una separación entre ellas.”⁴²³ La tierra y después el cielo aparecen por medio de ese hueco. Bernabé señala que es importante el verbo “nació” en la narración de Hesíodo, pues da un dato esencial, “nos indica que Caos no era siempre, no es eterno, sino que nació, se produjo. Hesíodo le niega a Caos el carácter eterno.”⁴²⁴ Lo que supone que algo existía antes que el caos. Para el filólogo español, lo eterno es lo que antecede al caos, y es este último un ente divino y primigenio que surge del continuo primordial de donde surgen “dos realidades nuevas: arriba el Cielo, abajo, Tierra.”⁴²⁵

Estos aspectos provenientes de la tradición mitológica de la Antigüedad Clásica, que los surrealistas exiliados conocían bien,⁴²⁶ puede ayudar a comprender el interés de Matta en la creación de paisajes cósmicos entre 1939 a 1943, aproximadamente. En estos años, Matta crea telas con paisajes en caos aparente, un caosmos, como en los años setenta llamará a una de sus esculturas (Chaosmos).

En el cuadro, ya mencionado, *The Disasters of Mysticism* las dos figuras semicirculares de lado derecho, una parecida a una roca sugiera un giro, por las líneas que la rodean, mientras que la otra de color rojo, suspendida en el aire, da la sensación de que una absorbe las manchas blanquecinas, un humo que llega a la columna izquierda. En esta imagen, Matta pinta el nebuloso abismo de la tierra. La negra noche de desastres que provocó la manipulación de la mitología por los nazis, el caos que antecede a un nuevo mundo, una irrupción de nuevas realidades como en la cosmogonía de Hesíodo.

⁴²³ *Ibíd.*, 29.

⁴²⁴ *Ibíd.*

⁴²⁵ *Ibíd.*, 30.

⁴²⁶ Guadalupe Álvarez de Araya sostiene, en su artículo “Mito, representación y tradición”, que los surrealistas en el exilio conocían bien la tradición clásica.

Otro ejemplo del interés en la cosmogonía es el cuadro *The Vertigo of Eros* (Le Vertige d'Eros) de 1944. **(Imagen 72)** En esta obra se evoca nuevamente, por el fondo negro, una galaxia infinita que remite tanto a la conciencia humana como al universo. Esta constelación de formas, líneas que marcan intersecciones y figuras (la ficha del MOMA señala que la tela sugiere líquido, fuego, raíces y partes sexuales) no sólo es una propuesta de una iconografía de la conciencia sino una fuente mitológica astral, una proyección de la visión del individuo a través en la bóveda estrellada. En la historia de la humanidad, esta inmensidad celeste ha inspirado la imaginación humana para proyectar en el cielo toda una serie de imágenes heteróclitas. Por ejemplo, Gaston Bachelard señaló que “el zodiaco es el test de Roschach de la infancia de la humanidad.”

Matta dejó abierta la identificación de formas en este espacio cósmico. Sin embargo, es interesante reconocer en la estructura de la obra, nuevamente estas líneas geodésicas circulares, que sugieren giros, explosiones fluorescentes, además de líneas geométricas blancas que permiten ver perspectivas múltiples, como la aérea y la oblicua, que llevan al espectador al vértigo. Para Rubin este es el Matta cósmico que presenta la conciencia situada entre Eros y Tánatos, entre la vida y la muerte, “flotando en una luz mística que se origina en los recovecos más profundos del espacio, una morfología de formas que sugiere líquido, fuego, raíces e imágenes sexuales que estimulan la conciencia interna.”⁴²⁷

Además de la estructura, como señaló Breton, Matta interpreta simbólicamente los colores, solos o en sus relaciones, de manera revolucionaria por la interferencia de lo visual

⁴²⁷ William Rubin, *Matta*, 4.

y lo visionario.⁴²⁸ Los colores se transforman bajo “la luz astral”, esa luz mística, que Matta buscó en el Greco, pero sin santos.⁴²⁹

En algunas partes del cuadro se observa una luz nocturna, suave, la luz del origen de los días. Los colores en el cuadro provocan vértigo, ímpetu de la consciencia frente a la vida, pero también el arrebató del “agente creador” frente a la creación. Así como Matta, “los hermetistas aseguran que estas representaciones divinizadas son testimonios de nuestra realidad interior; son las imágenes primitivas de poderes psíquicos proyectadas antiguamente en el cielo, pero siempre vivas en el corazón del hombre y presentes en sus proyecciones mitológicas modernas.”⁴³⁰

Para 1944, Matta concibe que la victoria de los aliados está cerca, pues habían derrotado a Italia y el triunfo en la guerra se inclinaba a su favor. Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, se volvía a erguir. Como señala Alberto Bernabé, “Eros es la garantía de que más adelante sea posible la aparición de nuevos seres, pero ya como resultado de las uniones sexuales y de la reproducción.”⁴³¹ Matta reivindica a Eros en su nueva cosmogonía visual como pulsión de la vida, anclado al principio del placer, en código freudiano, pero también como dios.

12. La pintura epifánica en Roberto Matta

Abordar la obra pictórica de Matta implica señalar y buscar no sólo los elementos formales sino elementos metafísicos que el propio pintor señaló a lo largo de su carrera. Con un

⁴²⁸ André Breton. *Antología*, 271.

⁴²⁹ Eduardo Carrasco. *Conversaciones con Matta*. (Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011), 77.

⁴³⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, 336.

⁴³¹ Alberto Bernabé. *Dioses, héroes y orígenes del mundo*, 30 y 31.

estilo propio que rechaza la figuración cotidiana, como señaló Damian Bayón, Matta es un “pintor de pura imaginación.”

Como se expuso en este capítulo, Matta pinta, en su primera época, cosmos y galaxias. Los críticos coinciden en decir que es la época de paisajes interiores, donde surgen galaxias en las telas. Sus paisajes psicológicos terminan en cosmogonías, imágenes de un viaje del microcosmos al macrocosmos. Estas pinturas se caracterizan por tener algo del origen de los tiempos, son imágenes sobre el inicio del universo, fondos negros con nebulosas entre azul, verde, con tintes rojizos y violentas chispas fosforescentes de colores cálidos, amarillo, naranjas y purpuras. Las imágenes aluden a un planeta en gestación, son cosmogonías del origen, narraciones sobre el origen de la vida como las religiones, por eso es posible que Matta tenga presente detrás de sus telas una cuestión que evoca elementos religiosos, pues desde el inicio de su carrera pintó crucifixiones y tuvo una fuerte influencia del Greco. Para el pintor de origen chileno sus pinturas eran epifanías. En una entrevista con el filósofo francés Félix Guattari, señaló lo siguiente:

Hace mucho tiempo que comencé a hablar de la luz negra. Esto se remonta a las primeras cosas que hice y que titulé morfologías psicológicas. Actualmente realizo morfologías cosidas de realidad. Esto me ocurre como una erupción. ¡Ya que estas cosas se me aparecen! ¡Es epifánico!⁴³²

Con el concepto de epifanía volvemos a la cuestión que Breton, Bataille y Carrington aludieron en sus distintos trabajos, la evocación de lo sagrado. Para Matta, lo sagrado se presenta como una erupción en sus telas, son imágenes que aluden a lo sagrado. El arte, para él, tendría la finalidad de agitar a los que miran para hacerlos captar más la

⁴³² Roberto Matta y Félix Guattari, EL "OESTRUS", Chimère, Revista de esquizoanálisis, Nº 3, (París: Edition Dominique Bedou, 1987), sin numero de página.

realidad. Por ello, para él “la palabra surrealismo no significa para nada contar historias fantásticas o tontas, quiere decir captar más de la realidad.”⁴³³

⁴³³ Entrevista con Matta hablando del dibujo. Exposición *Matta Uni Verso*, sin número de páginas.

