



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"El Surrealismo en México:
Alice Rahon, Remedios Varo y Leonora Carrington"

Tesis
Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales.

Presenta:
Estevez Gómez Diana Yuriko

Director de Tesis: Dr. Daniel Manzano Águila

México D.F. 2005

m. 348576



COMITÉ DE ASESORIA
PARA LA TITULACIÓN
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
SOCOMILCO D.F.



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.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
1.- ORIGENES Y DEFINICIÓN DEL SURREALISMO	5
1.1. TENDENCIAS FANTÁSTICAS EN EL ARTE MODERNO DE MEXICO ANTES DE LA LLEGADA DE LOS SURREALISTAS	15
1.2. SITUACIÓN HISTÓRICO-SOCIAL EN MÉXICO A LA LLEGADA DE ANTONÍN ARTAUD Y ANDRÉ BRETÓN	17
1.3. SURREALISMO O ARTE FANTÁSTICO DE MÉXICO. EXPOSICIÓN INTERNACIONAL SURREALISTA. 1940	22
2.- LAS MUJERES Y EL SURREALISMO	27
2.1. LAS MUJERES Y SU ARTE	46
3.- TRES ARTISTAS DE MÉXICO: ALICE RAHON, REMEDIOS VARO Y LEONORA CARRINGTON	53
3.1. EL MUNDO MÁGICO DE ALICE RAHON	57
3.2. REMEDIOS VARO: EL VIAJE A SU INTERIOR FANTÁSTICO	83
3.3 UN RECORRIDO POR LOS UNIVERSOS PROFUNDOS DE LEONORA CARRINGTON	141
CONCLUSIONES	183
TEXTOS ANEXOS	
POEMAS DE ALICE RAHON	185
TEXTOS DE REMEDIOS VARO	176
TEXTOS DE LEONORA CARRINGTON	201
BIBLIOGRAFÍA	213

INTRODUCCION

El origen del interés por trabajar en esta investigación sobre el surrealismo, surge de la atracción que este movimiento despertó en nosotros. Debido a su carácter de ruptura con las representaciones hasta entonces realizadas en el arte en torno a la realidad cotidiana y conocida, para seguir una dirección distinta; en pos de una nueva realidad y la creación de un mundo fantástico.

Este movimiento nos ofrece una vía o un camino para representar o criticar esta realidad o incluso expresar sentimientos o pensamientos reales de uno mismo, pero recurriendo al mundo del subconsciente y los sueños. Que a fin de cuentas resultan ser también, aspectos reales en el ser humano, sólo que subestimados o relegados por no considerárseles así. Es éste, precisamente, el principal objetivo de la investigación, el que se logró comprender y dar la importancia que debiera al mundo del subconsciente, onírico e interno del ser, premisa que para los surrealistas era básica.

Otra cuestión de interés personal hacia el surrealismo, y un poco más personal, es cómo esta corriente resulta ser una manera interesante de llegar al espectador y quizá dar a entender lo que expresamos pero no explícitamente, ni tampoco limitando su percepción. Sino, tanto como su imaginación lo lleve y hasta donde ésta lo haga. Es decir cuando se contempla una obra surrealista, probablemente no se percibe de primera instancia la intención del autor, pero la mente del espectador, puede entonces, crear nuevas y miles de historias dentro de ella. Un aspecto más de interés sobre dicho movimiento: su capacidad de tener y brindar libertad del ser.

Esta investigación comprende tres capítulos: 1º) Orígenes y definición del surrealismo: Donde se da una visión general de cómo surgió el movimiento, sus intenciones y lo que en sí buscaba lograrse en él. 2º) Las mujeres y el Surrealismo: En el que se habla del papel que las mujeres artistas relacionadas al movimiento; desempeñaron dentro de él. Y cómo se les consideraba por los hombres del grupo. Por último, 3º) Tres Artistas de México: Alice Rahon, Remedios Varo y Leonora Carrington: Es

un análisis específico de la vida y obra de dichas autoras; su trabajo, sus intenciones y búsquedas propias dentro de él. La bibliografía utilizada para esta investigación incluye libros de diversos autores sobre el Surrealismo, en general, y el Surrealismo en México como el de Schneider «*México y el Surrealismo*,» el de Rodríguez Prampolini «*El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*», entre otros; de los cuáles se extrae información para hablar acerca de los orígenes y definición del movimiento. También se utilizan fuentes que hablan sobre la cuestión específica de la mujer artista y su situación dentro del movimiento, como «*Surrealism and Women*», editado por Mary Ann Caws, Gwen Raaberg y Rudolf Kuenzly. Y finalmente, libros sobre las artistas en específico, como el de Lourdes Andrade «*Alice Rahon: Magia de la Mirada*», «*Remedios Varo, cartas, sueños y otros textos*», con notas de Isabel Castell, o «*Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*» de Whitney Chadwick entre otros.

Además del estudio del movimiento surrealista en general, como se mencionó anteriormente; uno de los objetivos principales es también estudiar a las tres artistas en particular relacionadas con el movimiento y comprobar entonces la hipótesis planteada sobre esta investigación; que gira en torno a que si se estudia y analiza el trabajo de dichas artistas; se podrán entonces encontrar y establecer relaciones estrechas y semejanzas entre ellas. En cuanto a su participación dentro del movimiento, así como en cuanto a su producción.

Otra hipótesis planteada es que a través de este estudio podrá entonces objetarse, discernir y llegar a ideas propias acerca de las opiniones vertidas por diferentes autores que han hablado acerca del trabajo de estas artistas; como por ejemplo –la ya citada- Rodríguez Prampolini que sostiene la presunta impermeabilidad de Remedios Varo ante la realidad mexicana.

Así mismo otros argumentos que afirman que por no seguir premisas básicas del surrealismo como es el *automatismo psíquico*; dichas artistas no entran realmente dentro del movimiento surrealista; aspecto que se puede comprender si se estudia el hecho de que la producción de dichas artistas y en general de las mujeres relacionadas al surrealismo, que aparentemente

se inició un tanto por su relación que ellas tuvieron con hombres pertenecientes a este movimiento. Pero además de manera algo aislada –por los hombres o talvez por ellas mismas- y aunado a que la mayoría se desarrolla ya sin contacto directo con el movimiento.

Para ello, se plantea en primer lugar, un estudio general del papel que desempeñan las mujeres dentro del movimiento y su grado de participación en él. A la par de la producción plástica de estas artistas; se expondrá y se analizará algo de su producción literaria, aspecto muy poco conocido de su trabajo. Así como la relación que éste y su trabajo literario, tuvieron y que a excepción de Alice Rahon; en Remedios Varo y Leonora Carrington Carrington, fue directa y muy vasta.

Finalmente uno de los objetivos principales de esta investigación, resulta ser que a través de todo este estudio; se preste atención a éstas y a todas las artistas relacionadas con el movimiento, de la misma forma que el resto de los integrantes del grupo.

1. ORIGENES Y DEFINICIÓN DEL SURREALISMO

El surrealismo, como todo movimiento artístico, remonta sus orígenes a corrientes no necesariamente anteriores directamente, es decir, pueden encontrarse orígenes de determinados movimientos desde mucho antes de su aparición. En el caso que nos atañe y basándonos en Juan Larrea; *el surrealismo brota de Gerard de Nerval (1)*, quien a su vez contiene los ideales de la Revolución Francesa y del Romanticismo.

El surrealismo nace y se desarrolla en París aunque predominan en literatura los franceses y en plástica los españoles.

También puede afirmarse que el origen del surrealismo se remonta a Baudelaire, a mediados del s. XIX. Creó su propio concepto de belleza, con una moral renovadora y rebelde, imponiéndola a las costumbres de la existencia de forma violenta. Marcó la voluntad de la capacidad del "sentir" sobre la de "decir".

Su origen directo podríamos encontrarlo en el Dadá: *"El orden surrealista nace del desorden del Dadá, la salida del caos que el dadaísmo declaró eterno". (2)*

Este es quizá el error principal del dadaísmo, que surgió como crítica pero sin una manera de hacerse vigente para el futuro.

El movimiento dadá surge en Suiza en 1916. El ambiente del momento era totalmente anarquista y circulaban hojas de inspiración anti-literaria, anti-racional, negadoras de la vieja estética y de la moral burguesa. El clima que se vivía era difuso y desesperanzado por lo que el dadá llevaba hasta las últimas consecuencias su repugnancia por una civilización que había traicionado a los hombres en nombre de los signos vacíos y decadentes. Tiene sus raíces en esa exasperación que lo lleva a rehusar todo aquello que antes existía. No tiene tradición, ni historia ni método.

A su vez, el dadaísmo retoma aspectos de corrientes anteriores como son el futurismo, tomando la teoría del bruitismo. Pero

(1) Gerard de Nerval. Gerard Labruin (1806-1855). Escritor simbolista francés. Su uso de la fantasía y los sueños para mostrar la interrelación de los mundos reales y sobrenaturales tuvo cierta influencia en el surrealismo. En sus escritos refleja sus propias experiencias y sueños revisando las visiones y fantasmas que se amenazaban constantemente su cordura. En Gauri, William. *Los surrealistas*. 1974

(2) Rodríguez Prampolini. Ida. *El surrealismo y el arte plástico de México*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 1969, p.13

mientras los futuristas veían el progreso y la industrialización como algo positivo que ayudaría al avance de la sociedad; los dadaístas lo veían como enajenación, y forma de manipulación de las masas.

El dadaísmo surge como protesta contra lo absurdo del mundo, contra el sistema que limita y reprime al ser humano, como ser espiritual; pero en lugar de encontrar caminos para salir de ello, lo niega todo: *"niega todo concepto de estética, de belleza, no hay verdad ni moral, ni buenas costumbres, ni sentimientos puros."* (3)

Al lado de Tristán Tzara, Bretón inicia este movimiento . Sin embargo a partir de 1920 comienza a hacerse visible una profunda rivalidad entre los dos.

El congreso dadá de París brindó la ocasión perfecta para la ruptura definitiva. Bretón deseaba "hacer algo serio del dadá".

La idea de modernidad que Bretón quería imponerle al dadaísmo traicionaba su base intemporal.

Tzara se opuso a la idea de organización que Bretón planeaba convocar en un congreso. En el año de 1922 Bretón escribe en su propia revista su ruptura con el dadá. Es aquí donde se revela el comienzo de la lucha por buscar una salida a la ilógica postura del dadá y encauzar de manera positiva las fuerzas dispersas que Dadá había desencadenado.

El surrealismo es el movimiento artístico-literario basado en la exteriorización , a través de medios lingüísticos o plásticos, nacidos de los actos del ser humano incluyendo los que provienen de la zonas más oscuras del inconsciente y conservando en lo más posible su estado espontáneo sin someterse a ordenaciones o depuraciones racionales o morales.

El surrealismo es *"automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral."* (4)

Provoca una crisis de conciencia para que el hombre encuentre

(3) Rodríguez Prampolini. Ida, *ibid*, p.17

(4) André Bretón. "Primer Manifiesto Surrealista" (1924) en Bosch, Andrés. *Bretón. André: Manifiestos del Surrealismo*. Edít. Guadarrama, 1969, p.280

el punto donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, dejen de ser vistos como contradictorios.

Critica también la enajenación que criticaba el dadaísmo, y busca la libertad del ser humano.

Liberarlo de toda la manipulación que implica el consumismo, el gobierno, la sociedad, religión, etc, pero de una manera más fundamentada.

Octavio Paz en el libro "Los Surrealistas en México", habla del surrealismo como movimiento de rebelión nacido del nihilismo dadaísta de la primera posguerra, el surrealismo se proclama como una *"actividad destructora que quiere hacer tabla rasa con los valores de la sociedad racionalista y cristiana. A diferencia del dadaísmo, es también una actitud destructora, pero que aspira a transformar la realidad y así obligarla a ser ella misma."* (5)

La sociedad actualmente se ha vuelto una especie de masa manipulable e hipnotizada al servicio de lo cotidiano y práctico de la vida de hoy, dentro de la cual se mecaniza y objetiviza toda situación. Negándose así, los sentimientos más puros del ser y mundos tan importantes como el de los sueños que - como menciona Bretón en el Primer Manifiesto Surrealista en 1929- debiera tener mucho mayor atención puesto que casi la mitad de nuestra vida, la pasamos en ese mundo.

El Surrealismo se ocupa esencialmente del sueño y su propósito es llegar a un punto en que se establezca una estrecha relación entre cuando el ser humano duerme, y cuando está despierto.

Paz observa también otro aspecto importante, dice que el surrealismo se niega a ver el mundo de manera extremista como un conjunto de cosas buenas y malas, unas derivadas del poder divino y otras roídas por la nada. De aquí podemos entender entonces, su anti-cristianismo y, concordar con él.

Gran error, explica Larrea; citado por Schneider en el libro *México y el Surrealismo*; ya que al negar todo concepto religioso (judío, cristiano, etc.), está negando a la historia misma; para preferir a las culturas primitivas; dice que *"En vez de tomar el*

(5) Octavio Paz op cit, p.26

camino de la superación, el movimiento diferenciador emprende el del retorno". (6)

Al contrario de dicha afirmación, pensamos que la decisión de recurrir a las culturas primitivas en lugar de religiones; resulta como un muy acertado camino ya que en base al pasado de las civilizaciones, es como podemos conocer más certeramente la naturaleza del ser humano; además de que lo que se busca es precisamente liberarlo de toda manipulación y concordamos con que la religión muchas veces lo es.

La finalidad del surrealismo es la liberación e integración del ser. En su búsqueda los surrealistas dudan de la realidad natural; la transforman pero con el fin de ampliarla ahondando en ella. Una característica del surrealismo es que surge como un intento de dar orden al movimiento anterior que carecía de él en absoluto; así también trata de superar la actitud nihilista que lo inundaba para liberarlo de su mismo caos; pero por la vía del subconsciente.

Los surrealistas siempre buscaban ver hacia "afuera" y hacia "adentro". Es decir, mirar con un ojo hacia la realidad objetiva, y con el otro hacia otra realidad antinómica y complementaria. Esto hace que se de una situación de síntesis o unión entre ambas realidades, la objetiva y la subjetiva, la diurna y la nocturna.

Esta búsqueda por alcanzar esta misión, esta visión dual de las cosas y del mundo, es similar a la ideología que muchas culturas antiguas manejaban, entre ellas, las culturas prehispánicas de México, en donde todo el mundo era concebido a base de este tipo de dualidades.

Retomando a Octavio Paz en su texto escrito dentro del libro de *"Los Surrealistas en México"*, recordamos que él afirma que *"la visión del surrealismo no es de la realidad, sino de la imaginación, sin embargo son los mismos ojos los que observan solo que sirviendo a poderes distintos y es así como inicia una basta transformación de la realidad."*(7)

Como varias veces ya hemos mencionado, para lograr esta transformación de la realidad, las imágenes del sueño proporcionan motivos, sin embargo no sólo éstos; otros estados,

(6) Juan Larrea en Schneider, Luis Mario. *México y el Surrealismo*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1978, p.216

(7) Octavio Paz en introducción op. Cit. p. 9-26

desde la locura hasta el ensueño divino, o el uso de drogas, pueden provocar rupturas y reacomodaciones de nuestra visión del mundo real.

Paz afirma también, que otro de los procedimientos para lograr la aparición de lo insólito consiste en desplegar los objetos ordinarios de su entorno cotidiano.

El movimiento surrealista intenta resolver la vieja oposición entre el yo y el mundo, lo interior y lo exterior.

Pretendieron recuperar los derechos de la imaginación, del sueño, del subconsciente, para integrar así un hombre completo y libre.

Es muy cierta la afirmación de Paz en la que hace una analogía del mundo como una gran máquina gigante que gira en el vacío siendo movido por instrumentos o herramientas que es en lo que se ha convertido el hombre; puesto que evidentemente las sociedades de nuestros días se vuelven cada vez más racionalistas y es entonces que los individuos se resisten a creer en todo mito o fenómeno fantástico; o simplemente, ni siquiera conciben dentro de su esquema cualquier situación que salga de los límites regidos por la comprensión y aceptados por la sociedad y el pensamiento establecido.

Esto resulta ser siempre una manera de manipulación , pues, si los grupos en el poder no aceptan determinados ideales que difieren con lo que ellos establecen, y que pueden ser motivo de cuestionamientos por parte de la gente; entonces podrán seguir teniendo el control sobre la población.

El surrealismo surge entonces, y aclarando una vez más, como un intento por superar el nihilismo y la sinrazón de la época actual , es un intento por cambiar la vida, redimir y salvar al hombre.

Se trataba de crear un hombre nuevo, ya que la condición del ser humano era cada vez más atroz. Esto los surrealistas lo lograrían cuestionando la realidad, o más bien situando a su

misma altura la “no-realidad”, lo onírico y lo fantástico; para así lograr una super-realidad absoluta.

Respecto a esto, podemos añadir un comentario de Larrea, donde hace una crítica, y -posteriormente con el avance de este trabajo se ahondará más en ello- hacia el surrealismo pues lo compara precisamente a la Alemania de Hitler, en el sentido de que pasan por alto el deseo de un mundo para ambicionar solo una super-realidad.

La lucha de los surrealistas fue superar la unidad entre el yo y el mundo pero para lograrlo -dice Larrea- mutilaron a este último y lo condensaron en conceptos expresados a través de su inconfundible lenguaje.

Ordenaron el mundo con lógica privada, o ausencia de ella, mejor dicho. Rompen las ligas entre objeto y su circunstancia del espacio y tiempo. Sin embargo esta afirmación no resulta del todo cierta y esto lo argumentaremos enseguida y con el desarrollo de este trabajo.

André Bretón, principal iniciador del movimiento, acepta que el dadá le proporcionó cierto estado de ánimo, pero que a partir de su ruptura con Tzara y con el Dadá, marcharían hacia lo que les llamaba.

En 1924 es publicado el PRIMER MANIFIESTO SURREALISTA, en donde se explica la clave del pensamiento de dicho movimiento.