Conclusiones:

la creación de un nuevo mito

El objetivo principal de la investigación fue analizar tres obras de Leonora Carrington, *The House Opposite* (La casa de enfrente, 1945), *The Giantess* (La gigantea 1946) y *Animales* (1965); así como las imágenes *La vagina dentada*, (1944) la carta *Arcano 17* (1945), *The Disasters of Mysticism* (1942) y *Le Vertige d'Eros* (1944) de Roberto Matta. Ambos proyectos artísticos en relación con los conceptos del mito y lo sagrado, nociones que el surrealismo concibió y exploró a lo largo de su propia historia y que resultan fundamentales para comprender la propuesta artística de esta vanguardia. Con ello, busqué contribuir a comprender y aclarar, de una manera específica, los significados de los mitos que utilizaron los artistas, la importancia teórica que les dieron y por qué los emplearon.

Un argumento central en la investigación es la concepción del mito. Para los surrealistas su significado no debe de entenderse de manera superficial, aludiendo a leyendas o cuentos fantásticos, ficción o fabula, sino a una narración sobrenatural de algo que llegó a ser, una hierofanía (manifestación de lo sagrado). Después de una larga exploración en la poesía, el espiritismo y la videncia; luego, en el hermetismo; después, gracias a su visita a México y Norteamérica, donde conoció mitos de diferentes zonas del continente, André Breton arribó al concepto de hierofanía; a esto contribuyó su antiguo interés en el arte de Oceanía, hasta la publicación de su obra *El arte mágico* en 1957.

El concepto de hierofanía lo recuperó del historiador de las religiones Mircea Eliade, con el cual tuvo varias charlas, después de la guerra, en París. Cabe señalar que la relación entre ambos intelectuales no ha sido explorada y resulta significativa para comprender la propuesta teórica y estética del surrealismo.

Carrington y Matta no escribieron algún texto sobre lo que concebían como mito y sagrado. Por lo tanto, en la investigación reconstruí, por medio de algunas ideas de Breton y Georges Bataille, lo que el surrealismo pensaba sobre estos dos conceptos. La

reconstrucción conceptual se justifica porque Carrington y Matta se encontraron con Breton en Nueva York, en el momento en el que el poeta francés estaba más interesado en el tema. En el exilio, Carrington y Matta buscaron en los mitos nuevos sistemas de conocimientos, nuevas formas de interpretar el mundo, así como varios artistas de la vanguardia parisina. No se quedaron con la recuperación formal del arte de los pueblos primitivos, sino que buscaron ideas metafísicas reflejadas en su religión y en sus mitos. El acercamiento a estas ideas les permitió comprender que el mito expresa momentos de éxtasis, pues narra apariciones sobrenaturales, surreales, completamente distintas a lo cotidiano. Observaron que el mito sacraliza al mundo y, por lo tanto, se vuelve una nueva orientación ética y estética que rescata la vida anímica frente al capitalismo.

El mito como narración ontológica permite a las pinturas de Carrington y Matta evocar lo trascendente o eterno, al presentar imágenes surreales, pues recuperan elementos simbólicos, como los artistas en sociedades primitivas. Bataille consideraba que la principal propuesta del surrealismo fue el rescate de las experiencias de vida del hombre primitivo que buscaba, de manera constante, estar en relación con lo sagrado. Esa relación con lo sagrado, en el mundo moderno, se podía dar vía el éxtasis que provocaba el instante creativo que tienen los artistas. Para Bataille, el arte surrealista buscaba, de una manera similar, provocar el éxtasis y acercarse a lo sagrado.

De manera equivalente a la comprensión del mito, lo sagrado se ha malinterpretado. No puede tomarse como sinónimo de religión institucionalizada, sino como experiencia y medio que religa alma y cuerpo, el mundo visible con lo invisible. Para el surrealismo es lo maravilloso que se presenta como lo bello. Se vincula al mito porque éste narra una hierofanía, es decir, una manifestación de lo sagrado. La narración dramática del mito evoca imágenes donde aparece lo sobrenatural, lo surreal, algo que está por encima de la

realidad, algo maravilloso. Louis Aragon decía que lo maravilloso es “la contradicción que aparece en lo real, la materialización de un símbolo moral en oposición violenta con la moral del mundo, en cuyo medio surge.”⁴³⁴ Es decir, es la aparición de algo natural, completamente distinto de la naturaleza de donde surge, tan distinto que se vuelve sobrenatural. Por ejemplo, para los hombres antiguos, una piedra natural cargada de valores, por sus extraordinarias características, se vuelve sobrenatural. La piedra es el símbolo de la existencia eterna en medio de la vida efímera.

La investigación proporciona información que ayuda a comprender cómo los surrealistas consideraron el concepto sociológico de lo sagrado, vía Bataille y el Colegio de Sociología, y cómo lo asimilaron a la categoría literaria de lo maravilloso. Este concepto les permitió acercarse y mencionar el mundo de lo sagrado en un marco secular. Finalmente, para 1957, Breton ocupó abiertamente el concepto de lo sagrado al publicar *El arte mágico*.

De vuelta a las obras de Carrington y Matta, teóricamente, atacan el principio de realidad y reivindican el principio del placer al insistir en la fuerza creativa del ser humano, y al imaginar ciertos personajes y temas antiguos en el mundo contemporáneo. Como Michael Löwy señaló, los surrealistas buscaron “reencantar al mundo.” Las imágenes surrealistas de estos dos pintores contienen elementos mitológicos, símbolos antiguos e ideas cosmogónicas que pueden observarse en el cuadro de *La Giganta*, diosa madre surreal o en la tela de Matta donde se evoca la creación del cosmos y la vida, *Le Vertige d'Eros*. Para ambos, en sus obras surgen imágenes que narran algo que sucede de manera sobrenatural, ya sea en un estilo más figurativo (en el caso de Carrington) o semi automático-abstracto (en el de Matta).

⁴³⁴ Louis Aragon en Ángel Pariente, *Repertorio de ideas del surrealismo*, 150.

Carrington utilizó en varias de sus obras elementos figurativos y personajes de mitos antiguos transfigurados. En *The House Opposite* (La casa de enfrente), no sólo la escena de la cocina es importante, pues las distintas partes de la obra presentan figuras como Diana o Artemis, pasajes de mitos antiguos y elementos alquímicos velados. Todos con características femeninas que aluden al mito de la Diosa. También en *La Giganta* (The Giantess) se pueden identificar motivos inspirados en los mitos sirio-babilónicos, por ejemplo, en su capa y en la actitud hierática que recuerda a ciertas vírgenes medievales. Carrington mostró en esta imagen el mito de la Diosa madre. Así como en la obra *Animales*, donde la artista vuelve a mostrar indicios del mito de la Diosa en su faceta de señora de las bestias. Como madre de la vida, los animales la acompañan en una ceremonia. El interés en este mito explica la afinidad de Carrington por pintar animales en sus obras.

Me parece que, en general, su actividad artística se inició con una indagación en la magia, el esoterismo y la brujería cuando llegó a México, para, posteriormente, recrear un mito (el mito de la Diosa) y con él provocar un sentimiento a partir de imágenes que integraran símbolos sagrados que, a su vez, reavivaran la imaginación creativa de una sociedad sin imaginación. Es posible considerar y comparar a Carrington con una chamana moderna, pues la experiencia psicológica que vivió en Santander avivó sus sentidos y su amplia formación cultural, su amistad con filósofos, antropólogos, sociólogos y poetas le permitió observar y comunicar, por medio de sus obras, otras realidades que tenían relación con mitologías y religiones antiguas. Carrington buscó expresar en sus cuadros lo sagrado con ayuda de mitos antiguos. Los temas de sus pinturas se encuentran en relación con el mito de la diosa donde se narra la importancia cultural de la mujer, la naturaleza y los animales.

Matta también tuvo un interés en la mitología. El pintor chileno se interesó en el mito cosmogónico o cosmogonías de la creación desde la década de los treinta, con su idea de las Morfologías psicológicas; después, con los Paisajes interiores que buscaban visibilizar el momento del origen de los procesos creativos de la mente como universos interiores con ecos de galaxias exteriores. En la década de los cuarenta, la imagen del último número de la revista VVV, *La vagina dentada* permite relacionar la obra de Matta con el mito de la vagina dentada, discutido en el surrealismo desde finales de la década de los treinta en relación con la mantis religiosa. Este mito, presente en varias partes del mundo antiguo, habla de los órganos sexuales del cuerpo humano como elementos fundamentales para la creación no sólo de la vida humana, sino del universo, así como de vida y muerte. En las cartas del Tarot, Matta pintó su interés en el amor y la esperanza, elementos fundamentales en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Pero, además, para el pintor chileno, igual que para Breton, el juego del Tarot era una técnica concreta para ascender de lo material a lo espiritual, pues era parte del azar objetivo, una bifurcación inesperada entre lo que el individuo desea y las cartas le ofrecen. Por otra parte, las ilustraciones al libro de Breton muestran el inicio de las figuras humanoides alargadas o tótems que Matta va a incluir en sus obras posteriores. El pintor los llamó “personajes transparentes”, haciendo alusión a la idea que apareció en *Los prolegómenos para un tercer manifiesto surrealista o no*, llamados, por Breton, Grandes transparentes. Estos actores transparentes fueron parte de sus “escenografías” y primero aparecieron en las cartas que ilustran Arcano 17. Finalmente, las telas *The Disasters of Mysticism* (1942) y *Le Vertige d'Eros* (1944) muestran el interés en los mitos cosmogónicos en la pintura del artista chileno. *The Disasters of Mysticism* refleja un universo mental microcósmico y a la vez una galaxia macrocósmica. El interés en el cosmos, por los paisajes creados, así como por el

uso de las líneas geodésicas utilizadas científicamente para medir la esfera terrestre, me permite sugerir un interés de Matta en estas mitologías cosmogónicas, historias antiguas que narraban el nacimiento ordenado del mundo: cielo, tierra, sol y luna como elementos fundamentales del “agente creador.” Esta obra es un ejemplo más de cómo Matta evocó el mito cosmogónico del origen del mundo. En *The Disasters of Mysticism* también se observa el caos provocado por el “mito de la sangre” nazi que antecede a la creación de un nuevo mundo.

Otro ejemplo del interés en la cosmogonía es el cuadro *Le Vertige d'Eros* de 1944. Matta no sólo presenta una propuesta iconográfica de la conciencia, sino una fuente mitológica astral, una proyección de la visión del individuo a través de la bóveda estrellada del universo. Varios de sus cuadros son imágenes de la creación de ideas en la conciencia y génesis de la vida en el cosmos.

Es importante señalar que, como varios surrealistas, Carrington y Matta buscaron complementar la razón por medio del mito, pues sus técnicas y sus propias investigaciones, para sus obras, evidenciaron la compatibilidad entre estas dos formas de comprender el mundo. La idea de que el surrealismo es irracional o se interesa en lo irracional debe de ser replanteada, pues ni la técnica (el automatismo) ni los temas (mito, sagrado, poesía, sueño) son irracionales. Tanto Carrington como Matta eran grandes lectores, investigaban sus fuentes y discutían con filósofos, antropólogos y poetas.

Por último, como puede observarse en la investigación, el estudio de las obras de estos dos artistas rebasa un análisis formal y lleva inevitablemente a la comprensión de los temas. El surrealismo, como bien se ha dicho, no es propiamente una escuela literaria o plástica, sino una filosofía, una ética y una estética. Los surrealistas encontraron en el mito historias y personajes con un significado espiritual, sagrado, surreal, que todavía tiene

mucho que aportar al arte. No es casual que la 59ª Exposición Internacional de Arte, La Biennale di Venezia se titulara *The milk of dreams*, título de un libro de Carrington. Según el folleto de apertura, la exposición se inspiró en la fuerza de la imaginación, así como en el desafío al “Man of Reason” y la posibilidad de “re-enchant” the world, todas propuestas centrales del surrealismo.

Michael Löwy observó en esta vanguardia, igual que en el romanticismo, la necesidad de un mito, “el recurso al mito.” Löwy relaciona directamente el proyecto de la Frühromantik (primer romanticismo alemán), y en específico de Friedrich Schlegel y su búsqueda de un nuevo mito, con el surrealismo, dejando claro el interés e importancia que los surrealistas le dieron al mito. Sin embargo, sólo señala en un párrafo, que Breton evocó los mitos de Isis y Osiris, el mito de Melusina, del Arcano 17 y el mito de Satán en su obra *Arcano 17*. Principalmente, para Löwy, el surrealismo mismo se crea como nuevo mito, en su “forma moderna.” Esta investigación contribuye a la idea de Löwy. Si consideramos al surrealismo como un nuevo mito, es necesario tener conocimiento que los artistas se basaron en mitos antiguos, en el caso de Carrington y Matta, el mito de la Diosa y las cosmogonías, para crear uno nuevo. Me parece que cada uno de ellos estuvo encargado de una parte de la narración dramática de la existencia. Por ejemplo, Matta pintó la creación del mundo y Carrington nuevas diosas. Queda por identificar, por parte de la historia del arte, los distintos mitos en los que se inspiraron los demás artistas para ir uniendo las distintas partes del puzzle surrealista que nos permita afirmar, con obras directas que, el surrealismo no sólo creó herramientas para reencantar el mundo, también buscó ser un nuevo mito.

Bibliografía

- Ades, Dawn. *Dalí*. Barcelona: Ediciones Folio, 2004.
- Ades, Dawn. *El Dada y el surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1975.
- Ades, Dawn, Eder, Rita and Speranza, Graciela. *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.
- Ades, Dawn y Simon Baker. *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*. Cambridge: The MIT Press, 2006.
- Alexandrian. *Historia de la filosofía oculta*. Madrid: Valdemar, 2018.
- Artuad, Antonin. *México y viaje al país de los Tarahumaras*. México, D.F.: FCE, 1992
- Barr, Alfred H. Catálogo *Fantastic art, dada, surrealism*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1936
- Baring, Anne, Cashford, Jules. *El mito de la diosa*. Madrid: Siruela, 2005
- Bataille, Georges. *Obras escogidas*. México D.F.: Fontamara, 2006
- Bataille, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929- 1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008
- Bataille, Georges. *Para leer a Georges Bataille*. Ciudad de México: FCE, 2012
- Bataille, Georges. *El Estado y el problema del fascismo*. Valencia: Pretextos/Universidad de Murcia, 1993
- Bataille, Georges. *La religión surrealista. Conferencias 1947- 1948*. Buenos Aires: Los cuarenta, 2008
- Bauduin, T.M. *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*. Amsterdam: Elck Syn Waerom Publishing, 2012
- Bernabé, Alberto. *Dioses, héroes y orígenes del mundo. Lecturas mitológicas*. Madrid: Abada editores, 2008
- Bradú, Fabienne. *André Breton en México*. Ciudad de México: FCE, 2013
- Bradú, Fabienne. *Benjamin Péret y México*. Ciudad de México: FCE, 2014
- Breton, André. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1991
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2002
- Breton, André. *Manifeste du surréalisme*. París: Gallimard, 1966.