Dicho escrito comienza con un balance de la condición del hombre (niñez, en donde nada le preocupa al ser y vive plenamente); al llegar a la edad adulta, el hombre se ve envuelto en una serie de eventos fallidos, viviendo al margen de su imaginación y enfrentándose a la pura satisfacción de necesidades prácticas.

Este agotamiento de la imaginación lleva implícita la pérdida de libertad, el único valor que exalta a Bretón. Continúa en el manifiesto hablando de la figura del loco representa para él, el hombre que ha sacrificado la razón para defender la honestidad e inocencia.

Después habla de cómo el pensamiento bretoniano presenta esta idea de un hombre que vive inmerso en un universo que en realidad es ajeno a él puesto que no tiene ninguna relación ni comprensión por su ser espiritual, su verdadero ser; teniendo contacto únicamente con el mundo práctico que proviene de sus propias creaciones.

Para Bretón, una vez que el hombre reivindique o revalore su imaginación y capte sus fuerzas; que él identifica con el subconsciente de Freud, es entonces cuando el hombre podrá someterlas al control de la razón.

La teoría freudiana de la asociación libre como medio de acceder a las profundidades del inconsciente, propiciará la noción del "automatismo" (que ya usaban los dadaístas). Ese inconsciente estaba movido -según Freud- por una energía misteriosa. Pero a diferencia de los dadaístas, los surrealistas pretendían, a partir de este conocimiento, alejarse del abstraccionismo en beneficio de la simbología y de un proceso de racionalización para lograr volver al origen del ser y penetrar en su interior, en el mundo mítico escondido en la memoria colectiva. Para finalmente comprender la necesidad de situar en un mismo punto, el mundo exterior y el interior del ser; el mundo real y el mundo de los sueños.

Con esto llega al campo que en realidad le interesa que es el psicoanálisis. Bretón va transfiriendo el mundo del sueño en el verdadero. Para Freud, el descubrimiento del subconsciente tiene como finalidad el dominio y control de esas fuerzas irracionales: la liberación del ser humano de sus sistemas neuróticos, inhibiciones y anormalidades de carácter.

En cuanto a este aspecto, coincidimos con esta idea del surrealismo de buscar la libertad del ser humano. Es demasiado importante ya que todos estos aspectos del carácter de una persona, como son miedos, obsesiones; que -además de ser creados por la misma sociedad que reprime y limita el ser ordenándole cómo actuar- ciertamente acarrearán problemas o angustias en su vida y en sus relaciones.

Se convertirá en un círculo vicioso, pues al no poderse liberar y verse obligado a actuar como en el mundo moderno se le

se lo ordena, no dejará de tener miedos y obsesiones, y al no dejar de tener esos sentimientos, no podrá liberarse jamás.

Sin embargo, pareciera tal vez que su intención para seguir a Freud es porque ellos ven en el subconsciente un arma para sabotear la realidad.

Tal vez por ello es que Freud no solo no entendía el surrealismo sino que además no le agradaba la idea de que los surrealistas se apoyaran en él, puesto que así perdería credibilidad ante la gente.

Cinco años después, al imprimirse el Segundo Manifiesto (1930), el ser humano y sus valores viven en crisis, en el caos. El surrealismo ha evidenciado esta situación extremándola en la representación plástica para tratar de recobrar la identidad perdida y convertir en movimiento positivo las fuerzas caóticas de lo inexplicable.

El surrealismo conserva en Francia todo su imperio sobre la poesía. Se trata de sentir y de hacer sentir el poder de liberación del espíritu, de descubrir el medio de amplificar ese poder y de hacer a la liberación más inmediata y más completa. Se puede observar que esta necesidad domina sobre todas las otras y ha hecho rechazar como "trabas", todas las reglas (rima, metro, etc.)

Los surrealistas respondieron a favor de un agrupamiento revolucionario:

"Nuestro enemigo mundial es nuestra propia burguesía, no los ejércitos extranjeros formados por los trabajadores, víctimas del fascismo, contra los que se quisiera lanzarnos. En el presente periodo no hay ningún problema que aceptemos examinar de otra manera que no sea en función de los intereses de clase del proletariado... Rechazamos la venda o la mordaza que la persuasión o la violencia intentarán imponernos... Estamos decididos a no sufrir ningún límite al ejercicio de nuestra expresión..." (8)

Después de 1930 las exposiciones surrealistas aparecen en diversos países, primero europeos, después en América. De 1935 hasta el principio de la Segunda Guerra Mundial, la

(8) Declaración Revolucionaria Surrealista respecto al frente popular en Schneider op. Cit.

vanguardia artística de los grandes centros está impregnada de ambiente surrealista. Aparece causando conmoción a la burguesía pero finalmente es aceptado con entusiasmo, convirtiéndose muy pronto en "la moda". Es así que logra un éxito fulminante en la exposición internacional realizada en París.

En 1938, Bretón viaja a México, país del que se enamora. Es asombrado por lo que México tiene de vivencia extraña, mágica, contradictoria, alucinante, única y es a raíz de eso que declara su tan conocido comentario de que *"México es el país surrealista por excelencia."*(9)

Ahora bien, habiendo explicado las características básicas del surrealismo, podemos afirmar entonces, que el surrealismo surge en momentos de crisis de los valores de la cultura europea; con dos actitudes. Por un lado una actitud subversiva, iconoclasta y crítica, y siguiendo el automatismo con la intención de salvar al hombre y recuperar aquella parte del ser que la cultura, por exceso de la razón, le había mutilado, robado. Y por el otro lado al revisar la producción pictórica de algunos autores como Dalí, Remedios Varo, etc, encontramos que el fluir del subconsciente, las alucinaciones, los sueños, el automatismo, se impregnan de razón y como resultado de este contagio, el artista organiza concientemente la trama de sus obras, aunque la búsqueda para comunicar lo irracional y liberar al hombre sigue vigente.

Algunos pintores más acordes con las bases del movimiento (Miró, Masson, etc.), aceptan y utilizan el azar, el dictado del fluir del pensamiento hasta donde les es posible, pero se alejan de la teoría específica del surrealismo y se vinculan más a la génesis de la abstracción.

Sin embargo lo importante es que con ambos se trata de liberar al hombre de lo que lo reprime y limita a su ser, y es por esto que critica a lo que lo hace.

Más bien, la diferencia que habría que notar es la manera en que los artistas buscan lograrlo. Están los que lo hacen a la manera automática dictada por el surrealismo, y los que en

(9) Bretón hizo dicha declaración en su visita a este país en 1938; al hablar de que el surrealismo se busca: "a certain point of the mind at which life and death, the real and the imagined, past and future, the communicable and the incommunicable, high and low; gave Latinoamérica, in particular México, a privileged place within Surrealism" en Rodríguez Prampolini, op. Cit.

realidad lo hacen por medio de temáticas mucho más personales e incluso se tornan hacia una búsqueda personal.

Ejemplo de estos autores, creo yo, que podrían ser las autoras elegidas para la realización de este trabajo, es decir Remedios Varo, Leonora Carrington, y Alice Rahon, entre otros.

1.1 TENDENCIAS FANTÁSTICAS EN EL ARTE MODERNO DE MÉXICO ANTES DE LA LLEGADA DE LOS SURREALISTAS

En el arte mexicano, desde siempre, incluso con mayor medida en la época prehispánica ha existido una recurrencia al mundo de la super-realidad. Surge de una fuerte inspiración de la fantasía, en el mito, en la imaginación, en la fuerza brutal del pensamiento desligado a la razón lógica.

Cada caso obedece a razones míticas, psicológicas, religiosas, muy diversas, dependiendo de la época, pero siempre están presentes los aspectos fantásticos.

Pero no solo en el artista precortesiano y colonial predomina esta actitud, también en el arte moderno mexicano encontramos manifestaciones plásticas de carácter imaginativo, en especial en la pintura.

De esta disciplina podemos mencionar artistas como Julio Ruelas, Frida Kahlo, El Corzo, Jose Guadalupe Posada, entre otros. Evidentemente; cada uno de ellos con intenciones diferentes.

Muchos años antes de 1940, antes de la influencia directa del programa de los surrealistas europeos, nuestro país ya contaba con una serie de artistas con tendencias similares a las manejadas por el movimiento de 1935, pero surgidas de distintas bases.

Posada, por ejemplo, catalogado como "popular", pues su obra era como el periódico para la gente analfabeta y llegaba a todo el pueblo; cumple con verdadera autenticidad el deseo de mantener siempre un punto determinado donde lo *"expresable y lo inefable, lo superior y lo inferior, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, dejan de captarse como opuestos."* (10)

Abandona el sistema académico, para situarse entonces en las únicas vivencias auténticas del gran arte: servir y comunicar.

(10) André Bretón. *"Segundo Manifiesto Surrealista"*. En ensayo de pag. Web. <http://webislam/BEL/hashim/cap2.htm>

Sin embargo, como mencionábamos antes, en Posada, la intención es muy distinta a la de los surrealistas; no es abstracción, no es fantasía. Él representa la realidad dadaísta de México a través de una intención realista-expresionista simbólica.

El mismo André Bretón en su "Anthologie de l'Humour Noir", cita a Posada como el primer artista que hace resaltar de un modo particular el tan discutido humor negro.

Julio Ruelas toma ciertos temas del irracionalismo romántico, pero llega a expresar imágenes del subconsciente y por su recurrencia a la fantasía, es también considerado como una anticipación surrealista.

Como ellos existen muchos autores más que podrían ser casos similares. Sin embargo no serán mencionados ya que no es la intención hablar de ellos en dicho trabajo.

1.2 SITUACION HISTÓRICO-SOCIAL EN MÉXICO A LA LLEGADA DE ARTAUD Y BRETON

Al llegar Cárdenas a la presidencia, a partir de 1938, comienzan sus esfuerzos por mejorar la política exterior, las relaciones con otros países, y con el fin de la guerra civil española; acoge a muchos refugiados o exiliados.

La aparición del surrealismo en México cae en la perfecta tierra en que se puede dar, pero en un momento inadecuado quizás, ya que la historia del arte del país, está para entonces cerrado a inquietudes del tipo internacional. Es así que posteriormente al llegar al surrealismo a nuestro país, éste parece chocar con el muro levantado por la pintura todavía "oficial" del muralismo revolucionario.

Dentro de la historia del arte actual, la pintura mexicana que nace como un vocero de la revolución de 1910, no forma un escalón para movimientos simultáneos que suceden en Europa. Es así que tratar de relacionar la pintura mexicana al movimiento pictórico universal encontrándole relaciones en cuanto a aspectos formales, lingüísticos, o influencias europeas, sería tratar de situarlo en una clasificación en donde no cabe.

En 1936 llega a México Antonín Artaud, quien había estado dentro de las filas del surrealismo desde casi su inicio y conocía a la perfección sus postulados, a pesar de su ruptura con los surrealistas en 1927 por no querer integrarse al partido comunista.

Para él, permanecer a las filas comunistas, quitaba la libertad, y lo primero era buscar la plenitud interior del hombre: *"¿Pero que me hace a mí toda la revolución del mundo si permanezco enteramente doloroso y miserable en el seno de mi propio osario?"* (11)

Al separarse, intenta desarrollar el concepto surrealista en el teatro de la Crueldad, pero al fracasar en Europa y perseguir entonces la búsqueda de una realidad más profunda, pura y primitiva, decide visitar México, conviviendo específicamente con los tarahumaras. Pensaba que dicha tribu encontraba su profundo "yo" a través de sus ritos y peyote.

(11) Antonin Artaud en Schneider op. Cit. p.57

Veía a esta cultura sumida en sensibilidad y encarnada en su esencia.

Llega a Veracruz el 7 de febrero de 1936. Y enseguida comienzan a publicarse artículos que hablan de su llegada y de su intención de hacer teatro surrealista. Se organizan entonces una serie de conferencias patrocinadas por la UNAM.

En la primera se habla del pensamiento de la juventud francesa, de lo que piensa del surrealismo y de la revolución, define el espíritu social del surrealismo y su evolución del materialismo histórico y dialéctico, de la postura de los intelectuales frente al proletariado, y las cuestiones sociales, entre otras cosas.

Toda esta saturación de conceptos, aunada a la forma no tan clara de hablar de Artaud, contribuyen a que se forme una imagen errónea de lo que es el surrealismo y el marxismo. Es así, que se crea una especie de malentendido entre la audiencia. Además de que como dice Schneider:

"Pretende llevar una lección a la juventud mexicana, explicarle qué es el surrealismo, alejarla del marxismo (contrario a sus ideas), pero principalmente para hacerle entender que la asimilación a valores europeos causaría un daño irreparable para México"(12), esto sin darse cuenta de que la problemática en nuestro país se plantaba de forma totalmente diferente a la de Europa. Lo que se intentaba era precisamente integrar al campesino a la vida tecnológica. Es así que probablemente los conceptos marxistas que Artaud pretendía que se desechasen, podrían ser la solución para México.

Artaud no se sentía acogido ni comprendido por México, quizá debido a que nuestro país atravesaba por una época por demás socialista, ideas contrarias a las de él.

Dos años más tarde llega Bretón a México, el 17 de abril de 1938.

Sumamente diferente a Artaud en cuanto a personalidad pero también en cuanto a ideas y posturas políticas.

Dice admirar México desde la infancia, y es seducido por sus maravillas naturales y culturales. Tenía amistad con César Moro,

(12) Schneider, Luis Mario, *ibid.* p.61

Cardoza y Aragón, quienes residían en México para entonces.

Su interés principal por nuestro país, en un principio es al arte precolombino y al humor negro relacionado con la vida y la muerte.

Antes de su llegada Agustín Lazo realiza un artículo para una revista publicada por la universidad, sobre el surrealismo. Es la reseña más completa que se haya publicado hasta entonces, habla de los orígenes del surrealismo, historia y sus influencias, los principales postulados: vigilia, sueño, locura, escritura automática, entre otras cosas. Traduce la palabra *sobrerrealismo* en lugar de surrealismo quizá por su derivación del francés (*sur*, significa sobre).

Llega a Veracruz con gran emoción y sufre una decepción al darse cuenta de que no se produce el gran alboroto que imaginaba.

Esto puede explicarse mencionando que simultáneamente a su llegada, en México ocurren dos acontecimientos importantes: Cárdenas nacionaliza el petróleo, medida que repercute ampliamente en todos los sectores de la población capitalina. El otro acontecimiento es el conflicto universitario entre el rector de la UNAM Chico Goerne con los estudiantes, resultando algunos muertos.

La primera aparición de Bretón en México fue en la exposición de Francisco Gutierrez, donde da, un pequeño discurso.

Al llegar a México reúne a un pequeño grupo de poetas y pintores quienes se propusieron exponer sus ideas sin limitaciones de moral o estética, sin pensar en la impresión que pudieran tener en la gente, o en la censura.

“André Bretón debuta en Hoy”, es el título sensacionalista de un entrevista planteada al poeta por el periodista mexicano Ortega aparecida el 14 de mayo, día siguiente de su primera conferencia.

El texto resume una serie de ideas e informaciones fundamentales sobre el surrealismo, y la literatura, la crítica, la poesía, la

pintura y la política de ese momento histórico. Justifica así su inserción.

El viejo estereotipo que se tenía del surrealismo en el que se cree que dicho movimiento significa una absoluta desconexión del mundo real ; es eliminado para mostrar lo contrario en el texto de Bretón.

Esto debido, tal vez, a que para liberar al ser humano de todo lo que lo oprime y limita, tiene que conocerse precisamente qué es este todo, para así combatirlo

Bretón está al tanto de su tiempo, participa activamente y expone decidido su política y sus actividades artísticas y literarias, a la vez de que traza un panorama significativo de lo que es en la Francia de la segunda posguerra mundial.

“Esperamos que las organizaciones obreras vuelvan a entrar en el terreno de la lucha de clases y el internacionalismo proletario, únicos principios capaces de aplastar al fascismo” (13)

En un principio cierto sector de la intelectualidad mexicana acogió a Bretón muy bien, sin embargo por sus ideales políticos esto tiende a cambiar.

Su siguiente aparición fue en la exposición de la película El Perro Andaluz, de Buñuel y Dalí en el Palacio de Bellas Artes el 17 de mayo.

Bretón se relaciona con Rivera y así logra reunirse con Trosky pensando en la redacción conjunta de un manifiesto. Relación que el partido comunista mexicano no mira con buenos ojos, ya que no está de acuerdo con el asilo que se le dio a Trosky en México , en tanto cualquier persona o institución que tuviera contacto con él, era combatida y desprestigiada.

Al enterarse los intelectuales stalinistas mexicanos de la relación entre ambos, empiezan los ataques en contra de su estancia en México.

Un artículo publicado en mayo en la revista “Letras de México”

Bretón hace una amplia explicación en torno a sus ideas.

La no aceptación definitiva de ninguna apropiación o adhesión de la creación artística a ningún gobierno, lo que le traía como consecuencia la oposición al gobierno fascista y al frente popular al mismo tiempo.

Es por eso que Trosky cumplía según Bretón, el único postulado al que podía afiliarse: la independencia del escritor del estado. Su libertad total de creación. Sin embargo la intención integradora del surrealismo tampoco podía afirmarse con una existencia puramente esteticista, de ahí su vinculación con problemas políticos.

Bretón tenía la idea de que las ideas troskistas eran las únicas que podían armonizarse con las ideas del surrealismo.

En Francia se sabía perfectamente la intención de Bretón de entrevistarse con Trosky pensando en la elaboración de un escrito político.

Intención que prosigue hasta culminar en la redacción de un "Manifiesto por un Arte Revolucionario" aunque hay ciertas ideas en que no concuerdan por completo. El manifiesto expresa:

"El verdadero arte, es decir aquel que no se satisface con las variaciones de modelos pre-establecidos sino que se esfuerza por expresar las necesidades íntimas del hombre, y de la humanidad, no puede dejar de ser revolucionario, es decir, no puede sino aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad..." (14)

Entre otras ideas, el propósito del manifiesto es encontrar una base que permita la unión de los artistas revolucionarios para servir a la revolución y difundir la libertad misma del arte. Bretón se embarca para Francia en agosto.

(14) Trosky/ Bretón. "Manifiesto por un arte revolucionario", en el cual también se presume la participación de Diego Rivera, en Schneider, *ibid.* p.155-160

1.3 SURREALISMO Y ARTE FANTÁSTICO DE MÉXICO. EXPOSICIÓN INTERNACIONAL SURREALISTA. 1940

Hacia 1924 eran numerosas las noticias que se dedicaban a la vanguardia. Pero de una manera general el intelectualismo mexicano rechazaba el vanguardismo internacional por considerarlo de excesiva ruptura.

Al aparecer una nueva vanguardia la actitud de México no fue de asombro ni novedad, de hecho los documentos que hablaban del surrealismo eran vistos como simples "noticias de actualidad", o de "mera moda".

Se comienzan a publicar una serie de documentos sobre el movimiento, todos con posturas distintas.

Genaro Estrada que presenta la primera noticia que aparece en México lo define de manera un tanto irónica: *"Los ensayos- en el fondo influencia freudiana- tienen la dismaña y la curiosidad infantil; primitivismo analítico como se llegaría a dar por ahí, abusando por enésima vez de la tendencia de confundir lo primitivo con la inhabilidad..."* (15). Además -para él- el surrealismo carece de originalidad y no es nada que no se haya experimentado antes.

Y así se publican uno que otro artículos pero la mayoría criticando al movimiento.

Es hasta el año de 1938 que llega Bretón, que se redefinen las cosas y comienza a hablarse un poco más seriamente sobre el tema, pero no deja de haber críticas.

Un artículo de Edmond Jaloux, "La Novedad Literaria en el Mundo. Un manifiesto del Suprarrealismo", conecta al movimiento surrealista con sus antecedentes románticos y con Edgar Allan Poe. Él dice que:

"La poesía es completamente personal, y es por lo que es indescriptible, no es para definirse... La poesía es la descripción del sentimiento, del mundo interior en su conjunto" (16)

Y en 1925 Guillermo Torre en su libro "Literaturas Europeas de

(15) Estrada, Genaro en Schneider, *ibid.*, p. 5

(16) Jaloux, Edmond, artículo periodístico "La novedad literaria en el mundo. Un manifiesto del Suprarrealismo". En Schneider, *ibid.*, p.8

Vanguardia", afirma que "Si la línea se precipitase por ese desfiladero (el del surrealismo), quedaría reducido no ya sólo a una música de ritmo, de palabras, de imágenes, sino a una armonía ilógica de sueños descabalados, incomprensibles, para el mismo creador..." (17)

El ejercicio de las letras puede promover muchos y diferentes tipos de juicios como podemos observar con las citas anteriores.

José María González de Mendoza, en "Revista de Revistas", publica un artículo titulado "El Suprarrealismo y sus escándalos", texto interesante y profundo.

"Se escribe, se pinta, se dice cuanto pasa por la cabeza, sin pensarlo, sin detenerse a corregirlo o a mirarlo, el pensamiento lúcido dirige la mano, las metáforas son voluntarias. Pero después cuando se logra el esperado automatismo, comienzan los aciertos inesperados. Libres de restricción... Como la embriaguez, el surrealismo nos descubre el fondo del hombre. Su sueño espiritual" (18)

Un acierto importante que mencionar acerca del artículo de González de Mendoza, es que habla de un carácter primordial del surrealismo, al comentar que la obra surrealista no es una obra hecha.

Esto, porque dicho movimiento así como en la mayoría de los movimientos artísticos presentan obras cuya creación física y formal corresponden al autor, pero la creación espiritual está en manos del espectador.

Avocándonos ahora a la fantasía mexicana, podemos comenzar diciendo que se encuentran diferencias entre la producción de los pintores mexicanos con la de los extranjeros llegados a México.

El surrealismo en Europa surge porque los artistas franceses saturados de lógica, añoran la magia, el mito y buscan abrirse a la posibilidad de integración del hombre.

Sin embargo la atmósfera cultural de México tenía otras situaciones, pero según Bretón tenía justo las características y posibilidades que deseaban los surrealistas.

(17) Torre Guillermo. "Literaturas europeas de vanguardia" (1925), en Schneider, ibid. p. 14

(18) González de Mendoza, José María, en "Revista de Revistas". En Schneider, ibid. p. 16

No se puede hablar de que exista un estereotipo o común denominador que pueda contener el ser del mexicano; su historia, su cultura, su arte, son como recipientes insuficientes.

Pero según Rodríguez Prampolini, el mexicano por su inseguridad y ambivalencia tiene incapacidad para producir un arte desvinculado de la colectividad, como el "arte por el arte".

Dice *"No hay originalidad, por ejemplo en los pintores abstractos mexicanos, imita, no es creación propia, . No así el arte más realista que encuentra auténticos innovadores."* (19)

Ella dice que el mexicano no aspira a la expresión estética, y así delata en el fondo una supervivencia de la magia, de la eficacia en sí.

Afirma que la obra de arte mexicana aspira a llevar un mensaje que actúe o comunique una idea o sentimiento. Ejerce una acción.

Respecto a la ideas anteriores, discrepamos en cuanto a lo que dice sobre la falta de originalidad e incapacidad el mexicano para aspirar a la expresividad estética.

Cierto es que el arte mexicano ha girado en torno a expresar mensajes, o críticas al sistema, u otras cosas, en especial en el muralismo, pero no ha sucedido así siempre.

El arte abstracto mexicano es tan comparable en cuanto a técnica y aspectos formales, que el arte abstracto de Europa.

Es innegable que el arte abstracto nació en Europa y Estados Unidos, es así que al llegar a México contendría influencias de dichos países como sucede generalmente, pero también es cierto que el arte abstracto en sí, es original e individual en cada artista dependiendo de su muy particular manera de concebir el mundo.

No es la intención hablar sobre el arte abstracto pues no es el tema de este trabajo, pero importante, resulta discrepar con la

(19) Rodríguez Prampolini, op. Cit. pp 93-97

anterior autora citada, solo en cuanto a encasillar de determinada forma , que puede parecer inadecuada, al arte mexicano.

Al margen de el muralismo en México, los artistas suelen (aún desde el arte prehispánico) emplear la totalidad de las fuerzas espirituales.

La necesidad de descubrir el yo, es lo importante, entran entonces en una fase contemplativa. Se da una revelación entonces, de que el mundo de los objetos, y el yo viven en estrecha relación. No hay oposición sujeto-objeto.

Para la mentalidad mágica hay estrecha relación sin una clara diferencia entre la existencia real, la vida consciente y las imágenes que brotan del subconsciente ya sea el sueño o el ensueño.

Esta ambición que los surrealistas tratan de encontrar; en muchos artistas mexicanos se da con naturalidad.

El símbolo surge automáticamente de las profundidades de su ser, sin el control del artista, como en el caso de los surrealistas europeos.

En el realismo fantástico mexicano, las connotaciones irreales y absurdas no se presentan tan explícitamente como en el arte surrealista que conscientemente las busca. "Atrás del surrealismo hay una mentira que pretende ser verdad, detrás de la producción mexicana hay verdad, recoge la imagen de la realidad vital"

Es así que llegado a este punto podemos establecer la diferencia entre arte surrealista y fantasía o realismo fantástico mexicano: la fantasía es infantil; el surrealismo es sofisticado. Los surrealistas sueñan y recurren al humor negro, a la pesadilla, al análisis del subconsciente para canalizar los instintos de destrucción y muerte; no es peligroso; no llega a la vida, se queda en la obra de arte.

2. LAS MUJERES Y EL SURREALISMO.

Al hablar de dicho tema, se hace evidente mencionar un problema obvio que se dio dentro del movimiento: Las exhibiciones y textos escolares sobre los surrealistas; en su época, rara vez incluían el trabajo de las mujeres dentro del movimiento; excepto sólo en manera limitada. Pero incluso, hay quienes como Penélope Rosemont, afirman que incluso estudios críticos han tenido tendencia a desatender las contribuciones de las mujeres en el movimiento surrealista.(20)

Concordamos con dicha afirmación puesto que hemos comprobado el hecho de que en diversos lugares de estudio, incluso ajenos a nuestro país, efectivamente la información referente a artistas del género femenino dentro del movimiento surrealista es escasa; o se presenta de un modo específico y particular como es el caso precisamente del libro que es parte de la bibliografía de este trabajo; "Surrealism and Women", realizado en colaboración por diversos autores.

Anteriormente, la información al respecto del surrealismo se había basado siempre en aproximaciones críticas enfocadas a los hombres surrealistas y a una práctica histórica que reitera este excluyente proceso hacia la mayor producción de mujeres surrealistas.

Afortunadamente dicha suerte cambió a partir de 1970, cuando las artistas surrealistas llamaron la atención de críticos e historiadores del arte hacia ellas.

Fecha a partir de la cual aparecieron investigaciones sobre el tema. La revista francesa *Obliques*, dedicó un tema especial en 1977 "La femme Surrealist". Otro texto importante fue el de Whitney Chadwick, "Women Artists and the Surrealist Movement", en 1985, que resulta ser un importante y gran esfuerzo para proveer información acerca del tema.

Sin embargo, es muy importante señalar que no es tanto que la generación original de los surrealistas hombres haya ignorado a las mujeres, sino que más bien, no se les daba la importancia adecuada o se les subestimaba en cierta forma.

(20) Rosemont, Penélope. "Surrealist Women". 1998, p 25; en ensayo de pag. Web: www.Angelfire.com/voz/vecollazo/info.html

Con seguridad, los hombres se encontraban al tanto del trabajo de estas mujeres. Algunas de ellas, de hecho, fueron descubiertas por hombres del grupo como es el caso de Meret Oppenheim y Guísele Prassinós. Otras llegaron al movimiento a través de sus relaciones personales con ellos como es el caso de Leonora Carrington, compañera de Max Ernst y Remedios Varo, esposa de Benjamín Peret.

Muchas eran más jóvenes que sus contrapartes masculinos y usualmente realizaron sus trabajos más maduros después de sus relaciones con ellos o ya alejadas del movimiento.

Es por eso que muchos estudiosos del arte suelen decir que las mujeres podrían ser más propiamente consideradas dentro de una segunda generación de surrealistas.

Aún cuando algunas mujeres, (importante de mencionar), se distanciaron por sí mismas de Bretón y repudiaban que se les llamase surrealistas; existía sin duda la subestimación de su trabajo por parte de los hombres, de la que se habló anteriormente. Algunas mujeres eran incluidas al movimiento por Bretón, sin embargo parecía no haber un total reconocimiento de su fuerza conceptual y creativa.

Bretón busca apoyar a varias mujeres dentro del movimiento promocionando algunos escritos como con Joyce Mansour, Frida Kahlo, Judith Reigl, entre otras pero es precisamente en sus ensayos sobre dichas mujeres donde se evidencia el problema:

"Parece tan inverosímil, que el barco bogando hacia adelante, podría estar tripulado por una mano de mujer, que alguna fuerza excepcional debe ser asumida para ayudarla a conducirlo sola. Y podría parecer de hecho que antes de zarpar, su barco ha entablado un acuerdo, con dos grandes poderes inflexibles.. Uno de esos es... Lautreamont... el otro... es Csontvary, un pintor titánico que sigue siendo casi desconocido en Francia." (21)

Esto es un fragmento de la evaluación que hace Bretón de Judith Reigl, en su ensayo incluido en "Surrealism and Painting". En donde el trabajo es elogiado, pero a la vez, se da a entender que la mujer carece de poderes artísticos autónomos.

(21) Bretón, André. "Le Surrealisme et la peinture", 1965, p. 238 en *Surrealism and Women*. Edited by Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli and Gwén Raaberg. The MIT Press, 1993, p.2

El problema, entonces, radica en que los conceptos con que Bretón y los surrealistas definen a las mujeres; al mismo tiempo limitan su capacidad de verlas como sujetos activos independientes: la concepción que los surrealistas tienen es de la mujer como mediador del hombre entre naturaleza e inconsciente; "femme-enfant" (mujer-niña), ingenuidad, fragilidad, musa, fuente del deseo del hombre.

Este concepto de la mujer objetivizada o formada por las necesidades del hombre; entra entonces, en conflicto directo con la necesidad subjetiva de la mujer de una autodefinición y expresión artística libre. Y ésta es precisamente la razón, creemos, por la cual las mujeres que decidieron trabajar con las ideas provistas por los surrealistas, encuentran su situación marcada por contradicciones inherentes en estos principios.

Es decir, puede verse como el dilema, de seguir ciertas ideas establecidas por terceros, pero que puede ser que vayan en contra del ser mismo de uno, o nieguen los inmensos matices que éste puede tener, encasillándolo en un solo y no muy correcto perfil.

Es por eso que debemos en principio reconocer este problema fundamental; ciertamente habremos de toparnos con múltiples opiniones o aproximaciones pero todas dirigidas a la conjunción de un discurso crítico que da a conocer la importancia de las contribuciones de las mujeres dentro del movimiento y las problemáticas que ellas encuentran al trabajar dentro de este contexto.

La finalidad, debemos aclarar, no es de crear una historia nueva sobre el surrealismo o rechazar la ya escrita, sino simplemente reestructurarla o repensarla, expandiendo así nuestra concepción, sus principios y estudios para añadir la perspectiva y producción de las mujeres relacionadas con dicho movimiento.

Uno de los objetivos principales de dicho trabajo, es que valiéndose del estudio de tres mujeres artistas en específico que son

Leonora Carrington, Remedios Varo y Alice Rahon; contribuya a que las manifestaciones de mujeres relacionadas con el movimiento surrealista sean apreciadas de igual forma que las del resto de los surrealistas.

Es entonces que podemos comenzar por estudiar la intención del movimiento surrealista en significado, es decir, la red de signos verbales y visuales que maneja para poder entonces comprender hasta dónde y en qué caminos son las mujeres parte del movimiento surrealista.

Otra cuestión importante para dicho tema puede ser, “¿Cómo han sido las mujeres surrealistas capaces de colocarse ellas mismas como sujetos creativos dentro de este discurso que en el fondo niega este principio; y de qué manera han significativamente cambiado, subvertido, invertido y extendido este discurso?”

Gisele Prassinos y Meret Oppenheim, son dos mujeres que estuvieron incluidas como surrealistas, por los miembros masculinos originales del movimiento, cuyos trabajos, por ello, nos ofrecen una base para investigar el papel de las mujeres dentro del discurso surrealista. Prassinos fue declarada por los hombres surrealistas como la encarnación de la “femme-enfant”, y aunque Oppenheim lo negó a Bretón, también funcionó así cuando a los 20 años, fue la primera incluida en sus exhibiciones.

Estas mujeres también significaban para los surrealistas, la encarnación del principio de revolución. Pero respecto a esto, y relacionado con lo anterior, parece importante cuestionar hasta qué punto eran realmente miembros del movimiento, o si más bien fueron solo objetivizadas a favor de las necesidades o intenciones de los hombres.

Esto porque debemos señalar que, *“el hecho de que ellas representaran el principio de revolución, no significa que necesariamente fueran sujetos*

activos de esa revolución. Sus trabajos fueron insertados en un discurso ya bien establecido por Bretón, los manifiestos surrealistas y la comunidad de miembros masculinos." (22)

Lo anterior denota entonces, que mucho del trabajo de las mujeres jóvenes, poetas y artistas; fue puesto al servicio de los propósitos de los hombres surrealistas en sus deseos de rebelión.



Dejeuner en fourrure (1936) (Imagen 1)

Meret Oppenheim misma apunta el hecho de cómo un trabajo suyo adquirió un diferente significado al que había concebido. En una entrevista que le hiciera Robert Belton; cuando éste le preguntara acerca de su famosa pieza *Dejeuner en fourrure* (1936) (Imagen 1) afirma:

"...de hecho, Bretón fue quien la tituló Dejeuner en fourrure, jugando con las palabras al asociar la desinhibida expresión de la sexualidad que muestra Manet en Dejeuner sur l'herbe, con la descripción de la sumisión sexual de Sacher Masoch (1836-95) en Venus in furs..."(23)

Afirma en la misma entrevista que tiempo atrás, en una ocasión se dedicó a hacer curiosas joyerías cubiertas de piel para ganar un poco de dinero. Fue a raíz de eso que se originó la idea para crear dicha pieza que presentaría en la exposición *Ratton Show* (24), a la que fuera invitada por Bretón.

Es significativo entonces en este contexto que ambas mujeres, después de ser descubiertas por los surrealistas, sufrieran prolongados periodos de silencio e inhabilidad para su trabajo creativo.

Pensamos que es justamente de este punto, de donde surge una de las principales problemáticas a las que se enfrenta la mujer dentro del surrealismo; pues se encuentra ante el problema de que ella es mujer como objeto del deseo y fines incluso artísticos masculinos; negándose a la vez a funcionar como tal, para interpretar ahora el papel que no había tenido nunca, que es ser sujeto creador.

(23) Declaración hecha por Meret Oppenheim en entrevista con Robert Belton en París el 7 de noviembre de 1984, en *Surrealism and Women*. Ibid, p.63

(24) *L'Exposition d'objets surrealistes*. Realizada en París; Gallerie Ratton sel 22 al 29 de mayo de 1936. en op. Cit.

Es entonces que hay quienes afirman que en el estudio del surrealismo; debiera, por un lado realizarse un estudio del trabajo contenido en el contexto histórico del surrealismo, y ; por otro lado su reinterpretación de una más tardía y en cierta forma feminista perspectiva.

Ciertamente cabe resaltarse que así como en momentos se dio una precisa definición de la posición de las mujeres en sociedad y en el movimiento surrealista; también se dieron instancias de negaciones, ciertas inconsistencias dentro del marco de significados del trabajo de las mujeres artistas. Es entonces, que resulta ser justamente así como debe estudiarse dicho trabajo para comprenderlo. Puesto que dentro de esos momentos paradójicos es que se puede entender la complejidad de la relación de las mujeres con el surrealismo, y darle la importancia que se merece.