- Breton, André. *Pleamargen. Poesía 1940- 1948*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016
- Breton, André, *Conversaciones (1913-1952)*. México, D.F.: FCE, 1987.
- Carrasco, Eduardo. *Conversaciones con Matta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011
- Carrouges, Michel, *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo*. Madrid: Gens Editores, 2008
- Chadwick, Whitney. *Myth in Surrealist Painting 1929-1939*. Michigan: UMI Research Press, 1980
- Carrington, Leonora. *Memorias de abajo*. Madrid: Siruela, 1991
- Caamaño María Ángeles en Verjat, Alain (ed) *El retorno de Hermes*. Barcelona: Anthropos, 1989
- Clifford, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2001
- Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ediciones ERA, 1994
- Cirlot, Juan- Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1985
- Caillois, Roger. *Acercamientos al imaginario*. México, D.F.: FCE, 1993
- Caillois, Roger. *Medusa y Cia. Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*. Barcelona: Seix Barrial, 1962
- Caillois, Roger. *El mito y el hombre*. México, D.F.: FCE, 1998
- Cirlot, Victoria. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela, 2010
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2009
- Couste, Alberto. *El Tarot o la máquina de imaginar*. Barcelona: Barral Editores, 1972
- Du Pont, Diana C. *El riesgo de lo abstracto: el modernismo mexicano y arte de Gunther Gerzso*. Santa Barbara: Museum Art, 2003
- Durozoi, Gerard, Lecherbonnier, B. *André Breton. La escritura surrealista*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976
- Didi- Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015

- Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós, 2000
- Eliade, Mircea. *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude- Henri Rocquet*. Madrid: Ediciones cristiandad, 1980.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. México, D.F.: Editorial Era, 2005
- Foster, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008
- Frazer, James G. *La Rama dorada. Magia y religión*. México, D.F.: FCE, 1982
- García Vergara, Marisa. *Georges Bataille y la parte del arte. De Documents a Acéphale*. Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona, 2013
- Graves, Robert. *La diosa blanca. Una gramática histórica del mito poético*. Madrid: Alianza editorial, 2016
- Graves, Robert, Patai, Raphael. *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza Editorial, 2007
- Graves, Robert. *Los mitos griegos I*. Madrid: Alianza editorial, 2009
- Guerrero, Vitoria, Roberto Matta Echaurren, *Sa période new-yorkaise. 1938-1948*, Faculté des Lettres, Département d'histoire, École des Gradués, Université Laval. Quebec, Canadá, 1993.
- Herner, Irene. *Edward James en Xilitla. El regreso de Robinson*. Tesis para obtener el grado de doctor. México, UNAM, 2008
- Hopkins, David, ed. *A Companion to Dada and Surrealism*, UK: John Wiley y Sons Inc., 2016.
- Horkheimer, Max, Theodor Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta, 2001
- Hollier, Denis (Ed.) *El colegio de Sociología (1937-1939)*. Madrid: Taurus, 1982
- Kaplan, Janet A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. México, D.F.: ERA, 1998
- Lavaniegos, Manuel. *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión*. Ciudad de México: UNAM/IIF, 2016
- Löwy, Michael. *Surrealismo y marxismo*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2007
- Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*. México, D. F.: UNAM, IIE, 2011

- Masson, André. *Vagabundo del surrealismo*. Presentación de Gilbert Brownstone. Sin lugar de edición: Ediciones arte cubano, 2015.
- Mahon, Alyce. *Surrealismo, eros y política, 1938- 1968*. Madrid: Alianza editorial, 2009
- Morris, Brian. *Introducción al estudio antropológico de la religión*. Barcelona: Paidós, 1995
- Mislata, Sergio Alonso. *Georges Bataille y la ausencia de mito*. Valencia, Tesis doctoral, Universidad de Valencia. Departamento de Filosofía, 2014.
- Moorhead, Joanna. *Leonora Carrington. Una vida surrealista*. Madrid: Turner, 2017
- Mabille, Pierre. *Mirror of the marvelous. The classic surrealist work on myth*. The United States: Inener Traditions International, 1998
- Matta, Ramuntcho, Marilú Ortiz de Rozas. *Matta. Cartas a Ramuntcho*. Santiago de Chile: Taurus, 2011
- Nichols, Sallie, *Jung y el tarot*. Barcelona: Kairós, 2001
- Nadeau, Muarice. *Historia del surrealismo*. La Plata: Terramar, 2007
- Novalis. *Los himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Catedra, 2018
- Neumann, Erich. *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Editorial Trotta, 2009
- Ortiz-Osés, Andrés. Patxi Lanceros. Directores. *Diccionario de la existencia. Asuntos relevantes de la vida humana*. Barcelona: Anthropos/ CRIM/UNAM, 2006
- Oyarzún, Pablo, Alvarez de Araya, Guadalupe, Accatino, Sandra. *Tentativas sobre Matta*. Santiago de Chile: Delirio poético ediciones, 2001
- Polizzotti, Mark. *La revolución de la mente. La vida de André Breton*. México, D.F.: FCE/Turner, 2009
- Ponce, García. *De viejos y nuevos amores*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1994
- Poupard, Paul. *Diccionario de las religiones*. Barcelona: Herder, 1997
- Pariente, Ángel, Edit. *Repertorio de ideas del surrealismo (1919-1970)*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2014
- Richardson Michael, editor, *The international encyclopedia of surrealism*. New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019

- Roche, Julotte. *Max y Leonora*. México, D.F.: ERA, 2001
- Rubin, William S. *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. New York: The Museum of Modern Art, 1968.
- Rodríguez, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico en México*. México, D.F.: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México, D.F.: FCE, 2002.
- Reyes Palma, Francisco. La mirada tangencial. *Hacia otra historia del arte. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Tomo III, Coord. Esther Acevedo. México, D.F.: Conaculta, 2002
- Susan, Aberth L. *Surrealismo, alquimia y arte*. México, D.F.: Conaculta, Turner, 2004.
- Rubin, William. *Matta*. New York: MOMA, 1957
- Solares, Blanca (edit.) *Homo religiosus. Sociología y antropología de las religiones*. Ciudad de México: UNAM; IIA; FCPyS; Itaca, 2018
- Susan, Aberth L. *Surrealismo, alquimia y arte*, México, D.F.: Conaculta, Turner, 2004
- Sawin, Martica. *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. London: The MIT Press, 1995
- Sawin, Martica. *Roberto Matta. Paintings and drawings 1937-1959*. Beverly Hills, CA.: Latin American Master/Galería López Quiroga, 1997
- Traba, Marta, *Arte de América Latina. 1900- 1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994
- Trejo Hernández, Eurico Raymundo. *La imaginación y el tarot. Una clasificación de sus símbolos a partir de la teoría del imaginario de Gilbert Durand*. Tesis para optar por el grado de maestro en filosofía. (Ciudad de México: FFyL, UNAM, 2015.)
- Tythacott, Louise. *Surrealism and the exotic*. Londres: Routledge, 2003
- VVAA. Catálogo de exposición *Matta Uni Verso*. Santiago de Chile: Editorial Antártica/Ministerio de educación de Chile/Ministerio de Cultura de Venezuela, 1991
- VVAA. Catálogo de exposición *Matta: centenario 11.11.11*. Santiago de Chile: Centro cultural Palacio de la Moneda, 2012
- VVAA. *El surrealismo y sus imágenes*. Madrid: Fundación cultural Mapfre, 2002

VVAA. *El surrealismo y el sueño*. Catálogo de la exposición. Textos de José Jiménez, Dawn Ades y Georges Sebbag. Madrid: Museo Thyssen- Bornemisza, 2013

VVAA. *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*. Ciudad de México: INBA/Museo del Palacio de Bellas Artes, 2018

VVAA. *Diccionario de hermenéutica*. Bilbao: Universidad del Deusto, 2006

VVAA. Catálogo. *Matta Uni Verso 11-11-11*. Santiago de Chile: Editorial Antártica S.A, 1991

Vaneigem, Raoul, *Historia desenvuelta del surrealismo*. Barcelona: Alikornio ediciones, 2004

Waldberg, Patrick. *Los iniciadores del surrealismo*. Roma: Editorial Hermes, UNESCO, 1969

Waldberg, Patrick & Waldberg, Isabelle. *Un Amour acéphale. Correspondance 1940-1949*. París: Éditions de la Différence. 1992

Yeats, W. B. *Mitologías*. Barcelona: Acantilado, 2012

Hemerografía:

Baez- Jorge, Félix. “Mitología y simbolismo de la vagina dentada.” *Arqueología mexicana*, julio- agosto, 2010, vol. XVII, num. 104.