Puede notarse –según Susan Suleiman (25)- una especie de diferencia entre el trabajo de las mujeres ; específicamente hacia varias ramas: Algunas rechazan el diálogo masculino. Otras más revierten la posición femenina y masculina dentro del diálogo. Otras caen en querer tomar el papel de los hombres al hablar de lo femenino como “otro” marginal y “arruinado”.

Y también están las mujeres, que nos interesan aquí; como Varo, Carrington y Rahon que buscan llevar el trabajo más allá de polémicas y oposiciones binarias en contra de un discurso, utilizando así una mitología e iconografía basada en su propia experiencia y psicología.

Madeleine Cottenet Hage (26), se enfoca en las imágenes del cuerpo femenino en los trabajos de Carrington, entre otras, el cual lo ve como algo específicamente significativo tomando en cuenta el hecho de que la imagen del cuerpo femenino es uno de los elementos del discurso surrealista más enfatizado por los miembros masculinos del movimiento.

Ella investiga cuáles eran las reacciones de ellas ante las imágenes masculinas y cómo ellas crearon sus propias imágenes corporales pero salidas de sus propias experiencias.

Algo que resulta muy importante y es el motivo de que el arte de las mujeres a veces sea como problemático o ambiguo quizás, es debido a que son situaciones diferentes de las de los hombres. Las imágenes corporales femeninas de ellos, están dominadas por la presencia de "otro", con lo cual ellos esperan tener acceso a la surrealidad. En cambio las imágenes de las mujeres no tienen que hacerlo, ya que ellas mismas son mujeres; es así que ya no hablan de *otros* sino de sí mismas. Sin embargo a la vez, tienen que seguir en cierta forma el discurso de los hombres, o del surrealismo en sí y apegarse también a representar al otro, es por eso que muchas veces suelen ser también imágenes ambivalentes. He aquí lo problemático de la situación de las mujeres dentro del surrealismo.

Es entonces que, como estudiosos del arte, no se deben poner etiquetas a los trabajos de los artistas, en este caso diciendo si el arte de las mujeres era confuso o problemático dentro del surrealismo, y si el de los hombres era el correcto, o cosas por es estilo.

Lo que se debe hacer antes que otra cosa, es estudiarlo como es; analizarlo y comprenderlo como tal, considerando siempre todas las situaciones que se daban a su alrededor, y así, darle su validez.

Es así, que para este estudio, también debemos preguntar hasta qué grado el concepto de pasión surrealista o amor loco (*amour fou*), fue basado en una premisa de actividad masculina y pasividad femenina; y una forma textual en que el hombre asume la posición de sujeto y ejerce la liberación a través de la mujer (como ícono, no como sujeto); como otro.

Esta "liberación" funge en los trabajos de los hombres surrealistas, muy usualmente posiciones de la mujer en el mismo estado pasivo y de opresión en la que la cultura burguesa, la ha tradicionalmente situado.

Es decir, la mujer, desde este plano nunca fungió como el sujeto que buscaba salir de la emancipación burguesa a la que estaba atada; siguió estándolo pero solo fue como una herramienta para los propios hombres.

El desarrollo en el trabajo de Carrington y Remedios Varo, de un sujeto femenino válido construido de su propia mitología, psicología y experiencias; es precisamente la característica esencial en esas mujeres del movimiento surrealista que no se situaron en una posición dependiente y secundaria.

Ellas, toman o parten de las asociaciones entre mujer, naturaleza, y bestia hecha por los hombres surrealistas, pero ellas van más allá de las limitantes de estos conceptos; hacia ese punto en que las distinciones entre realidad externa y ser interno se fusionan. Lo maravilloso surrealista. Hay una discernible diferencia en sus trabajos en que la artista asume la posición de sujeto como mujer, pero más importante, como ser creador; cimentada en las raíces de sus propias experiencias y contextos.

Surge entonces, una pregunta final, ¿Qué obtiene la mujer surrealista por su relación con el movimiento y sus principios?

“Tal vez el más grande avance es que dentro del contexto del avant-garde, las mujeres escritoras y artistas han sido capaces activamente de afirmar su marginación y su diferencia y autoconcientemente fortalecer su posición como otra en la Cultura Occidental en una confrontación directa con la sociedad burguesa opresiva.” (27)

Es así que ciertamente muchas técnicas y estrategias para llegar a áreas reprimidas de la psique podrían ayudar a las mujeres para validar o afirmar aspectos de su ser que son inaceptables dentro de los roles previstos o determinados para la mujer en la sociedad. Por este lado el surrealismo ayudó a romper con esas oposiciones binarias de mente /cuerpo; racional /irracional; arte /naturaleza; y así situarla en una posición inferior.

Sin embargo, esto no representó un verdadero cambio, ya que muchas veces los mismos roles marginales asignados a la sociedad, con los que se buscaba romper, fueron muchas veces repetidos dentro del movimiento. Dentro de los trabajos surrealistas, la mujer funcionaba cuando mejor, como un “otro” idealizado y cuando peor, como un objeto para la proyección de ansiedades irresueltas y continuó siendo entonces, identificada dentro de los mismos conceptos de cuerpo, irracionalidad y naturaleza.

(27) Gwen Raaberg. Ibid, p.8

Estos trabajos manifiestan típicamente un sujeto masculino buscando la transformación a través del objeto femenino, que paradójicamente refuerza la ruptura o la existencia de una distinción entre sujeto-objeto que era lo que supuestamente el surrealismo, buscaba vencer.

Más importante aún es el evidente hecho de que estos trabajos funcionan para construir un discurso surrealista que presenta un sujeto masculino dominante y posición de poder.

En el libro "Surrealism and Women", se plantea la existencia de patrones en que las mujeres dentro del movimiento suelen interactuar de formas un tanto polémicas con el discurso de los hombres surrealistas, al moverse hacia una más independiente e integrada posición femenina de sujeto. Pero es justamente en este punto donde algunos críticos cuestionan el hecho de si realmente son surrealistas, ya que de serlo, su trabajo debería entonces estar funcionando dentro del discurso surrealista.

Pero, como hemos mencionado anteriormente, sería muy difícil y hasta cierto punto poco atinado, tratar de situar o analizar estrictamente el trabajo de las mujeres dentro de este movimiento, puesto que todas las circunstancias que lo rodeaban hacían casi imposible el hecho de que ellas procedieran de igual forma que los hombres.

Es así que ciertamente; el trabajo de las mujeres si no puede ser considerado dentro del surrealismo, es debido a que éste ha sido definido en cuanto al trabajo masculino.

Podemos entonces plantear una pregunta importante cuya respuesta podría aclarar estas cuestiones, es, si nosotros como críticos o estudiosos del arte o simplemente espectadores; reconocemos discursos surrealistas, incluyendo uno originado primariamente de la experiencia femenina; o aceptamos como surrealista sólo el establecido por los hombres del movimiento en el que la mujer participa sólo secundariamente?

Pero, consideramos aún más importante que responder esta pregunta, sin evitar polarizar los dos aspectos anteriores; estar

concientes, y entender que son visiones y puntos de vista diferentes, pero de un mismo movimiento; con las mismas intenciones.

Es decir, evidentemente en todo movimiento artístico pueden existir dentro del mismo, múltiples ramas o visiones que no por tener ciertas diferencias, dejarán unas de considerarse válidas.

Lo importante es que las intenciones y búsquedas son similares, y en el caso del surrealismo, ya sea creado por los hombres surrealistas, o por las mujeres relacionadas a él, las intenciones son las mismas; rechazar el mundo basado en la razón y la coherencia, y la realidad evidente, para ir más allá de eso, partiendo de los sueños, entre otras cosas.

Por ello el estudio del trabajo de las mujeres dentro del surrealismo no debe suscitar discusiones o rechazos, en torno a distinciones de género, sino más bien expandir el campo del trabajo surrealista.

Sin embargo, ciertamente, en su momento, estas concepciones u opiniones no serían muy tomadas en cuenta. No hay que ignorar cómo fueron los hechos, y es que las mujeres no tenían la misma intensidad de voz que los hombres. No se trata de culpar a los hombres ni mucho menos, pero sí considerar el hecho. Pues realmente sabiendo y teniendo en claro esto, es como podremos estar enterados de cómo fue que se dio realmente el movimiento surrealista, para finalmente llegar a la intención de la que hablamos, que es darle importancia por igual a todo trabajo surrealista.

Podría sonar un poco paradójico o tal vez algo contradictorio, pero creemos que es una verdad básica. Nos podríamos atrever a decir que es el proceso de estudio más adecuado, de lo particular a lo general. Estudiar y entender todas las situaciones particulares, para finalmente comprenderlo como un todo, íntegramente.

Es así que resulta importante resaltar el análisis que hace Mary Ann Caws, del trabajo surrealista masculino que para ella es evidentemente misógino.

"Sin cabeza y también sin pies, muchas veces sin brazos también , y también desarmadas; excepto por la poesía y la pasión. Ahí están las mujeres surrealistas, tan disparadas y pintadas; tan estresadas y desmembradas, perforadas y desunidas..." (28)

Xavière Gautiere está situada en una posición similar. Ella estudia muchos de los óleos de Magritte, como "Le chant d'amour", discute las fuertes incitaciones a la violencia y la tortura. Opina que: *"En la poesía surrealista la mujer es amada, pero en el arte plástico surrealista ella es odiada"*(29)

Para Rudolf Kuenzli, una ilustración compuesta publicada en "La Revolución Surrealista" 1929, de fotografías de los surrealistas, acomodadas en un rectángulo alrededor de

una pintura de Magritte de una mujer desnuda,(Imagen 2) es muy explícita, dice

Los surrealistas vivían en su propio mundo masculino... ellos no veían a la mujer como un sujeto, sino como una proyección, un objeto de sus deseos de feminidad" (30)

Para él, el surrealismo representaba una misoginia patriarcal. Ella es para el hombre sirvienta, ayudante; en la forma de femme-enfant (mujer-niña), virgen, ángel, un objeto erótico. Los surrealistas subestimaron las demandas de las mujeres francesas para una emancipación social en 1924, las vieron como un capricho meramente burgués.



La Revolución Surrealista (Imagen2)

(28) Mary Ann Caws, ensayo "Seeing the Surrealist women: we are a problem". Ibid, p.11

(29) Ver Xavière Gautiere. "Surrealisme et sexualité", Citado por Caws. ibid

(30) Rudolf Kuenzli, ensayo "Surrealism and Misogyny". Incluido en *Surrealism and Women*, Ibid, p.18

Ellos preferían celebrar la histeria femenina como “actitudes pasionales”, como el *Amour-fou* (amor loco). Como la describiran en el último tema de “La Revolution Surrealiste”.

Esto se hizo evidente cuando las mujeres se atrevieron a casarse con los miembros del abandonado partido comunista; pues fue entonces que ellas se convirtieron dentro del Segundo Manifiesto Surrealista, de 1929, en deseo erótico, como el medio de los hombres para transformar la conciencia humana. Para algunos estudiosos de la obra de mujeres pintoras, esta visión que los surrealistas tenían de la mujer, proviene de los románticos y simbolistas: “*El problema de la mujer es lo más maravilloso y turbador que existe en el mundo...*” (31) se lee en el Segundo Manifiesto de 1929. Declaración que sirve para, de nuevo, denotar el carácter de objetivización hacia la mujer.

Whitney Chadwick en su libro “Women Artists and the Surrealist Movement”, afirma que solo después de que la mujer deja el círculo surrealista, es cuando logra romper con el rol de musa sirviente, para convertirse en artista con su derecho propio e individual.

Respecto al asunto del arte surrealista como misógino y volviendo a lo anterior, siempre se ha hecho notar que los hombres surrealistas celebraban al Marqués de Sade, y se ha resalado que ninguno era más sádico que Hans Bellmer, de quien sus fotografías y muñecas violadas fueron publicadas en revistas surrealistas.

André Kertész y sus “deformaciones” es otra instancia de los hombres surrealistas a desfigurar el cuerpo femenino, así como lo son las series de Raoul Ubac titulada “La Batalla de las Amazonas”, (fig. 3), que presenta figuras femeninas desmembradas.

Estos ejemplos pueden parecer estar mostrando una visión muy negativa del surrealismo; sin embargo; Rosalind Krauss (32), busca rescatar al surrealismo, que ha sido generalmente visto

(31) Bretón. “Segundo Manifiesto Surrealista” (1929). En ensayo de pag. web “Leonora Carrington: un recorrido por los bordes”. <http://www.mujireshoy.com/secciones/1694.shtml>.

(32) Rosalind Krauss and Jane Livingston. “L’Amour fou: photography and Surrealism”. Corcoran Gallery of Art.

como un regresivo movimiento en historia del arte. Esto lo pretende recurriendo a la fotografía surrealista.

Para lograr liberar al surrealismo, dice, primero se debe limpiar de las cargas misóginas a las que se le somete.



La Batalla de las Amazonas, (fig. 3)

En su primer ensayo titulado "Fotografía al servicio del Surrealismo", ella ve más importante analizar las técnicas a través de las cuales los surrealistas modifican, cambian y le alteran el sentido a la imagen original. Estas técnicas que incluyen solarización, rayografía, impresión de negativos, exposiciones múltiples, fotomontajes, collages, y doblajes. Técnicas que no interesan para ser descritas en el presente trabajo pero sí interesan en cuanto a que explican entonces, que la imagen es "metamorfoseada". Pero estas distorsiones al contrario de tener una intención negativa, sirven para señalar que aún la fotografía no representa la realidad o la naturaleza sino construcciones sociales.

Hacia este rumbo opina ella en su artículo, que el mundo fotográfico es utilizado para producir una paradoja; la paradoja de la realidad constituida como un signo (o presencia transformada en ausencia, en representación, en espacio, en escrito.)

Las deformaciones que logran los surrealistas, pueden ser hechas no solo por manipulaciones técnicas, sino también por invenciones; como en "Untitled" de Brassai de 1933. (Fig. 4). En esta imagen la identidad sexual es colapsada:

"El cuerpo femenino y el órgano masculino se vuelven cada uno el signo para el otro". (33)

Para Krauss, en mucho de la práctica surrealista, la mujer siendo un fetiche no está situada en ningún lugar de la naturaleza.

(33) Rudolf Kuenzli, *ibid*, p.21

El surrealismo habiendo disuelto lo natural en lo cual la "normalidad" puede ser basada; estuvo, al menos potencialmente, abierto a la disolución de distinciones; Género, en el corazón de el proyecto surrealista, fue una de esas distinciones.



Sin Título de Brassai de 1933. (Fig. 4)

Respecto a esto, se entiende que Krauss, a favor del surrealismo, afirme que los surrealistas buscaban disolver las distinciones establecidas como natural / irreal. Y entre ellas también las distinciones de género.

Es así que su principal argumentación resulta ser que el fin del hombre surrealista no era tomar a la mujer como objeto, sino más bien como medio para criticar el fetichismo de la sociedad.

Para ella es también la fotografía surrealista, como un paso adelante. Es decir; en la poesía la mujer estaba en construcción; aquí, comienza la deconstrucción de ella.

Es así que defiende, los fotomontajes de Raoul Ubac como el desarrollo de un proceso de solarización que obviamente puede ser puesto al servicio de este fin, la deconstrucción de la forma.

Sin embargo, por otro lado Rudolf Kuenzli en su ensayo "Surrealism and Misogyny", insiste en afirmar la existencia de este aspecto misógino que para él encarna claramente en estos ejemplos y cuestiona los argumentos de Rosalind Krauss, pues dice que ella no nota que el desmembramiento de las figuras es sólo sobre el cuerpo femenino; no ve -dice- la misoginia en estas distorsiones, sino simplemente una instancia de la técnica surrealista de defamiliarización llamada "doubling".

Ni nota tampoco que los hombres realizan el proyecto de crear imágenes de deconstrucción, pero sólo con la figura humana femenina.

No nota que para exteriorizar sus temores, los hombres fetichizan la figura femenina, la deforman, la desfiguran, la

manipulan a su antojo para restablecer su propio ego. Nota la violencia pero no hacia quien. Lo que Kuenzli intenta hacer notar citando a Krauss:

"La variedad en los métodos fotográficos, han sido explotados para producir... cuerpos aturdidamente abandonados a la fuerza de gravedad, cuerpos atrapados por una perspectiva distorsionada, cuerpos decapitados por la acción de las sombras, cuerpos desaparecidos por golpe o luz" (34)

Esos cuerpos son siempre femeninos, lo que hace evidente el deber considerar las agresivas políticas visuales-sexuales que juegan en estas fotografías -dice Kuenzli.

Es así que podría parecer que más que deconstruir la patriarcal fetichización de la mujer, representa una intensificación de ese fetichismo social y de la misoginia patriarcal.

Pero los surrealistas, argumentan todo lo contrario. El desnudo femenino de Brassai con forma de Fallo Untitled (1933) (Imagen 3) es, dicen, una negativa a reconocer diferencia.

Ciertamente establecer la masculinidad del surrealismo, no sería adecuado. Sin embargo, sí se puede reconocer que la imagen de la mujer fue la táctica más frecuentemente usada en la estrategia de revolución surrealista para reformar el mundo. Por supuesto; la imagen de mujer atravesó por varios tratamientos que la hicieron clara más como una metáfora de lenguaje que como un ente de carne y sangre. De forma que podía ser más fácilmente manipulada con diferentes ideas como la yuxtaposición surrealista por ejemplo, el collage, lo que ahora deberíamos reconocer como absoluta central del surrealismo.

Sin embargo, también hay otro aspecto importante que cabe aclararse aquí. Si es que esta cuestión de la misoginia realmente se hubiese presentado en el trabajo de algunos hombres surrealistas; es evidente que no sería una cuestión salida de la nada, sino que más bien, simplemente se estaría reflejando el mundo exterior y a la sociedad; puesto que en el ambiente social y político claramente existía (y hasta hace muy poco, sin tomar en cuenta numerosas comunidades donde aún

(34) Rosalind Krauss, citado por Kuenzli, ibid.

existe), esa concepción de inferioridad hacia la mujer. Realmente no sería el mundo artístico, el único que presentaría este hecho.

La fuerte asociación de violenta iniciación sexual con maternidad fue muy poderosa en la mentalidad francesa entre las guerras del mundo. En 1939, por ejemplo, una nueva legislación hizo ilegal para las mujeres, usar anticonceptivos o realizarse abortos; debido a que el rol de la mujer era repopular el país.

Además de que en este contexto hay que considerar el hecho de que la política francesa pro-natalista, fue una de las razones principales de que las mujeres no tuvieran derecho al voto por otra media década. Era "natural", entonces para la mujer no asumir otra capacidad que su poder biológico de creación; y sus poderes de razón eran inútiles desde el hecho de que la mujer no tenía posición política.

En un punto de hecho, los hombres se mantuvieron casi totalmente indiferentes al trabajo de las mujeres.

Es así un hecho triste, que a un gran número de las mujeres que participaron en las exposiciones surrealistas, parece habérseles permitido hacerlo, precisamente por el hecho de que eran explotables.

Esto significa, como ya se había mencionado anteriormente, que los trabajos de las mujeres eran incluidos para explotar alguna emoción o mensaje fuera de las intenciones de las artistas. Claro ejemplo resulta ser el caso antes expuesto de Meret Oppenheim.

Como dice Robert Belton, actualmente surgen muchas preguntas y problemáticas. Aún se tratan de examinar los modos en que el patriarcado se interpreta a sí mismo como la norma, y cómo los intentos por rechazar esto, llegan a desencadenar descripciones del surrealismo, como pro-feminista. Sin embargo

la conclusión a este tema, es que puede no haber conclusión – al menos no una concreta y cerrada-, y podemos simplemente aprender lo que es: “hablar con lenguas bifurcadas” (35)

Así, resulta posible que muchos de los trabajos de los surrealistas hayan tenido no pocas implicaciones misóginas, pero quizás más importante que criticar y tachar de antifeministas dichos trabajos o a sus autores; sea sólo estudiarlos, analizarlos, y valorar los aspectos positivos que puedan tener, ya sea en cuanto a técnica, aspectos formales u otras cosas, y las aportaciones que pudieron proveer para movimientos, o artistas posteriores como, en el caso de las que estudiaremos en este trabajo.

Así mismo, debemos considerar que como en todo el arte del mundo; antiguo o contemporáneo; siempre habrá controversia por los temas o elementos que se manejen y así mismo creemos que como estudiantes o practicantes del arte, no debe correspondernos el nombrar determinado arte como positivo o no, por lo que intenta decir o la manera en que lo hace; pues podríamos estar cayendo entonces en dar opiniones inducidas por experiencias o sentimientos personales.

Pensamos, pues, que lo que realmente corresponde, es estudiar las obras como son y darles el valor que merecen por su calidad artística.

Y respecto al caso que nos corresponde estudiar que es el surrealismo; no es tan importante el afirmar si era misógino o no, y si esta bien o no. Sino más importante sería, el estudiar e investigar cual fue su contraparte, por llamarlo así. Es decir, lo haya sido o no, que sucedió a partir de ello. Como respondieron las primeras implicadas en el caso, es decir las mujeres y que fue lo que crearon a partir de ello.

Exploremos entonces, las complejas estrategias empleadas por las mujeres surrealistas con el fin de construir y hacer valer su propia subjetividad en la luz de los fantasmas femeninos de los hombres surrealistas.

(35) Robert Belton. Ensayo “Speaking with forked tongues: “male” discourse in “female” surrealism?” incluido en *Surrealism and Women*. Ibid, p 60

En México esto no es invención, es sangrienta realidad. El mexicano convive con la muerte, la integra a la vida en su arte popular, en sus fiestas, en sus tradiciones.

Esto es demasiado evidente si observamos la obra de José Guadalupe Posada.

El surrealista crea un arte fantástico, no lo refleja, el mexicano quizá porque lo vive, lo oculta. Él lleva en su interior vestigios del mundo mágico, habla por medio de símbolos, cree en milagros.

Los surrealistas que trajeron a México el movimiento pensaron que la semilla fertilizaría en este suelo propicio donde la leyenda, el mito y la magia aún están vivos. Pero justo por eso, la teoría no fue entendida. La existencia se impuso ante la idea.

Pero sin duda; sí condicionó el surrealismo la posibilidad para que afloraran con mayor fluidez y canalización las auténticas vivencias fantásticas.

Estando Cesar Moro y Wolfgang Paalen en México y Bretón ya de regreso en España, organizan la Exposición Internacional Surrealista al tiempo que se inauguraba la Nueva Galería de Arte Mexicano dirigida por Inés Amor.

El 17 de enero de 1940, gran acontecimiento cultural en México.

Fue como si el movimiento que en Francia había sido signo de lucha, se convertía en nuestro país en un acto de snobismo.

Evidente es que la plástica mexicana de aquel tiempo, era completamente antagónica a la del surrealismo, aunque, como ya mencionamos antes, existieron pintores dentro de la producción popular que recurrieron a la fantasía.

Podemos decir que es a partir de esta fecha que el arte en México se aleja del compromiso nacionalista y de la pintura con temática didáctico-revolucionaria.

Se daría en la exposición la aparición de la "Esfinge de la Noche" que sería Isabel Marín, que más tarde se casaría con

Paalen; cubierta con una túnica blanca de pies a cabeza, y una gran mariposa colocada sobre la túnica en el lugar de la cabeza.

Este tipo de cuadros vivos o happenings, como se llamarían ahora, tenían sus antecedentes en otras exposiciones como la mencionada anteriormente en Londres el 11 de junio de 1936, en la aparición de Sheila Legge "La femme a tete des fleurs" diseñada por Dalí.

Además de la pintura de caballete había varios experimentos típicos de la creación surrealista: cadáveres exquisitos, frotages, fumages, etc.

Debe mencionarse que realmente de los pintores mexicanos que expusieron, la mayoría, sino es que todos se alejan de la pintura surrealista, y solo para hacer parecer que si cumplen los cánones del surrealismo utilizan especie de trucos sin mucho sentido.

A partir de la exposición se publican una serie de artículos satirizando o criticandola.

Entre los artistas que residían en México participan: Manuel Alvarez Bravo, Cesar Moro, Alice Rahon, Remedios Varo, Leonora Carrington, entre otros.

La década de 1940-1950 muestra una concentración de material sobre el surrealismo durante los primeros cuatro años, que posteriormente va disminuyendo hasta casi quedar olvidado el movimiento.

México sirvió de refugio de poetas y pintores surrealistas que escapaban de la guerra. Una vez terminada, algunos regresan a Europa pues el ejercicio de su vocación requería de ella para canalizarse.

2.1 LAS MUJERES Y SU ARTE

Es así que lo que corresponde estudiar ahora, es como actuaron las mujeres ante la situación y de que manera hicieron al crear su arte.

Breves menciones sobre el trabajo de algunas artistas, que contienen similitudes con el proceso creativo de Carrington y Varo; nos ayudarán a situarnos en el campo dentro del cual posteriormente nos enfocaremos a las autoras que nos atañen.

Gisele Prassinis fue una de las dos mujeres incluidas en el libro "Anthology of Black Honour" (Antología del Honor Negro) de Bretón en 1934. Introducida al grupo de los surrealistas a los 14 años.

"Veuda y el parásito", historia contada dentro de una narrativa lineal. Comienza con el nacimiento de una niña y termina con su muerte.

Cuando nace, el padre le coloca una luciérnaga en la cabeza que no permite que se quite nunca; avergonzándola hasta que se vuelve loca y muere. En vida, el insecto se alimenta de su cabeza, y lo hace hasta después de que muere.

Por el hecho de que la luciérnaga es el regalo de su padre, se puede interpretar que las pequeñas niñas no se liberan de ser educadas en un sistema patriarcal de valores que las oprimen y las vuelven objetos admirados. Concepción que claramente abunda en el ambiente en que se cría Leonora Carrington, por ejemplo, y que será motivo de su rebelión posterior.

Este es un salvaje escenario que extrae o hace notar la energía del inconsciente en la manera defendida por Bretón en el "Primer Manifiesto Surrealista" en 1924. Como él dice, Prassinis tiene un oído fino para el humor negro.

Sin embargo los textos de ella, tienen su propio carácter distintivo, en ningún sentido podría decirse que son derivadas del surrealismo. A diferencia de la estructura automática por la que abogan Bretón y Eluard; sus textos enfatizan la narrativa.

De manera humorística y paradójica, Gisele Prassinós logra en contraposición con la masculina visión fragmentada del cuerpo femenino, tomar de nuevo control de su cuerpo que se convierte así en el campo de batalla para la lucha en contra del orden patriarcal.

En conclusión es importante resaltar que aunque sus primeros asuntos fueron captados por los surrealistas; los lectores contemporáneos reconocen la imposibilidad de integrar estos textos dentro del movimiento los cuales *"Deben Ser leídos por su propio poder"* (36)

Y esto, es en realidad lo que sucede con muchas autoras como las que nos interesan para dicho trabajo. Y es así como deben de ser estudiadas; por su propio valor y no por el hecho de si en realidad siguieron el surrealismo en el sentido estricto y "automático" de la palabra o no.

Es así, que este es un recurso que algunas artistas utilizaron. Explotaron la metáfora de la niñez para cumplir sus propias intenciones, sin implicaciones eróticas.

Sin embargo, ciertamente sería incorrecto asumir que no hay aspectos de experiencias sexuales adultas en el trabajo de las mujeres.

Valentin Hugo, entre otras, sí se vale de elementos eróticos y sexuales explícitos.

Además de estas alternativas como escapismos regresivos, o conformismos adultos, las mujeres utilizaron otras como los mitos del origen del mundo y las diosas que lo crearon, reviviendo tradiciones matriarcales.

Las mujeres surrealistas pueden ser descritas en los mismos términos de narcisismo y abolición de responsabilidades sociales que son aplicables a los hombres. Es así que ninguno de ellos se relacionó con el movimiento de las mujeres sino hasta 1970 que se volvió ya moda "restaurar" o recuperar a las mujeres artistas.

(36) Inez Hedges, ensayo *"What do little girls dream of: the insurgent writing of Gisele Prassinós"*, incluido en *Surrealism and Women*. *ibid.* p. 31

De manera humorística y paradójica, Gisele Prassinis logra en contraposición con la masculina visión fragmentada del cuerpo femenino, tomar de nuevo control de su cuerpo que se convierte así en el campo de batalla para la lucha en contra del orden patriarcal.

En conclusión es importante resaltar que aunque sus primeros asuntos fueron captados por los surrealistas; los lectores contemporáneos reconocen la imposibilidad de integrar estos textos dentro del movimiento los cuales *"Deben Ser leídos por su propio poder"* (36)

Y esto, es en realidad lo que sucede con muchas autoras como las que nos interesan para dicho trabajo. Y es así como deben de ser estudiadas; por su propio valor y no por el hecho de si en realidad siguieron el surrealismo en el sentido estricto y "automático" de la palabra o no.

Es así, que este es un recurso que algunas artistas utilizaron. Explotaron la metáfora de la niñez para cumplir sus propias intenciones, sin implicaciones eróticas.

Sin embargo, ciertamente sería incorrecto asumir que no hay aspectos de experiencias sexuales adultas en el trabajo de las mujeres.

Valentin Hugo, entre otras, sí se vale de elementos eróticos y sexuales explícitos.

Además de estas alternativas como escapismos regresivos, o conformismos adultos, las mujeres utilizaron otras como los mitos del origen del mundo y las diosas que lo crearon, reviviendo tradiciones matriarcales.

Las mujeres surrealistas pueden ser descritas en los mismos términos de narcisismo y abolición de responsabilidades sociales que son aplicables a los hombres. Es así que ninguno de ellos se relacionó con el movimiento de las mujeres sino hasta 1970 que se volvió ya moda "restaurar" o recuperar a las mujeres artistas.

Marcel Brion (37), citado por Georgiana M.M. Colville en ensayo "Beauty and /is the beast. Animal Simbology in the work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini", incluido en "Surrealism and Women". Op. cit, p. 59-62 De aquí surge entonces, afirma Whitney Chadwick -en su libro *Women and the Surrealist Movement*, antes referido- un aspecto fundamental: si la autoexploración espiritual indica un sincero deseo de reencontrarse a sí mismo, sin relacionarse con clichés freudianos, así como también de establecer o renovar viejas metáforas de la creatividad de las mujeres; entonces significa que el talento como noción creativa, era aprobado por las mujeres y la espiritualidad representaba para ellas un valor no una metáfora.

Tomando en cuenta estas concepciones que evidentemente difieren totalmente de los principios básicos del surrealismo; como eran el repudio del talento, y la visión de creatividad y espiritualidad estrictamente como metáfora; podría apostarse a decir que estas mujeres no eran, entonces, surrealistas en absoluto.

Tal vez por ello muchos críticos o estudiosos del arte afirman que podrían ser mejor situadas como realistas mágicas o neo-románticas.

En concordancia con Rodríguez Prampolini; al hablar de Leonora Carrington, la sitúa dentro del expresionismo fantástico, así como Marcel Brion, considerando el trabajo de Fini, sugiere también el realismo fantástico. (38)

Ahora se hace importante explorar la naturaleza de las contradicciones existentes dentro de este movimiento. Especialmente desde el hecho de que las iconografías femeninas no pueden ser realmente distinguidas por completo de las de los hombres.

Algunas explicaciones para esto es afirmar que los hombres y las mujeres, pueden usar el mismo vocabulario, pero cierto es que hablan diferentes "dialectos"; puesto que tienen diferentes puntos de vista.

(37) Marcel Brion, citado por Georgiana M.M. Colville en ensayo "Beauty and /is the beast. Animal Simbology in the work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini", incluido en *Surrealism and Women*. *ibid.*, p. 59-62

(38) Rodríguez Prampolini, Ida. *El Surrealismo y el arte fantástico de México*. *Ibid.* p.73

También podría pensarse que algunas mujeres trataba de hacer el esfuerzo de “hablar” como lo hacía la lengua de los hombres.

En la usual psicología social del lenguaje este fenómeno es relacionado con la “teoría de adaptación del discurso”, que afirma que los individuos prefieren cambiar o adaptarse a los patrones de discurso de sus espectadores cuando desean su aprobación.

Es importante mencionar que en cualquier caso la *mujer* representada por las mujeres contiene cierto grado de la experiencia real de ser mujer, aunque orillado un poco a preocupaciones masculinas. Pero la *mujer* de los hombres, en contraste fue fabricada por hábitos patriarcales de mente, sexuales, e incluso de actitudes políticas un tanto inconscientes.

Es así que surge un problema si queremos interpretar el arte de las mujeres ligadas al surrealismo. Si consideramos la iconografía de las mujeres, menos importante en surrealismo, se vuelve entonces imposible determinar las intenciones específicas de una artista. Tendríamos que decir entonces, por ejemplo que:

“...Carrington, trata de comunicarnos algo que la atormenta y la despedaza, pero los puentes que nos tiende son frágiles e intransitables para los que estamos fuera...”(39)

Podemos preguntar entonces, donde dejamos la interpretabilidad de los trabajos de las mujeres?

Si concluimos describiéndolos como teniendo significados objetivos relacionados sólo con los códigos sociales creados por los hombres; caeríamos entonces, dice Belton, en estar insinuando que las mismas mujeres eran culpables de su propia opresión.

Si por el otro lado afirmamos que depende de nuestra ingenuidad interpretativa el ver estos trabajos como base para la proliferación de significados pro-feministas; también se estaría cayendo, entonces, en un error al especular sin considerar las

(39) Rodríguez Prampolini, Ida. *El Surrealismo y el arte fantástico de México*. Ibidem.

condiciones históricas y materiales con que se empieza dicho trabajo.

Es así que en lugar de tomar cualquiera de estas actitudes, y para concluir hasta aquí, debemos empezar a pensar en todas las artistas como seres “activos” capaces de seleccionar su propia posición y negociar su estatus.

Es por eso que Belton afirma, como se menciona anteriormente, que debemos aprender a hablar con bifurcadas lenguas. Esto para el edificado hombre significa que debemos mantener nuestras mentes abiertas y compartir o participar, o al menos intervenir con los monólogos de los otros.

3. TRES ARTISTAS DE MÉXICO: ALICE RAHON, REMEDIOS VARO Y LEONORA CARRINGTON

Entre 1953, cuando a las mujeres se les otorga el derecho al voto; y 1958, cuando se realiza el Primer Salón de Arte Femenino donde se exhiben 40 cuadros y dos esculturas realizadas por 19 mujeres artistas; éstas comienzan a asumir un papel mucho más visible en el mundo del arte. Así mismo México, comienza a tomar conciencia de la importancia que tiene su contribución en las artes. Entre ellas de las que hablaremos a continuación.

Diego Rivera dice acerca de ellas: "...México tiene la suerte que vivan entre nosotros tres pintoras que indudablemente son de las artistas más importantes del mundo (...): Remedios Varo, Leonora Carrington y Alicia Rahon." (40)

Las mujeres artistas que se relacionaron con el movimiento surrealista, muchas veces rechazaron el lenguaje masculino creando así una nueva forma de dar a conocer sus experiencias. Iban en busca de su propia identidad.