García Vergara, Marisa, *Sol podrido*. DC PAPERS, Revista de crítica y teoría de la arquitectura, Nº. 4, 2000

Gonzáles, María José. “Leonora Carrington y Remedios Varo: Alquimia, pintura y amistad creativa.” *Studia Hermeneutica Journal*, vol. I, no. I, 2017

Geis, Terri. “Great Impulses and New Paths: VVV, Surrealism, and the Black Atlantic.” *Miranda* [Online], 14 | 2017, Online since 03 April 2017, connection on 16 February 2021. URL: <http://journals.openedition.org/miranda/9847> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/miranda.9847>

Sariugarte Gómez, Íñigo. “Introducción a la cuarta dimensión y su relación con la obra pictórica de Kazimir Malevich. *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, núm. 13, 2014, pp. 283-300 Universidade de Santiago de Compostela Santiago de Compostela, España. 284.

Imágenes

Imágenes:



Imagen 1. André Masson. Automatic Drawing. Tinta sobre papel. 1924. 23.5 x 20.6 cm



Imagen 2 André Masson Birth of Birds. Tinta sobre papel. 41.9 x 31.4 cm (c. 1925)



Imagen 3. VVAA. Jeu de Marseille. 1941.

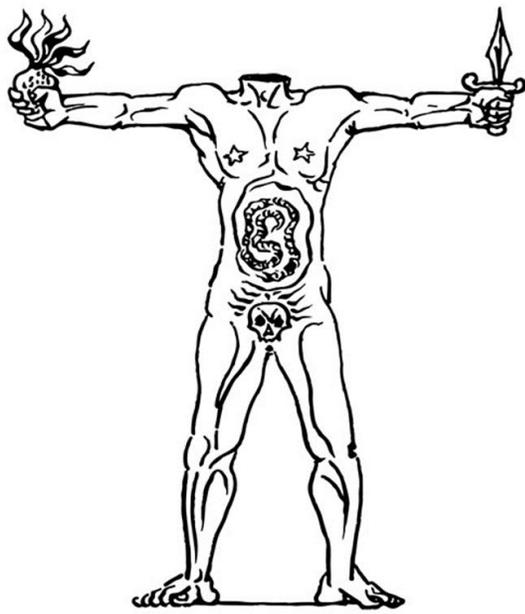


Imagen 4. André Masson. *Acephale*. Portada de la revista 1936.



3. Dieu acéphale surmonté de deux têtes d'homme. — Encre sur métal. — Hauteur 10 cm. — Cabinet des Médailles.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Imagen 5. *Dios acéfalo*. Imagen presentada en la revista *Documents*. Número 1, 1929.



Imagen 6. Andre Masson. Revista *Acéphale*, nº 3/4, julio de 1937.



imagen 7 Andre Masson, Revista Acéphale, nº 3/4, julio de 1937.



Imagen 8. André Masson. Revista Acéphale, nº 3/4, julio de 1937.

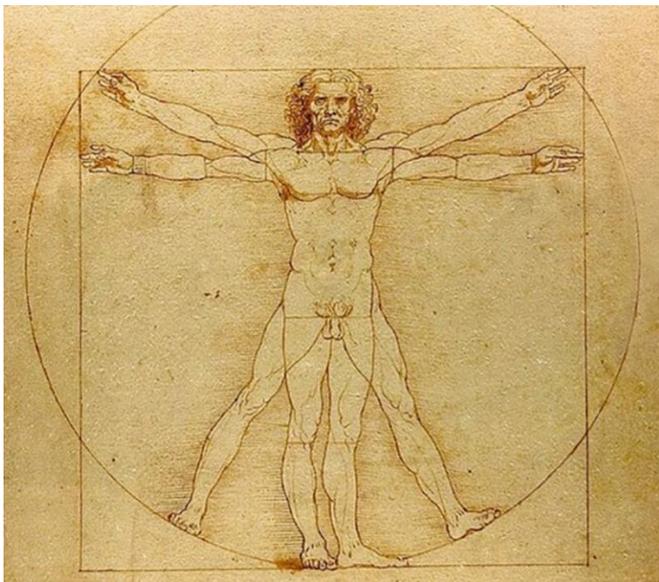


Imagen 9. Leonardo da Vinci. *Hombre Vitruvio*. 1490.

W
Poetry, plastic arts, anthropology, sociology, psychology
EDITOR: DAVID HARE
Editorial advisers: André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst

NUMBER 4 FEBRUARY 1944

VVV

that is, V-V-V. We are...
that is, not only...

V as a view—and energy—to reveal, in a habitable and reversible world, Visions over the limits of experience and of death enclosed at present on the earth, but also V toward this first Vitory, for the world can no more, and must no more, be our home, nor that which tends to perpetuate the enslavement of man by man, and beyond this...

VV of that double Vitory, V again, over all that is opposed to the emancipation of the spirit, of which the first indispensable condition is the liberation of man, whence...

VVV means the emancipation of the spirit, through these necessary stages: it is only in this that our activity can escape its end...
It again...

V which signifies the View toward the eye turned towards the external world, the conscious surface...

VV the View inside, the eye turned toward the interior world and the depths of the unconscious, whence...

VVV towards a synthesis, in a third term, of three two Views, the first V with its axis on the Earth and the reality principle, the second VV on the SKY and the pleasure principle—the resolution of their contradiction leading only to the continual, systematic enlargement of the field of consciousness towards a total view.

VVV

which translates all the reactions of the cerebral upon the actual, of the psychic upon the physical, and also accepts of the world as power of formation beneath the VEIL of happenings.

CONTENTS

| | |
|---|---|
| <i>André Breton:</i> Les Étais Gélidiaux <i>Benojamin Péret:</i> La Poésie ou l'Art et l'individu <i>E. L. T. Moore:</i> Le Téméraire Front <i>Philippe Lamourin:</i> Poèmes <i>Jean Cocteau:</i> Remarque <i>Jean Rollin:</i> Poème <i>Robert Alletton Parier:</i> Cantabile Drapeau | <i>Pierre Malville:</i> Le Paradis <i>Pauline Waldberg:</i> Vers inconnus autres? <i>Robert Lataf:</i> Pétrifications et défilances <i>George Dickson:</i> Danger de Mort <i>J. R. Broussin:</i> Histoire vapore <i>Charles Druic:</i> Chimes <i>Leonora Carrington:</i> Down below |
|---|---|

ILLUSTRATIONS BY

Leonora Carrington, Julio de Diego, Boris Dostoy, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jimmy Ernst, Etienne Francus, Gerzon, David Hare, Frederick J. Heller, Wilfredo Lam, Jacques-Louis Moreau, Marcus, Frederick Sommer, Yves Tanguy, Dorothea Tanning, Isabelle Waltherberg.

THIS FOURTH ISSUE IS PRESENTED WITH A COVER BY MATTA

Office of VVV Room 335B, 10 East 40 Street, New York, N. Y.

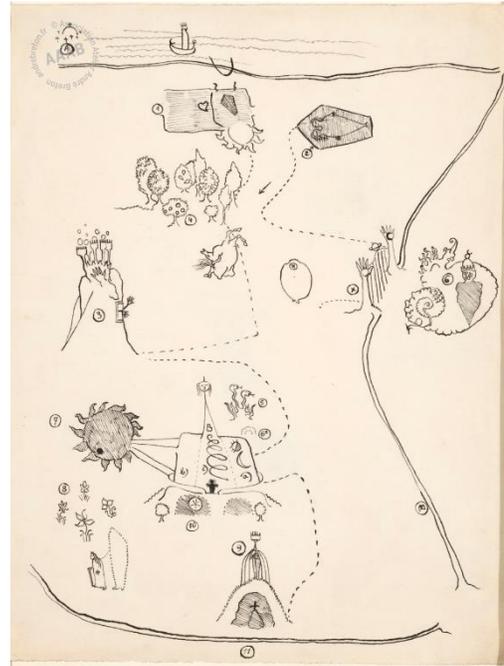


Imagen 10. Índice de contenido de la revista VVV. Número 4

Imagen 11. Leonora Carrington. Mapa de *Down Below*.