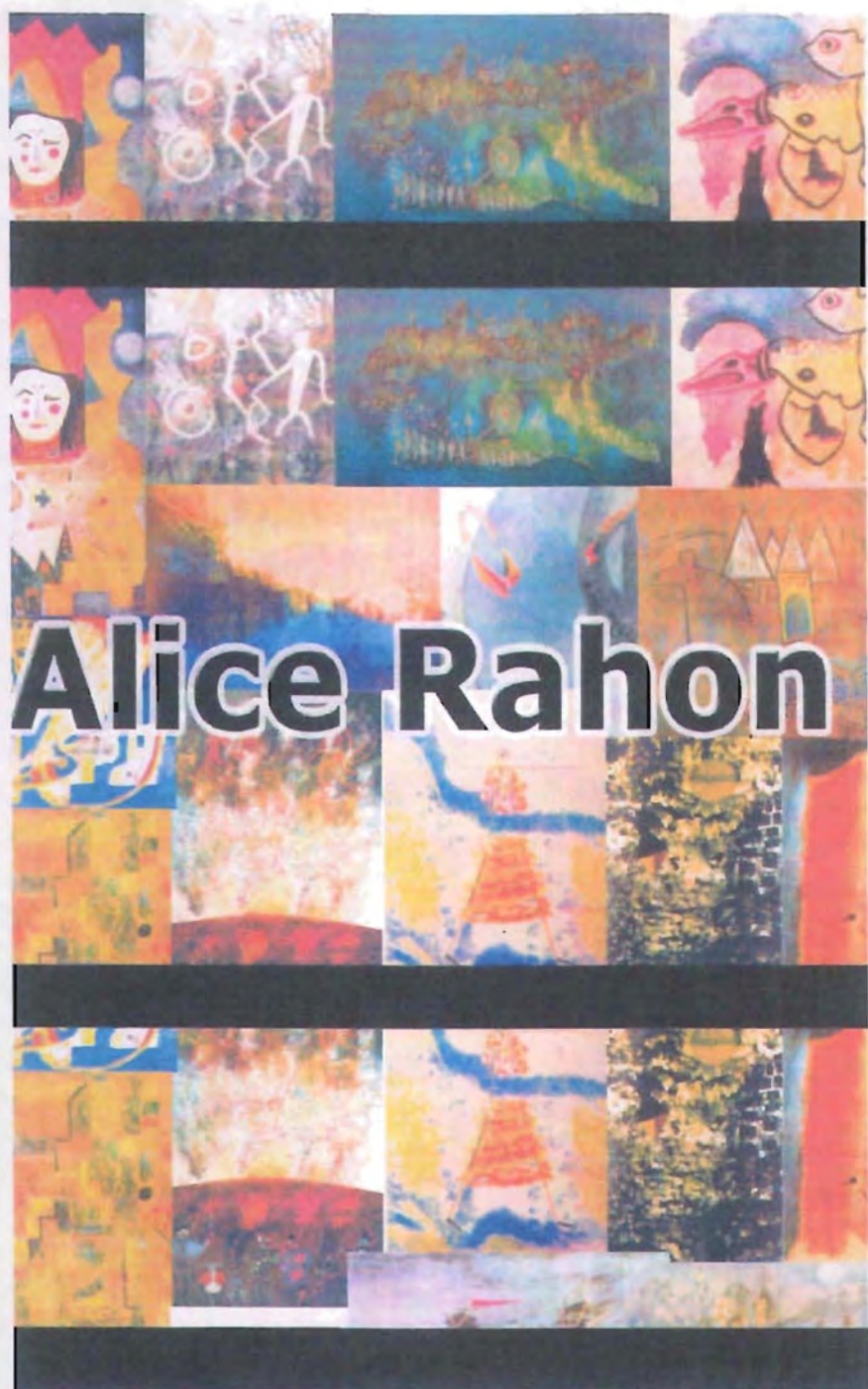
Muchas se vieron conectadas con el movimiento por medio de sus parejas; miembros del círculo de André Bretón, pero una vez viéndose relacionadas con él; ellas seguirán buscando su propia independencia como artistas; sirviéndose, ciertamente, de todo el material que el trabajo surrealista les proveyó.

En esta búsqueda de su propia identidad; es como llegan a crear sus imágenes; que pueden ser originadas de sueños, mitos o leyendas a las que ellas se remiten; pero siempre basadas en experiencias personales.

Estas artistas, se vuelven entonces hacia el pasado, hacia el mundo prehumano espiritual donde hombre-especies animales-plantas se confunden.

(40) Diego Rivera en artículo de Elena Poniatowska. "Artes Plásticas: Diego Rivera III y último". *Novedades*, 1956, Suplemento México en la Cultura, p.7 en Kaplan, Janet. *Viajes Inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*. México, 2001, p.8

Suelen regresar también, a los momentos de su propia infancia; etapa prelingüística, al mundo de sus juegos, mascotas, cuentos de hadas; y así, a través de todo esto, inician entonces la creación de su mundo fantástico.



Alice Rahon

3.1. EL MUNDO MAGICO DE ALICE RAHON

El surrealismo fue un movimiento que surgió y se desarrolló en el periodo entre guerras. Prevalcían para entonces; sentimientos de descontento, decepción y desencanto.

Guillaume Apollinaire, entre otros, introdujo en los surrealistas, el deseo de volver a lo primitivo, a lo exótico y en especial despertó el gusto por el Arte de Africa y Oceanía.

El primitivismo tuvo gran aceptación entre el grupo. Se trataba de encontrar nuevos valores, rehacer el mundo haciendo caso omiso de las normas establecidas, la razón y la conciencia. Era como si quisieran volver al momento en que el ser humano llegó al mundo, con la capacidad de expresar su ser en su aspecto subjetivo sin inhibiciones y más aún, sin estar limitado o corrompido ya por las leyes de la razón y la lógica.

Aspecto que reitera lo ya dicho en el capítulo anterior acerca de la importante concepción del hombre surrealista, del papel de la mujer en el proceso creativo: *"la imagen de la femme-enfant, la ingenua mujer-niña cuya infantil y espontánea inocencia que no ha sido aún dominada por la lógica y la razón, la sitúa en contacto más directo con el reino intuitivo del inconsciente, tan importante para el surrealismo."* (41)

Otra personificación que ejemplificaba lo femenino surrealista para los del grupo era la mujer-hechicera, contraria a la femme-enfant; ésta primera significa seducción. Para Benjamín Peret, estos dos eran aspectos discernibles de la feminidad y que igual podían presentarse en una misma mujer. Afirma también de la mujer-hechicera, *"ella no es más que amor contenido que aspira a explotar, es quien desencadena la pasión."* (42)

Es así que, como muchas otras mujeres asociadas al surrealismo que fueron encasilladas en esta concepción como Valentine Hugo Penrose, Lee Miller, Leonora Carrington, Remedios Varo, entre otras –según Jose Pierre lo afirma en su libro *La femme et le surrealisme*– además Alice Rahon fue una de las que perso-

(41) Janet A. Kaplan, *ibid.*, p.56

(42) Benjamin Peret, "Le Noyeau de la comète", en *Anthologie de l'Amour Sordide: "Elle n'est qu'amour contenu aspirant à exploser. Souvent même elle entraîne l'homme de son choix. Elle possède donc certains traits vus à l'encontre de la femme-enfant. C'est ce double aspect que fascine tant d'hommes. Elle tire son pouvoir de l'écho reçu par son appel adresse à l'élément féminin qui vit en tout homme"*. En Ma. Dolores Hernández Franco, Tesis: *Análisis de los aspectos mágicos, míticos y poéticos en la obra de Alice Rahon*. Universidad Iberoamericana, México, 1977, p.9

nificaba ambos aspectos, el de femme enfant y el de mujer-hechicera.

Respecto a este último aspecto es evidente que Alice Rahon tomó en sí misma esta personalidad, pero pudiera parecer que esta idea de verla como una pintora hechicera se relaciona más que por la cuestión de la amante pasional que conduce a su pareja a la catástrofe –como afirma Jules Michelet (43)– podría más adecuadamente referirse a la manera en que ella creaba sus cuadros.

Pienso que ahí radica la verdadera personificación de mujer-hechicera y en esta opinión concordamos con Lourdes Andrade quien afirma que “en algunas de sus pinturas es evidente el inicio de su ritual pictórico” ya que es como si creara una especie de hechizo formando imágenes. Ya sea basadas en pinturas rupestres, con un estilo más infantil, o con la variedad de temas mexicanos con que dotó su obra; pero siempre dotándolas de una impresionante capacidad de remitir al espectador a aquellos tiempos o lugares en los que se basa. Esto, parece lograrlo por su interesante manera de colocar en sus pinturas, no sólo las representaciones de la naturaleza, sino más bien, elementos reales de ella; que al posicionarse dentro de sus obras en convivencia con otros, hacen que sus cuadros sean imágenes dotadas de vida. Resultado perfectamente comparable a un hechizo mágico.

“Cuando encontré un trocito de bajoalfombra a medio quemar, yo vi una quimera; un caballo al que le empezaban a crecer alas, fue lo primero que puse sobre la tela, después dibujé la perdiz, después pegué una semilla de pino y por último distribuí las ramitas y las hojas secas para dar la impresión de una arboleda en perspectiva, también hay pedacitos de corteza seca y pasto, un trocito de cerámica. Las cosas saben encontrarse. Esa es la misma realidad del collage: el encuentro mágico.” (44)

Con esta afirmación ella misma demostró con sus propias palabras ser una pintora-hechicera.

Respecto a esta idea, sí se podría concordar con la segunda parte de la descripción de Michelet, cuando explica que en un principio la hechicera era la curandera, elaboraba medicinas y

(43) Michelet, Jules en “La Sorciere” (1862), en Ma Dolores Hernández Franco, tesis, *ibid*, p.9

(44) Alice Rahon, en plática con Raquel Tibol: “Diorama de la Cultura”, *Excelsior*. México, 18 de mayo de 1975, en catálogo: “Alice Rahon: Exposición antológica”. Museo del Palacio de Bellas Artes, febrero-abril 1986, México, p.12

filtros, utilizaba poderes mágicos, conocía plantas y encontraba remedios a las enfermedades, por lo que la iglesia la condenó siempre por ir en contra de los designios de Dios. Y así la idea fue creando esa visión negativa de la hechicería, cuando en realidad la magia de las hechiceras puede ser tan benévola y fantástica como la “magia de Alice Rahon”.

En su pintura “...entre las texturas y los símbolos por ejemplo, no se establecen líneas divisorias. Al pegar plumas, hojas secas, papelitos pepenados en el arroyo, alas de mariposas ya muertas, o algodoncitos quemados, realiza un conjuro con la más inocente, necesaria y profunda convicción de que en el todo, en la inmensidad, no serán idénticos a como eran antes de esa minúscula manipulación.” (45)

Alice Rahon, personaje onírico, mujer transparente e ingenua; pero apasionada a la vez. Viajera incansable, cuyos pasos anduvieron por los más míticos y exóticos rincones de la tierra: Altamira, India, Alaska, Beirut, México, París, Bretaña; paisaje que tanto en su mente como en su obra renacerán siempre.

Mujer ancestral e infantil a la vez: para Lourdes Andrade al platicar con ella algunas veces parecía tener 5 años de edad y en otras 5 000... (46)

Ser incansable, impresionantemente receptiva del mundo que la rodeaba, pero no sólo con el objetivo de representarlo y plasmar su visión de él en su obra; sino además de literal, física y táctilmente hacerlo participar dentro de ella.

Concordamos así con Francisco Morosanni que ve a Alice Rahon como un ser que todo lo observa y todo lo absorbe.(47); que no deja de usar su intelecto o su emoción para plasmar el carácter primitivo de la huella del arte de las cavernas; figuras que remiten a los textiles y tallas de los indios norteamericanos; siluetas de pirámides; perfiles volcánicos; soles y lunas indígenas de México, y tantas imágenes más que cruzarán ante sus ojos alrededor de toda su vida; llenando así de magia y de color todas sus obras.

Con otra concepción pero sobre el mismo aspecto de su trabajo Lourdes Andrade afirma que “Alice trabaja con dedos de hada- dice- como una arañita, va estableciendo vínculos y los colorea, las luces y textu-

(45) Raquel Tibol, citado de plática con Alice Rahon, en catálogo “Alice Rahon: Exposición antológica”, ibid., p. 13

(46) Andrade Lourdes. *Alice Rahon: Magia de la Mirada*. Consejo Nacional para la cultura y las artes, México, 1998, p.11

(47) Morosanni Francisco. “Una mirada a Alice Rahon”, ensayo en pag. Web: www.artemexico.com/temas/AliceRahon/texto.htm

ras se han estructurado en universos cuya existencia se justifica por la irrevocabilidad de su existencia mágica.” (48)

Alice Rahon (Alice Marie Ivonne Philpot), nace en Chencey-Buillon, Quingey al este de Francia el 8 de junio de 1904. Durante su infancia pasa largas temporadas en Roscoff Bretaña, en casa de sus abuelos paternos.

Es así que el paisaje saturado de arena, viento, nubarrones y olas de las costas de Morlaix; será tema recurrente en su pintura posteriormente; por sus vívidos recuerdos de aquel lugar.

Contaba con tres años de edad cuando sufre un grave accidente que le dará una existencia diferente a toda su vida. Una fractura del tronco y cadera derecho, la obligará a permanecer gran parte de su vida en una horizontal inmovilidad. Nunca conocerá el transitar normal; pero es a raíz de ello que Alice aprende a ser dinámica en la pasividad, lee, escribe, dibuja, pero además expande su capacidad perceptiva, observando hasta el más mínimo detalle del mundo que la rodea. Y que después plasmará en su obra, creando así su magia.

Suele pasar largas sesiones al sol, pasiva e inmovilizada pero rodeada de la naturaleza, lo cual quizás será la causa de su posterior afición por las plantas. Como le comenta una vez a Elvira García *“...yo no podía moverme, lo demás tenía vida, se movía para mí; recuerdo el jardín, el árbol de lilas y yo descubriendo que vale la pena vivir.” (49)*

A los doce años, joven de extraordinaria belleza, sufre una caída otra vez; horas de dolor y aislamiento de nuevo. Comienza ahora a aflorar su personalidad solitaria y autónoma.

Hacia los veinte años Alice es presentada con Paul Eluard por un amigo mutuo.

Simpatizaron y es así como ella conoce la aventura del mundo surrealista.

En 1931 conoce a Woolfang Paalen, pintor con quien se casará en 1934. Con él visitaría las cuevas de Altamira en 1933.

(48) Lourdes Andrade en catálogo: *“Alice Rahon: Exposición antológica”*. Op. cit., p.16

(49) Alice Rahon, en artículo de Elvira García en *La Jornada*, México, 8 de octubre de 1987, p.21, en Ma. Dolores Hernández Franco, Tesis, op. cit. p.23

Esta experiencia, así como otras que la harán destacar después como una viajera incansable por exóticos y mágicos lugares; se reflejará también en su obra posteriormente.

Conoce a Eva Sulzer, fotógrafa y amiga leal por el resto de su vida.

Hacia 1935, por Roland Penrose Alice reencuentra a Paul Eluard y Paléon lo conoce, así como a Max Ernst. Y es ahí cuando se relaciona formalmente al grupo surrealista al siguiente año. Es dentro de este ambiente surrealista, donde Alice descubre la poesía oculta en su propio ser. La evocación poética de los recuerdos de la infancia y la nostalgia de los lamentos por su inmovilizada existencia de algunos años, pero; con un incansable ser espiritual.

Durante los años con los surrealistas, Alice Rahon no pintó, sólo se dedicó a la poesía, pues según sus propias palabras *“no entendía esa pintura, la sentía demasiado literaria y descriptiva y para mí, la pintura no era eso, y dejé de pintar, sólo volví a hacerlo cuando llegué a México con Paalen”* (50)

Bretón fue quien más influyó en sus escritos pues éste se interesó por ellos, elogiándola como lo hizo en una carta que le escribió diciendo: *“...ya no es un libro lo que tengo bajo mis ojos, es un talismán.”* (51)

La poesía de Alice, es evocativa y romántica, melancólica y bella.

En 1936 publica *A meme de la terre*, ilustrado por un grabado de Yves Tanguy, y en 1938 *Sabler couché* ilustrado por Joan Miró.

Realiza otro viaje que evidentemente también se reflejará en su arte; visita la India en 1936 con su amiga Valentine Penrose, tal vez huyendo de un conflicto matrimonial que se suscita a raíz de una breve relación que sostiene con Picasso.

Es para ella el viaje a la India, así como lo fue Altamira, una

(50) Alice Rahon en Elvira García, op. Cit, en Ma. Dolores Hernández Franco, Tesis, ibid, p.17

(51) Bretón, citado en Lourdes Andrade. *“Tres Mujeres del Surrealismo”*. En *México en el Arte*, SEP, 1985, en Ma. Dolores Hernández, tesis, ibid, p. 18

“revelación”. Representa para Alice la llegada a una tierra hechizada y fantástica que le inspira a escribir *Muttra* y otros poemas influidos por dicha cultura.

En 1939 conoce a Frida Kahlo que al lado de Diego Rivera recién llegaban a París invitados por Bretón. Ambas mujeres se identifican rápidamente puesto que las dos habían padecido situaciones similares en sus vidas. Es así que ahora toca el turno a Frida de invitar a Alice a México.

Ese mismo año Eva Sulszer, Alice Rahon y Woolfang Paalen comienzan el viaje, llegando a Alaska, bajando por los territorios de los indios norteamericanos y llegando a nuestro país en el mes de septiembre.

Estalla la guerra en Europa por lo que deciden permanecer en México.

Son los colores y la vida de este país lo que la hacen incursionar por completo en el terreno de la pintura.

Noir Animal será su último volumen publicado de poemas reunidos, escritos casi en su totalidad en francés, para entonces; dedicarse de lleno a la pintura.

Poco tiempo después de haber llegado a México, Paalen decide editar una revista con temas de arte moderno, etnografía y arte primitivo. La revista *Dynn* se propone despejar el camino para lograr un mayor entendimiento de la importancia de la imaginación. Entre sus colaboradores se encuentra Alice. Se publican 6 números en inglés y francés. En especial en el número 4-5 titulado *Amerindio*, se evidencia hasta que punto ellos se hallan inmersos en la cultura autóctona de México y explica también la influencia posterior de este país en su producción.

Paalen, explica en este número que al finalizar la segunda guerra, en el arte moderno, América puede fungir como un recurso cultural para la Europa dañada por la guerra. Alice contribuye en dicha revista con algunos poemas e ilustraciones.

Desde esta primera etapa de su pintura podemos notar que Alice Rahon posee un gran dominio de este medio de expresión. Sus obras contienen un tinte de frescura e ingenuidad pero a la vez demuestran madurez en cuanto a conocimientos técnicos.

Es una obra que denota seguridad y en donde la pintura obedece a su propio instinto sin dudar, para su creación.

Formalmente sus cuadros se hallan sumergidos en la abstracción pero son siempre representaciones de algo concreto; casi siempre de fenómenos naturales.



Autorretrato como payaso (1951) (Imagen 1)

Más que por medio del dibujo y de la línea como Carrington y Varo, Alice Rahon crea su obra en base a pura sensibilidad lírica y sensual usando como medio la textura y el color.

Tampoco existe la interpretación de un sueño, la búsqueda del simbolismo, o el uso del automatismo como eventos básicos en su obra.

A diferencia de su poesía donde radica la melancolía, la pintura de Rahon es alegre y festiva. Como se hace evidente en *Autorretrato como payaso (1951)* (Imagen 1) o

Tucán y arcoiris (1967) (Imagen 2) en donde las composiciones son como explosiones de color, figurativas y abstractas a la vez; todas las formas son creadas a base del color, y todos los elementos conviven y se relacionan de tal manera que conforman a su vez otras figuras. Por ejemplo en la primera; la figura principal está formada a su vez por figuras más pequeñas pero no por ello menos importantes; que así mismo constituyen todo un escenario lleno de vida, donde podemos observar niños jugando con globos, personas en el interior o exterior de las casas, construcciones que asemejan arquitecturas piramidales, el sol y la luna conviviendo y compartiendo al mismo tiempo el espacio. Imágenes en las que se demuestra cómo es que a Alice Rahon le agradaba adentrarse en el mundo infantil y de la fantasía; motivo que la habilitó para echar a volar su imaginación y crear ese mágico mundo en su pintura.



Tucán y arcoiris (1967) (Imagen 2)

Como dice Lourdes Andrade, *“ella conserva la mirada sorpresiva de la infancia a base de líneas de colores, luces y texturas, lo que constituye un mundo donde la existencia es mágica”* (52)

Sus cuadros son universos vivientes, en donde al igual que el de los niños, suceden varias escenas en una misma representación. Son veletas en las que todos los elementos conviven y dialogan unos con otros.

Otro aspecto formal en su obra que le imprime ese tono infantil del que hablamos, es la sintetización de formas, lo cual se puede observar en pinturas como *El chamán* (1939) (Imagen 3), donde las figuras son creadas sólo a base de líneas, sobre un fondo compuesto de manchas, en colores tenues que hacen



El chamán (1939) (Imagen 3)

resaltar el negro contorno que forma las figuras. El trazo es tan libre y fresco que bien puede compararse con una creación del ingenio pero ilimitadamente imaginativo y fantástico espíritu de un niño.

Sin embargo no por ello se denota poco conocimiento o cuidado del uso adecuado de los aspectos formales compositivos de la obra. La autora logra un equilibrio en la composición, basándose en las proporciones de tamaño que le da a las formas, con respecto o además de la proporción en los planos de color, colocando contrapesos fuertes, traducidos en planos pequeños de color saturado y oscuro. Contrastando esto, con lo etéreo del fondo y lo ligero de la figura principal. Creando entonces una composición armónica.

En algunas de sus composiciones tempranas como el conjunto de dibujos pintados con pincel sobre cartón negro, que tituló *Cristales del espacio (s/f)* (Imagen 4) aparecen lo que asemejan estructuras alámbricas evocando títeres, telas de araña, y toda una serie de fantásticos seres híbridos vegetales-animales-astros que se aglutinan unos contra otros en el espacio



Cristales del espacio (s/f) (Imagen 4)

A estas composiciones Andrade las aproxima a Kandinsky por esa gran finura y ritmo musical. (53).

En este dibujo de la misma serie, destaca esa tan interesante manera de crear la composición a través de una

(53) Andrade, Lourdes. "Alice Rahon: Magia de la Mirada" Op. Cit. p.20

coherente pero a la vez absurda forma de crear las figuras relacionándolas entre sí, de tal manera que pareciera que una hiciese el intento de alargarse para formar a otra, y ésta a su vez creara una más. Dando así una paradójica existencia a la composición puesto que a partir de un conjunto de elementos dispersados en apariencia caóticamente, puede sin embargo transmitir alegría y quizá incluso pasividad.

Otro aspecto que debe mencionarse también es el hecho de que esta imagen en particular remite sin lugar a dudas a un mundo marino, las líneas onduladas corriendo en una misma dirección, otras que se yuxtaponen para formar lo que pudieran parecer seres y plantas acuáticas. Todo eso nos hace notar así, la afición que Alice Rahon sentía no solo por la naturaleza, sino además por el mar. Ambiente en el que a diferencia de la tierra firme en donde no podía tener libertad de movimiento debido a su impedimento físico, encontró el medio idóneo para desplazarse velozmente y del cual disfrutaba ampliamente. Imágenes marinas reaparecen en su obra frecuentemente.

En efecto en su pintura no solamente se observan aspectos que nos remiten a ciertas culturas del mundo, sino que además se nota también evidentemente la influencia de artistas específicos.

Francisco Morosanni afirma la manera en que *"Alice Rahon echa mano de diversos elementos para integrar su obra: lo mismo trabaja óleo sobre madera; que igual dibuja tinta para ofrecernos asuntos que nos recuerdan a Joan Miró"*.(54)

Lo cual se observa explícitamente en su cuadro sin título de 1943. (15) (Imagen 5).

Así mismo Ida Rodríguez Prampolini en su libro *El Surrealismo y el arte fantástico de México*, encuentra influencia en la manera de expresarse de Alice Rahon a través de su



Cristales del espacio (s/f) (Imagen 5)

(54) Morosanni, Francisco en ensayo de pag. Web. *"Una mirada a Alice Rahon"* www.artemexico.com/romanose/AliceRahon/texto.htm



Villa Griega (1955) (Imagen 6)



Homenaje a Paul Klee (1961) (Imagen 7)

lenguaje simbólico, infantil y poético, en base a Paul Klee.

Pensamos que esta afirmación podría resultar evidentemente cierta si observamos como ejemplo los cuadros *Villa Griega* (1955) (Imagen 6) y obviamente el *Homenaje a Paul Klee* (1961) (Imagen 7). Donde claramente se observa la utilización de línea y formación geométrica, que valiéndose también del color; logra crear ritmos y equilibrio que resultan ser muy similares a los que crea Klee en sus composiciones.

Alice Rahon se inclina a expresarse a través de un lenguaje simbólico como ya mencionamos anteriormente, con el que según Francisco Morosanni, podremos entender su mundo onírico si captamos y lo aproximamos a la belleza plástica de las antiguas culturas europeas, norteamericanas y mesoamericanas.(55)

El surrealismo surgió hacia 1919 después de la Segunda Guerra Mundial, época en que prevalecían los sentimientos de descontento, indiferencia y desencanto. Lo que tal vez motivo a que el arte se viera atraído hacia el arte primitivo. Guillaume Apollinaire entre

(55) Morosanni, Francisco, *ibidem*.

otros, como ya dijimos, introdujo el interés por retornar a lo primitivo y a lo exótico. Así como también despertó el interés sobre el arte de Africa y de Oceanía.

A través del primitivismo, los surrealistas, trataban de encontrar nuevos valores; empezar borrando los horrores de la guerra y el caos que existía en Europa y la sociedad para crear así una nueva realidad.

Bretón deseaba encontrar una manera en que el arte contemporáneo pudiera ser creado con la misma libertad espiritual y siendo dotado de ese impresionante poder mágico que tenía el arte primitivo, ya que él pensaba que *"las sociedades primitivas que escaparon de la contaminación de la cristiandad, ofrecieron el espectáculo del hombre en armonía con la naturaleza, dando expresión a los deseos exuberantes reprimidos por la cultura occidental"* (56)

Es así que en cuanto a Alice Rahon podemos afirmar que es la única de las tres autoras estudiadas en este trabajo, que sigue más de cerca, o tomó algunos de los elementos del movimiento surrealista. Es claro, que como mujer (al igual que las demás), tuvo poca participación formal dentro del grupo, no se menciona esto con afán de reprochar a los surrealistas, sino más bien para hacer notar que quizá ella misma no deseaba encasillarse bajo las premisas surrealistas. Lo único que desea Alice Rahon es expresarse plenamente y a su manera en su arte y llevar a cabo su propia búsqueda. Al igual que la mayoría de las mujeres.

Los dibujos con reminiscencias al arte rupestre y a representaciones primitivas realizadas por Alice Rahon, conllevan también a su interés por la función mágica-ritual que contenían. En estas imágenes, realizadas por chamanes, humanos, animales y fenómenos naturales conviven por igual. Aspecto que claramente retoma Rahon.

De ahí que realmente incursionó en el conocimiento de las culturas primitivas.

En su obra se puede percibir el aspecto de lo mítico y la armo-

nía espiritual del hombre con la naturaleza. Percibe al hombre primitivo como fuente de inspiración e identificación. Como afirma James Frazer:

"El hombre primitivo creyó que para poder producir los grandes fenómenos naturales de los que dependía su vida, solo tenía que imitarlos e inmediatamente por una simpatía secreta o influencia mística serían aceptados y repetidos por actores más potentes en un escenario mayor." (57)

A veces pareciera que Alice imitara esta actitud. Ella misma ha dicho respecto a su pintura que "... pone en marcha fuerzas misteriosas. La pintura tiene que ser y todavía es mágica. Pinté Morada de Pigmenios para protegerlos porque oí que los estaban cazando. Es como jugar con la fragilidad y lo efímero de las cosas bellas. Sirve como escapulario en contra del daño que el hombre le hace a la naturaleza." (58)

La *sourire de la mort* (1939) (Imagen 8), y *Escena de cacería No. 17* (1942) (Imagen 9), son ejemplos claros en los que podemos observar gran similitud de nuevo a las imágenes de arte rupestre.



La sourire de la mort (1939) (Imagen 8)

Otro aspecto relacionado con las culturas antiguas; ya no específicamente con el arte de las cavernas, pero si antiguo, se puede encontrar en una obra de teatro que realizó en octubre de 1946: El ballet de Orión (Imagen 10). El diseño de sus marionetas está hecho a base de líneas geométricas colocadas rítmicamente. Remite a figuras orientales y egipcias. Pero quizás el más importante aspecto a que remite esta obra, es a otro gran interés de Alice Rahon que también plasmará en sus obras: el cosmos. Las constelaciones, los astros y el cielo.

(57) James Frazer. *"La rama dorada: magia y religión"*. F.C.E, México, 1947, p.373, en Ma. Dolores Hernández Franco, *ibidem*.

(58) Alice Rahon en plática con Raquel Tibol. *"Alice Rahon, el surrealismo viviente"* en *Diorama de la Cultura*,

Los personajes representan a las constelaciones. Se suponía que dicho espectáculo se integraría a partir de ritmos de la India y una danza de la fertilidad. Puede entonces imaginarse un espectáculo cargado de magia, misterio y belleza.



Escena de cacería No. 17 (1942) (Imagen 9)

Dicho ballet que nunca llega a realizarse, presenta una evidente influencia oriental, sin embargo Andrade, en su libro *Magia de la Mirada* opina que el carácter cósmico de las culturas antiguas de México puede haber sido también fuente de inspiración.

Después de su primera exposición individual en la Galería de Arte Mexicano de 1944, Rahon expone en California y Nueva York en 1945. Ella mantiene relación con el extranjero a pesar de su permanencia, nacionalización y vida hasta su muerte en nuestro país.

Viaja frecuentemente y se reúne de vez en cuando con literatos y artistas extranjeros también refugiados aquí.

Alice desde pequeña fue cautivada por la naturaleza cuando pasa interminables temporadas en hospitales, inmóvil. Es por eso que siempre le agradó estar en contacto con ella.

También su pintura está constituida por la naturaleza. Los cuatro elementos aparecen sin falta: agua, fuego, tierra, aire.

Pero nunca los maneja aislada-mente. Así como todos los elementos coexistentes en la



El ballet de Orión (Imagen 10)

naturaleza, Alice los presenta siempre en convivencia y relación con otros más. Para ella, todo ser ya sea cósmico, animal o vegetal no existe por sí solo; es un ente particular e individual pero que solo existe formando parte y en relación a todo su alrededor.

En sus obras casi siempre se ven animales, gatos y aves más constantemente. Ella tenía una preferencia especial por los gatos y más allá de eso; representaban como un emblema chamánico personal; el tótem. El tótem en las sociedades de las cavernas, es la representación de un animal con el que cada individuo se identificaba o era identificado, y que a la vez fungía el papel de protector y guardián espiritual.

El totemismo tiene sus raíces en las relaciones hombre-animal, animal-hombre. Ambos se funden en uno, ambos comparten un destino común, que puede llegar hasta el punto de morir uno necesariamente, si el otro muere. (59)

Con esto podemos entender la concepción tan mítica y espiritual que Alice Rahon tenía; no solo plasmada en su obra, sino impresa e su ser mismo.



El viento de (1954) (Imagen 11)

Como confirmación de lo hablado anteriormente podemos observar su cuadro *El viento* de (1954) (Imagen 11), extraordinaria composición donde el fondo es creado a base de manchas de color, formando un bello y sutil contraste sobre el cual las formas orgánicas casi imperceptibles pero a la vez evidentes sobre el fondo son creadas por la eliminación del color a base de raspadura.

Es una interesante composición en la que se reafirma por completo la perfecta armonía y el equilibrio que existe en el mundo de Alice en donde aire, plantas y animales comparten el espacio, haciendo que solo el conjunto de todos, logre la magia.

En su obra las aves son representaciones del vuelo. Sus plumajes se despliegan personificando al viento en abstracciones o esbozos de picos, alas y formas que se destacan sobre fondos que dan a veces la apariencia de ser nebulosos y misteriosos y a veces tan profundos y saturados que llenan las pinturas de gran fuerza y espiritualidad. Madame Dimanche (Imagen 12), o El tucán y el arcoiris, (Imagen 2)

En México Alice es sensible al colorido y a la belleza local. La alegría de las fiestas, el arte popular.

Es en base a todo ello como en su obra, al lado de la influencia oriental y el carácter primitivo del arte rupestre; van surgiendo imágenes que remiten a textiles y tallas de los indígenas mexicanos. Así como también figuras de soles y lunas indígenas, fuegos artificiales usados en las fiestas populares y demás motivos de nuestro país.



Se puede descubrir así, por sus cuadros, la gran admiración que sintiera por nuestras costumbres e historia.

Madame Dimanche (Imagen 12)



Balada de Frida Kahlo (1956) (Imagen 13)



Piedad para los judas (1952) (Imagen 14)



El Río Papaloapan y papalotes (1966) (Imagen 16)



El Dios Ehécatl encontrando una mujer (1955) (Imagen 15)

Es así como *Balada de Frida Kahlo* (1956) (Imagen 13), *Piedad para los judas* (1952) (Imagen 14), *El Dios Ehécatl encontrando una mujer* (1955) (Imagen 15), *El Río Papaloapan y papalotes* (1966) (Imagen 16), son muestra de lo interesante y atractivo que le pareció nuestro país, que para entonces ya sería suyo también.

En todos estos cuadros aparecen infinidad de elementos característicos de nuestro país, y gran colorido y movimiento en las composiciones, lo que hace más alegre la vida que en ellos habita.

Casi en todos otorga espacios libres e inmensos para que niños jueguen, pueblos enteros con curiosas construcciones se establezcan, o luces y fuegos artificiales estallen libres por los cielos contrastando con la oscuridad de la noche.

También se nota el interés de Alice en la cultura prehispánica mexicana en, por ejemplo, *El Dios Ehécatl encontrando una mujer* (1955) (Imagen 15). Las figuras principales formadas por gruesas pinceladas horizontales, que hacen eco en el fondo con tonos más tenues y barridos ; le dan movimiento a la imagen que, así mismo adquiere dinamismo por las líneas cálidas que aparecen por encima.

Parece ser una imagen marítima debido a la pequeña nave que se observa a lo lejos; pero además el manejo que se le da a las figuras principales y del que hablábamos, hace sentir también que un fuerte viento sacude la escena. Precisamente, porque es Ehécatl, el dios del viento.

"Siempre me fascinó, la idea de pintar el aire... entre las maravillas de la naturaleza están el vuelo de la libélula y el colibrí. Ante la fascinación de su vuelo inmóvil caigo de rodillas porque yo quisiera volar. Quizá por eso el motivo de papalotes es frecuente en mi pintura." , explica Alice. (60)

Balada de Frida Kahlo fue analizado mas detalladamente por Nancy Deffebach (61), basado en el diario de Kahlo, donde se explica que está hecho con azul cobalto, azul que Kahlo asociaba con electricidad , pureza y amor. Alice llamó a esta imagen México como un pez volador en el espacio. Esto porque todo está contenido en la forma de un pez, y ésta a su vez en un

fondo azul que es el espacio.

En dicho cuadro Alice plasmó escenas significativas de su amistad con Kahlo. La rueda de fortuna representada, a la que ambas se subieron en la plaza de Coyoacán. Se observa también una procesión que recuerda una a la que Alice y Paalen se incorporaron en Oaxaca durante la fiesta de los rábanos.

Los caballos corriendo refieren a su amor por el libre movimiento que a ambas les fue negado.

Es así, que México resulta ser entonces el país que puede presumir de ser escenario que inspira esa explosión cromática que ilumina los trabajos de Alice Rahon.

Hacia 1947 Alice y Paalen se divorcian. Alice se casa entonces con el canadiense Edward Fitzgerald, cineasta, escenógrafo de varias películas importantes de Buñuel.

Alice y Fitzgerald inician un proyecto de realizar ellos mismos una película; la trama dictada por la fantasía de Alice, cuenta la historia de un mago que vive en el fondo del mar, a veces actor, a veces marioneta. Resulta ser muy costosa y solo se termina años después. Se separan, y Alice ya nunca ve la película terminada.

Alice viaja constantemente, suele pasar largas temporadas en Acapulco practicando su deporte favorito, la natación. En su obra, el agua juega un papel muy importante, además de ser parte de sus recuerdos infantiles.

Constantemente aparecen motivos acuáticos, como mencionamos en un principio. El azul se instala en sus telas. Aparece la serie de "ríos", conjunto de cuadros horizontales que de nuevo cabe mencionar; muestran reminiscencias a la pintura de Klee.