Imagen 12. Detalle. Gunther Gerzso. *Los días de la calle Gabino Barreda*, 1944.

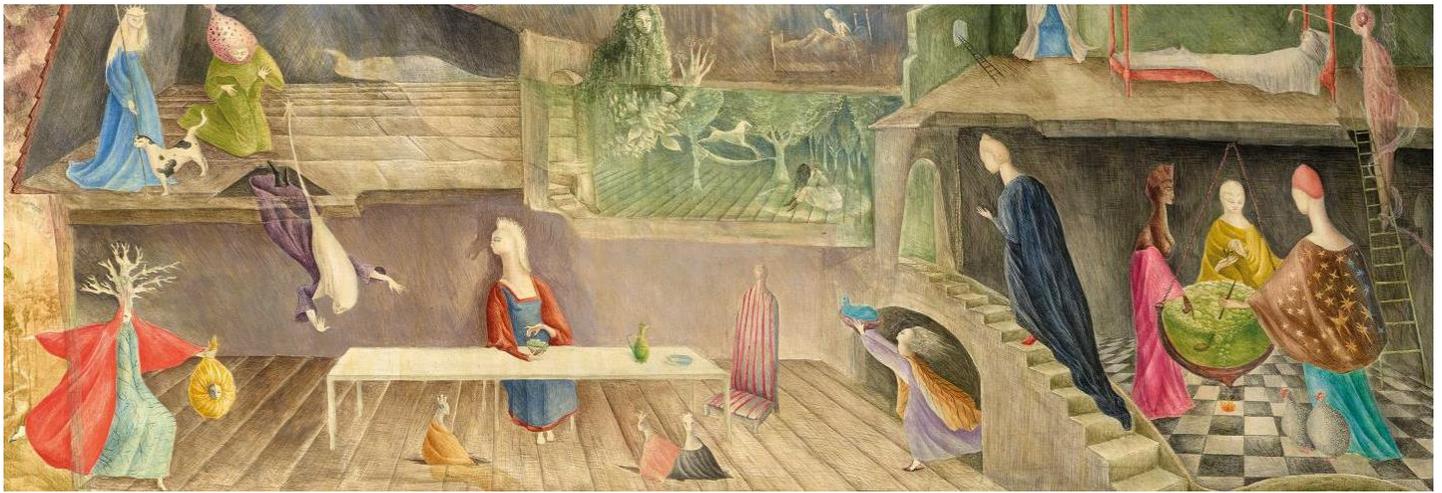


Imagen 13. La casa de enfrente/ The House Opposite, 1945. Temple sobre tabla, 33 cm. X 82 cm.



Imagen 14. Leonora Carrington. The House Opposite. Detalle



Imagen 15. Leonora Carrington. Autorretrato. Detalle.

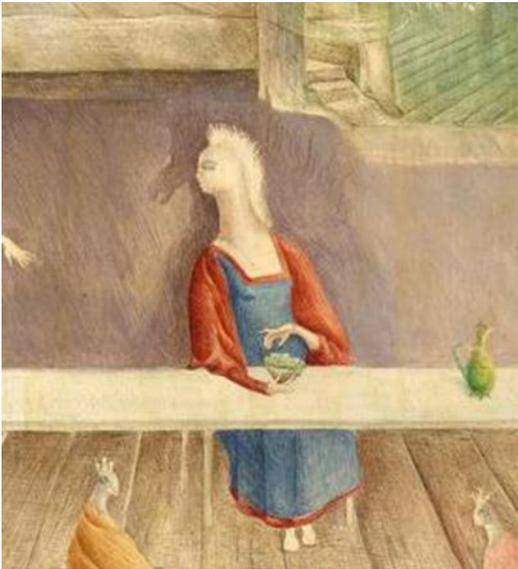


Imagen 16. Leonora Carrington. The House Opposite. Detalle



Imagen 17. Leonora Carrington. The House Opposite Detalle.



Imagen 18. Leonora Carrington. Detalle.

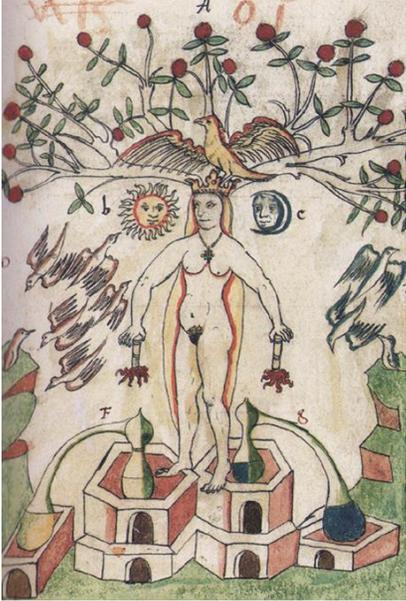


Imagen 15. El árbol alquímico. De un manuscrito suizo, siglo XVI.



Leonora Carrington. Detalle.



Imagen 20. Leonora Carrington. Detalle



Imagen 21. Leonora Carrington. Detalle



Imagen 22. Leonora Carrington. Detalle.



Imagen 23. Leonora Carrington. Detalle



Imagen 24. Parvati de pie. Ca. Primer cuarto del siglo X. The Metropolitan Museum of Art.



Imagen 25. Kali sobre Shiva. The British Museum



Imagen 26. Leonora Carrington. *The Giantess. La gigante*, 1946. Témpera sobre panel de madera. 117x 68 cm. Colección particular.



Imagen 27. Detalle



Imagen 28. Detalle



Imagen 29 Detalle



Imagen 30. Isis de Efeso



Imagen 31 y 32. Fragmento de un arpa y detalle. 2600 a. C., Museo Británico, Londres.

Detalle. La Giganta



Imagen 33 Leonora Carrington. Garden Bedroom. Detalle. 1941.



Imagen 34. Detalle. *La posada del caballo del alba* (autorretrato), 1937-38.



Imagen 35. Detalle, Piero della Francesca la *Virgen de la misericordia*, 1445- 1462.



Imagen 36. Piero della Francesca. *La Madona del parto*. Hacia 1460



Imagen 37. Athanasius Kircher, *Isis*.



Imagen 38. Segundo Arcano. Tarot de Marsella.

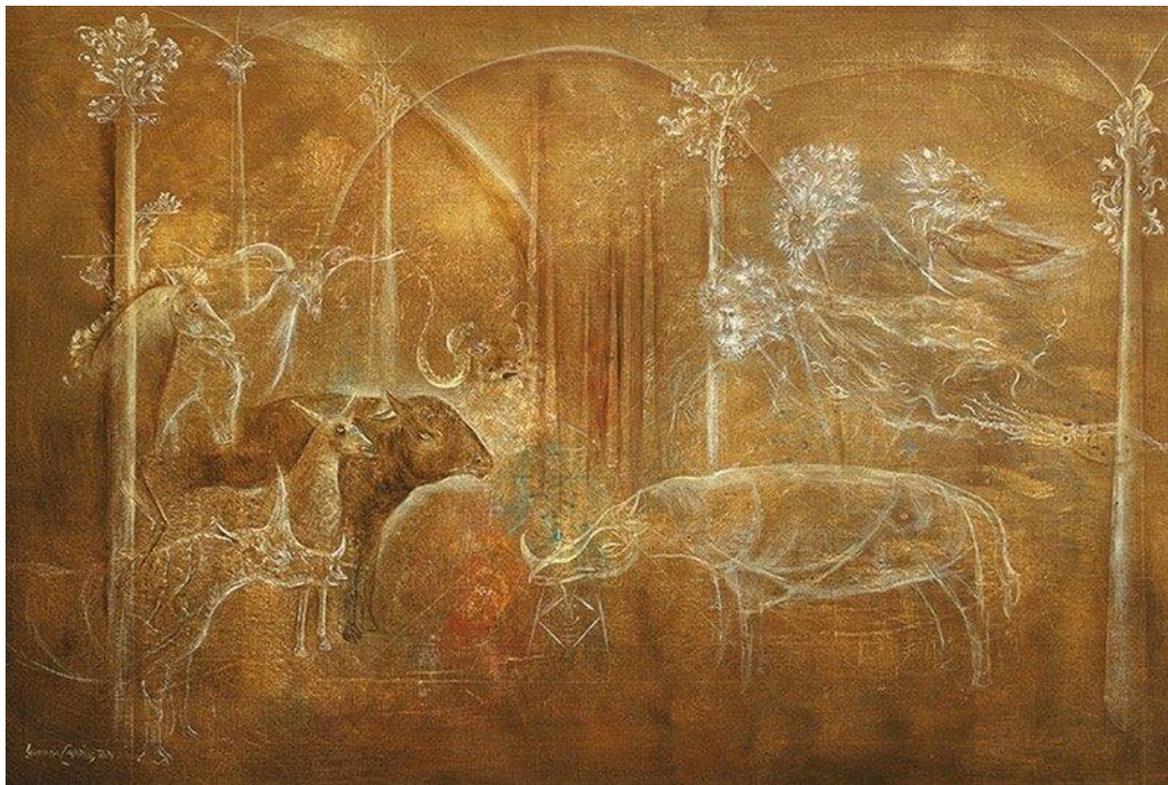


Imagen 39. Leonora Carrington. *Animales*



Imagen 40. El caldero Gundestrup. Plata, Jutlandia, entre los siglos III y II a. C. plancha interior. Diosa con animales.



Imagen 41. Venus de Laussel (bajorrelieve en roca, c. 22000 – 18000 a. C., 43 cm de altura. Dordoña Francia)

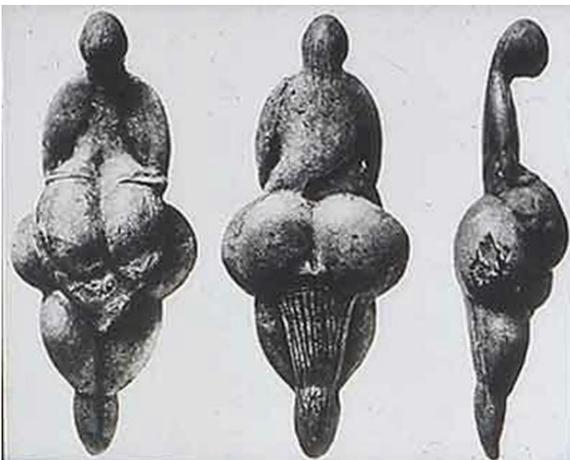


Imagen 42. Venus de Lespugue. (estatua de marfil de mamut, 20000- 18000 a. C. 14 cm de altura. Alto Garona Francia).



Imagen 43. Leonora Carrington. *Portrait Of The Late Mrs Partridge*, de 1947.



Imagen 44. *Afrodita, volando por los cielos en su ganso*. Atenas, ca. 460 a. C. La decoración se atribuye al pintor Pistoxenos.

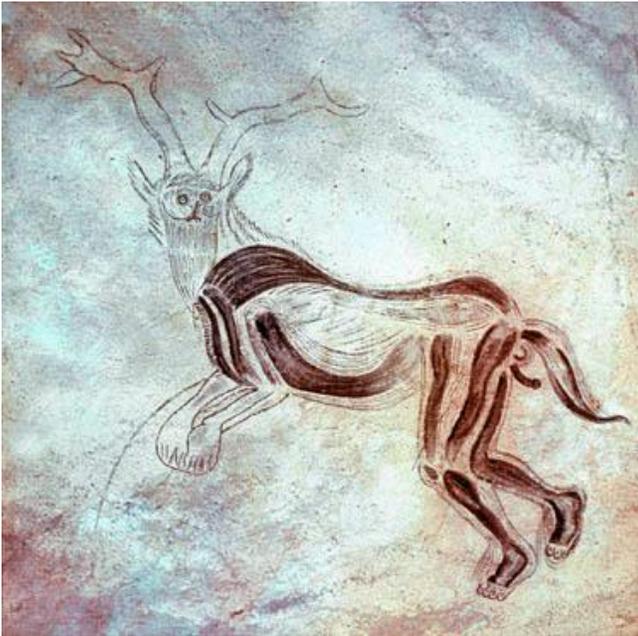


Imagen 45. El *hechicero* de la Cueva de Les Trois Frères.



Imagen 46. Leonora Carrington. *Lora Lora, Decoy*, 1978.



Imagen 47. Leonora Carrington. *Reina de los mandriles*, 1954.

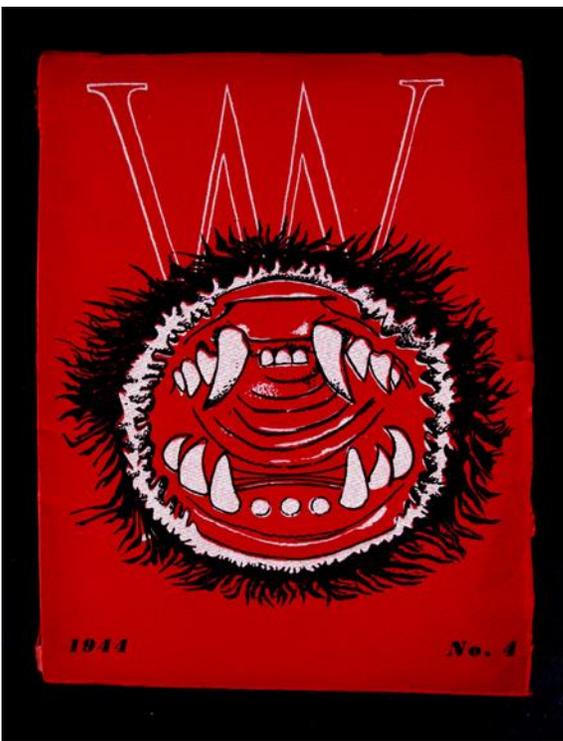


Imagen 48 Vagina dentada. Roberto Matta, portada de la revista VVV, n. 4. 1944.



Imagen 51. Max Ernst. *La Joie de vivre*, 1936.



Imagen 52. André Masson. *Divertissement d'été*, 1934

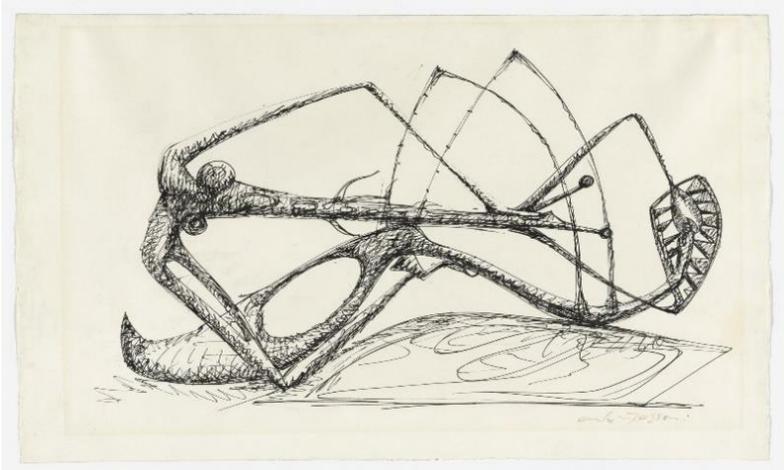


Imagen 53. André Masson. *Praying Mantis*, 1942

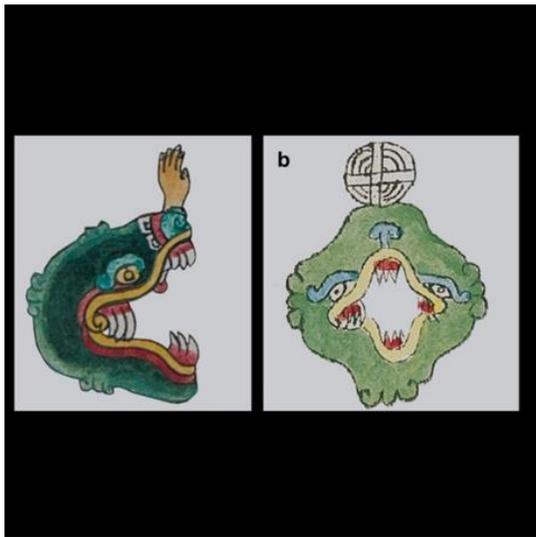


Imagen 54. a) Oztoman (óztotl, cueva; maite, mano), b) Oztotcítpac (encima de la gruta). Códice Mendocino.

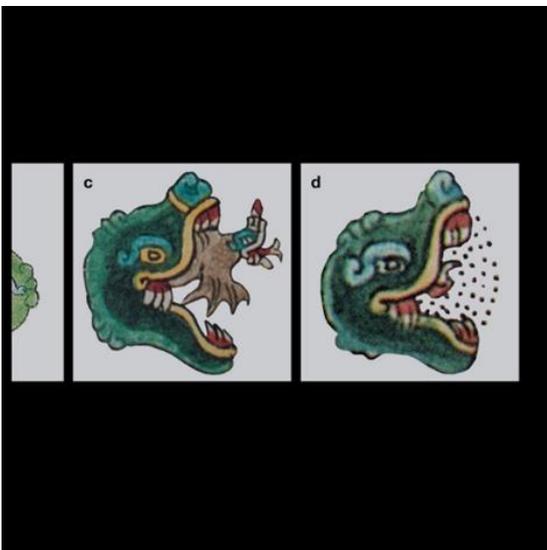


Imagen 55. c) Tzinacánóztoc (en la cueva de los murciélagos) y d) Xalóstoc (lugar de las cuevas arenosas) (Imagen 2 y 3). Códice Mendocino, ff. 18r, 42r, 46r y 24v.



Imagen 56. Dibujo de un cesto de mimbre de los indio pueblo.



Imagen 57. Marília Martins. *Macumba*. 31 5/8 in. x 36 in. x 22 1/2 in. (80.33 cm x 91.44 cm x 57.15 cm) bronze, 1943-1944.



Imagen 58. Boiuna Marília Martins.



Imagen 59. figura femenina de Terracota. Museo de Louvre.



Imagen 60. Figuras femeninas de Terracota. Museo del Louvre.



Imagen 61. María Martins. Yara. Bronce. 1943.

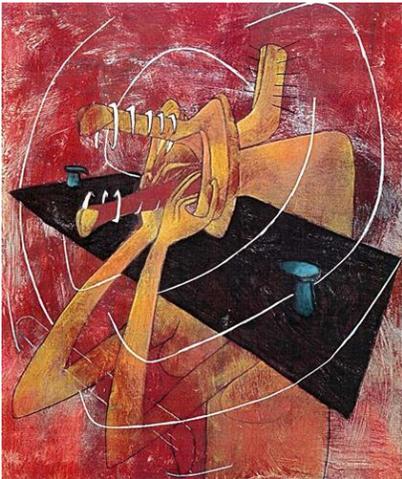


Imagen 62 Roberto Matta. La Femme Affameé. 1945



Imagen 63. María Martins. The impossible III. 1946.

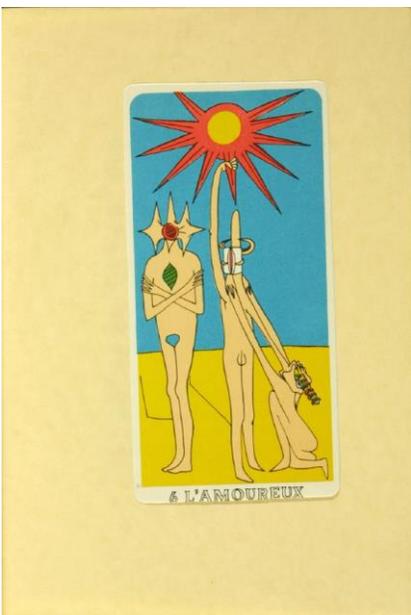


Imagen 64 Roberto Matta, 1944

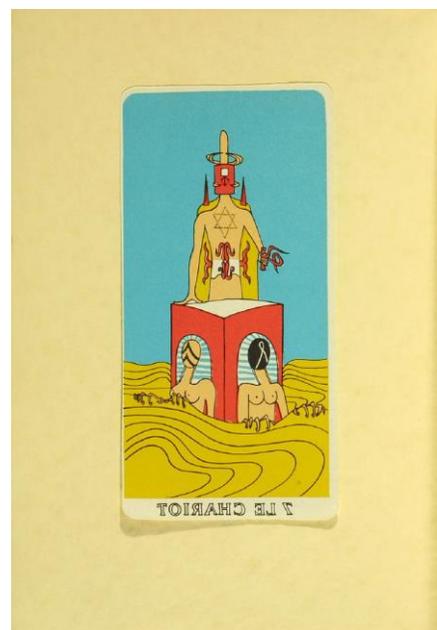


Imagen 65 Roberto Matta, 1944

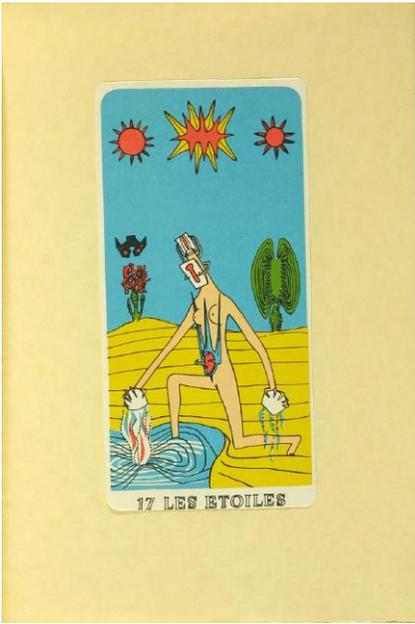


Imagen 66. Roberto Matta, 1944.



Imagen 67. Roberto Matta. "The Prisoner of Light." 1943.

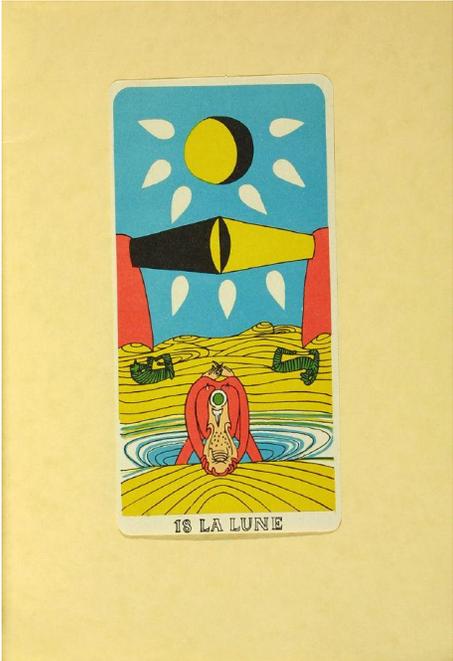


Imagen 68. Roberto Matta. 1944



Imagen 69. Roberto Matta. The Disasters of Mysticism. 1942.

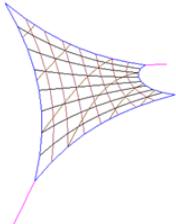


Imagen 70. Red geodésica

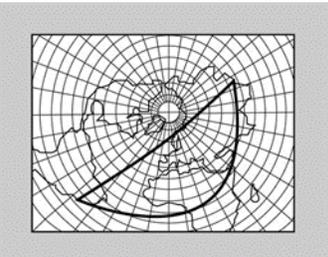


Imagen 71. Mapa geodésico



Imagen 72. Roberto Matta. El Vértigo de Eros. 1944.