Representa frecuentemente barcos, evocando al espectador a viajes a lugares mágicos y míticos.

El filósofo Gastón Bachelard (1884-1962) en su libro *El Agua y los sueños*, explica que el agua es un elemento transitorio. (62)

62) Gaston Bachelard. *EL Agua y los sueños*. F.C.E. México, p.15 en Mía. Dolores Hernández Franco, *ibíd.*, p. 80

El cuadro sin título; óleo sobre cartón de 1943 (Imagen 17) también muestra esta idea del viaje. Constituido por formas simplificadas y muy geométricas donde aparecen también transparencias que hacen notar una ciudad al fondo.



Cuadro sin título (Imagen 17)

Así mismo no sólo las representaciones de la transportación física remiten a esta idea de viaje; puede también ser el sueño un medio de transporte para viajar por el espacio y el tiempo. Algunas de sus pinturas dan, así, idea de ser sueños, aspiraciones o deseos.

Como por ejemplo el cuadro *Hombre atravesado por un río* (1967) (Imagen 18) que por ser un homenaje a Bretón a un año de su muerte, puede hacer pensar en la leyenda que dice que para llegar a la otra vida hay que cruzar un río.

O tal vez solo representa a Bretón metafóricamente atravesado por el río de la intensa vida que vivió.

Hemos dicho ya que la naturaleza y los animales son los primeros protagonistas en la obra de Alice Rahon. Sin embargo también suelen encontrarse vistas de ciudades imaginarias y de ensueños.

Alice crea y se transforma a mundos diferentes, donde se erigen ciudades mágicas. Donde la noche, la luna, las estrellas, la oscuridad, el silencio, el sueño, la alegría, el cosmos, y



Hombre atravesado por un río (1967) (Imagen 18)



Castillos (1956) (Imagen 19)

todo, convive al mismo tiempo en el mismo espacio.

Nancy Deffebach afirma también- en su conferencia *Women Artists: Surrealism and Mental Liberation*- que éstas no son visiones de ciudades físicas, sino que más bien son edificaciones interiores, laberintos mentales del inconsciente de Alice. (63) Castillos (1956) (Imagen 19) es una ciudad mítica, atemporal, la luz solar y la noche de nuevo comparten tiempo y espacio en un mismo momento.

En *El Cometa* (s/f) (Imagen 20) las casas que parecen flotar en el aire, se funden con la atmósfera en la que al mismo tiempo flota el cometa que sin mayor distinción iguala el tamaño del



El Cometa (s/f) (Imagen 20)

sol que, a su vez, casi desaparece fundiéndose en esa atmósfera ocre verdusca que se ve infestada de los manchones oscuros.

Cesar Moro afirma que Rahon representaba microcosmos donde aparecían lugares apartados *"siempre con una visión extraterrena. Toda pintura es un diálogo de luz y sombra."* (64)

Alice Rahon crea sus mundos mágicos haciendo convivir las más variadas técnicas como el collage, el óleo, el gouache, así como también incitando la participación de materiales insólitos encontrados en cualquier lugar de la naturaleza. Todas ellas técnicas forjadas con base a una sólida forma

(63) Nancy Deffebach citada por Ma. Dolores Hernández Franco, op. Cit.

(64) César Moro en su artículo *"Algunas reflexiones a propósito de Alice Rahon"*, contenido en la revista *El Hijo pródigo*, julio 1946, vol. XIII, No. 40

ción artística; primero bajo la enseñanza de su padre, pintor académico; y más tarde de Woolfang Paalen, prominente pintor con quien compartiría 15 años de su vida.

Como ya hemos visto, así mismo, sus temas son variados al igual que sus técnicas.

Pero siempre en diferentes niveles de acercamiento a la abstracción.

Es así que se pueden encontrar en sus trabajos imágenes informalistas en las que una gama de verdes y azules hacen referencia a escenas acuáticas, o así mismo podemos notar cómo una serie de manchas blancas sobre un fondo oscuro, constituyen estrellas y astros que así mismo pueden ser telarañas de insectos fantásticos.

Etéreos y fugaces pueden surgir las figuras en ocasiones de entre arquitecturas fantásticas o simplemente en tranquila convivencia con el cosmos u otros seres naturales.

Globos y papalotes pueden ser también los compañeros viajeros de las aves; con sus esféricas policromías juegan en la inmensidad del espacio.

El aire, el agua, medios donde viajan naves a través de territorios fabulosos creados del torrente onírico de Alice. Viajes que pueden remitirnos quizá a esa fascinación que siempre vive en ella por la aventura y la libertad espiritual. Y quizá por otro lado, también a esa añoranza por la libertad de movimiento que poseen las aves y el viento.

Es así que cual fuera el tema que eligiera para crear sus pinturas; todas son constituidas siempre por un denominador común: un sentimiento poético del mundo. Es de esta forma para Lourdes Andrade cómo *"los nexos que instituye colaboran a crear una realidad nueva que en Alice Rahon se acerca quizá a lo que Bretón tenía en mente cuando hablaba de transformar el mundo y cambiar la vida como lo primordial en el surrealismo"* (65)

Alice, mujer bella e interesante, poética, sofisticada y culta. y yo

Continúa exponiendo en el extranjero frecuentemente. Se mantiene en contacto con personalidades del mundo artístico del mundo.

Pero con el paso del tiempo, poco a poco comienza a pintar menos.

En 1967 abre una exposición en la Galería Pecannins ubicada, en esos tiempos, en la zona rosa de la Cd. de México. Durante la inauguración sufre una caída de nuevo. Y de nueva cuenta se lastima la cadera.

Situación a raíz de la cual se encierra en su casa.

En 1975 expone una vez más en la Galería de Arte Mexicano.

Comienza a estar sola pues su carácter se vuelve más difícil. A partir de entonces casi no sale de su casa. Lo hará una vez más cuando se realiza uno de sus sueños; en 1986 se realiza su exposición retrospectiva en Bellas Artes.

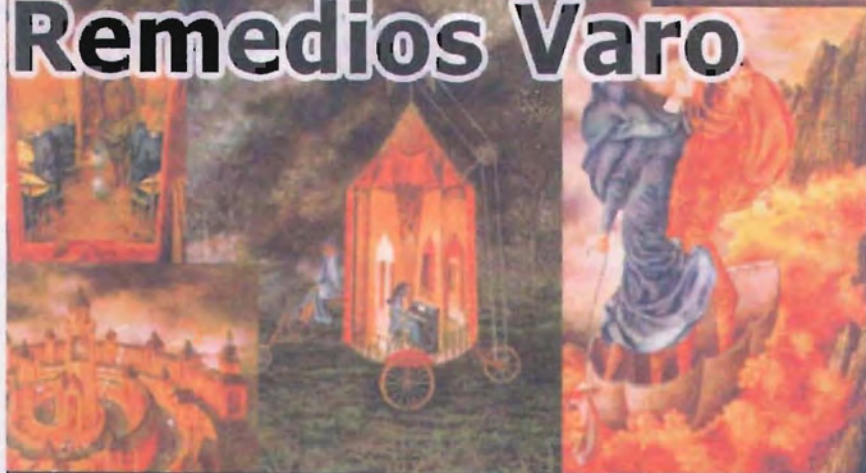
Asisten grandes personalidades, es un gran acontecimiento donde se muestra feliz. Para después volver a la soledad. Ya solo Eva Sulszer, su amigo Wayne Sierwert y Lourdes Andrade la visitan.

Comienza a ser difícil su cuidado y peligroso para ella estar sola. Ingresa a un asilo en 1987 en donde se deja morir en septiembre del mismo año.

“Con mi pintura expreso mi experiencia de la vida y un amor por la naturaleza. Todavía escribo poesía pero ya no me interesa tanto porque encuentro que la pintura habla un idioma universal. No hay que traducirla a otras lenguas como sucede en la literatura y en especial en la poesía. Tiene la claridad como la danza y el canto para transmitir cualquier deseo. Mi pintura es una forma surrealista menos literaria que la de otros surrealistas. Es en la mía más directa la impresión poética de la emoción personal de la belleza, es un encuentro con lo desconocido. Objetos que encuentro durante los paseos, los integro a mis pinturas y es curioso cómo ellos solos escogen su lugar y se juntan. Los junto y los pongo en el estudio como esperando. Cuando realizo un cuadro, me dicen donde quieren estar. Mis colores son muy brillantes y naturales, si esto se puede decir así. Están inspirados en México, ¿Así de bonito es México?, me preguntaban en París,



Remedios Varo



3.2 REMEDIOS VARO: El viaje a su interior fantástico

Sensible y alegre, pero tímida e introvertida. Con sus sentidos y percepción siempre abierta hasta a el más mínimo detalle del mundo a su alrededor.

Para Juliana Gonzáles: "había en ella un excepcional amor por lo sensible. Era capaz de regocijarse horas enteras con el tejido de una tela o con los juegos de luz de un cristal. Viendo en todo una vida latente, observaba los más divertidos objetos deleitándose con todos sus detalles." (67)

Remedios Varo vivió dentro de diversos círculos y se relacionó con diversos mundos, pero en su obra, además, da vida a su propio universo interior y fantástico.

Universo regido por leyes y pautas propias y diferentes, donde las propiedades de lo orgánico y lo inorgánico, lo animal y lo vegetal, lo natural y lo tecnológico; se entremezclan hasta fusionarse en uno. Universo donde a raíz de situaciones cotidianas , emergen escenas extraordinarias, inesperadas y mágicas.

Como afirma Madeleine Cottenet -en su ensayo incluido en el libro *Women and Surrealism* en el que habla sobre Varo, Carrington y Leonor Fini- para Varo, los viajes, las búsquedas reales o metafóricas y las artes mágicas se encuentran interrelacionadas con la realidad cotidiana.

Su obra resulta ser creada en base a una gran habilidad dibujante aunada a un profundo conocimiento de perspectivas, punto de fuga y otras herramientas aprendidas de su padre, además de una delicada precisión y atención al detalle de manera casi miniaturista.

Es indudable el estilo narrativo en las obras de Varo que resultan ser siempre como ilustraciones de cuentos que nos relatan una historia.

Importante es también destacar que la fantasía de Remedios se esfuerza por establecer un amistoso nexo entre el mundo de lo científico y el de lo espiritual. Pero el camino que elige para ello

(67) Juliana González en Octavio Paz, Roger Caillois y Juliana González. "Remedios Varo". *México, en Kaplan, Janet. Los viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo. Ediciones Era, México, 2001, p.8*

no presenta imágenes grotescas o agresivas, sino que el puente que se establece para relacionar lo real y lo irreal, se edifica con naturalidad, sutileza y hasta humor; pero nunca con horror.

Es así que podemos concordar entonces con Whitney Chadwick que afirma que en Varo no se encuentran representaciones fálicas, ni imágenes de alucinación; presentes en algunos de los hombres del movimiento surrealista. (68)

Cabe destacar que en algunas de sus pinturas más tempranas de la época de la guerra cuando aún estaba en España; como es el caso de Pintura (1936) (Imagen 1), del que hablaremos posteriormente; sí aparecen elementos de este tipo. Sin embargo esa pintura aún se considera meramente experimental pues aún se hallaba en busca de su estilo personal. Estilo en el que ya estando bien definido y madurado, no presenta de nuevo estos elementos.



Pintura (1936) (Imagen 1)

María de Remedios Varo y Uranga, nació en Angles, Gerona, al norte de Barcelona el 16 de diciembre de 1908, aunque documentación posterior aparece con fecha de nacimiento en 1913, lo que indica que se restaba edad.

Durante su infancia viajó mucho junto a su familia puesto que el trabajo de su padre lo requería. Conoció varias partes de España y Africa.

Proveniente de una familia un tanto burguesa. Su padre, ingeniero de profesión, desempeñaría un papel esencial en la vida artística de Remedios. Poseía una gran imagina

ción que estimuló la de Remedios, llevándola a museos, enseñándole el dibujo técnico de manera profesional al ver su interés en dichas actividades y fomentando también su formación artística.

La influencia de las enseñanzas de su padre se observará en los detallados dibujos de perspectivas más tardíos de Remedios.

Después de andar viajando, llegan a Madrid donde se instalan y a la edad de 8 años, Remedios comienza a ir a un colegio de monjas muy severas y tradicionales.

Mundo de rutinas y reglas que para el espíritu de Remedios, lo único a lo que instaba era a la rebelión. En contra de las clases de religión que tanto le disgustaban; Remedios leía cuentos fantásticos de aventuras y viajes de Alejandro Dumas, Julio Verne, Edgar Allan Poe, así como también libros sobre misticismo y filosofía oriental.

En contra de clases de religión que tanto le disgustaban; Remedios leía cuentos fantásticos de aventuras y viajes de Alejandro Dumas, Julio Verne, Edgar Allan Poe, así como también libros sobre misticismo y filosofía oriental.

Para Varo, sus propias imágenes oníricas no solo eran importantes, sino que creía en ellas profundamente. Así como también en que ese mundo de sueños y la realidad en la que vivimos a diario; solo se encontraba separado por unos imperceptibles límites, casi inexistentes.

Así como de niña también, tenía la recurrente preocupación e inquietud por la vida que ella decía que se ocultaba detrás de las paredes; bajo los suelos, dentro de los muebles. Imágenes que posteriormente en su pintura aparecerán muy recurrentemente en forma de seres surgiendo o saliendo de estos sitios.

En concordancia con Isabel Castell (69), podemos afirmar que Remedios crea o concibe su arte claramente siguiendo 2 premisas básicas bretonianas. Al estudiar su complejo universo veremos que responde a un cultivo sistemático del género fantástico.

(69) Isabel Castell en Remedios Varo. *Cartas, sueños y otros textos. Introducción y notas de Isabel Castell, Biblioteca era, México, 1994, p.15*

Dichas premisas son las de la defensa del “modelo interior”, frente al “modelo exterior”, que propone que la visión de la realidad, y la obra que surja de ella; debe dar mayor importancia a la percepción personal con sus procesos oníricos e imaginarios; frente a la reproducción objetiva. (70)

En cuanto a la segunda nos dice Bretón: *“Nosotros impugnamos formalmente que pueda hacerse obra de arte, ni siquiera en última instancia obra útil, dedicándose a expresar únicamente el “contenido manifiesto” de una época. Por el contrario lo que el surrealismo se propone es la expresión de su contenido latente. Lo fantástico, excluido del modo más radical, constituye ante nuestros ojos la clave por excelencia que permite explorar ese contenido latente; el medio de tocar ese fondo histórico secreto que desaparece tras la trama de los acontecimientos. Solamente en la proximidad de lo fantástico, en ese punto en que la razón humana pierde su control, tiene todas las posibilidades de traducirse la emoción más profunda del ser, emoción no apta para proyectarse en el marco de lo real y que en su propia precipitación no tiene más salida que responder a la llamada eterna de los símbolos y los mitos.”* (71)

Es así, que Varo responde a esta “llamada” de la que habla Bretón frecuentemente.

En sus obras abundan elementos y seres con funciones simbólicas que pueden tener su origen en las cosmogonías de diferentes culturas, que Remedios solía estudiar.

De este modo de nuevo se denota que Remedios Varo compararía con Bretón la idea de la búsqueda de lo eterno que puede haber en toda situación; rechazando lo circunstancial o lo que sucede en un tiempo o lugar determinado, dotando a sus obras de épocas y espacios imaginarios y abstractos que puedan ser, así, capaces de contar historias universales.

Con solo echar un vistazo en sus obras podemos reafirmar esta declaración, puesto que en casi ninguna de ellas, e excepción de *Mujer saliendo del psicoanalista* (1961) (Imagen 2) y *AuBonheur des dames* (1956) (Imagen 3), en donde se mofa del psicoanálisis así como de la maquinización, respectivamente, encontraríamos elementos concordantes o coherentes que nos remitiesen a una época o lugar en específico, o que fuesen específicamente “contemporáneos”.

Varo se sumerge también en el mundo de lo imaginario para la creación de su universo que resulta ser un reflejo de su visión acerca del mundo externo. Además recurre al humor y al onirismo como recurso para expresar sus bien definidas ideas acerca del hombre y del cosmos.

Una cuestión que puede reforzar el aspecto de su obra como reflejo de sí misma es el hecho de que *“los personajes en sus pinturas, casi siempre tienen el delicado rostro de forma de corazón con grandes ojos de almendra, la nariz larga y afilada y una tupida melena de brillante cabello que caracterizaban su propio semblante.”* (72)

Es así que sus personajes resultan ser entonces como autorretratos pero transformados por la fantasía. Esto tal vez no del todo conscientemente, puesto que Remedios decía negarse a hablar de ella. Pero cierto es que los aspectos metafóricamente biográficos en su obra, son muchos.

En una serie de 3 pinturas de 1961 que denomina tríptico; este aspecto es muy evidente.



Mujer saliendo del psicoanalista
(1961) (Imagen 2)



AuBonheur des dames (1956) (Imagen 3)

(72) Kaplan, Janet, op. Cit.



Hacia la torre (imagen 4)

En la primera de la serie Hacia la torre (imagen 4), se autorretrata en un personaje que forma parte de un grupo de chicas uniformadas, que se alejan en bicicleta de un edificio estilo medieval en donde aparentemente se encontraban. Son guiadas por una mujer -una monja talvez- y por un individuo extraño de cuya bolsa salen pájaros que revolotean formando por encima una especie de cordón de vigilancia.

Para Juliana González, el castillo que tiene forma de colmena, puede significar la infancia en España, donde se enseñaba

a base de las severas tradiciones (73)

Varo logra proyectar ese ambiente, de las sombrías y duras tradiciones utilizando la paleta de los antiguos maestros, rica en grises azulados y marrones dorados. Ambiente algo funesto pero que es atenuado con elementos fantásticos e ingeniosos o humorísticos que Remedios crea al construir las bicicletas de la misma tiesa tela de la ropa de las chicas. Un elemento importante aquí es la rebelión, cuando una chica mira -a diferencia de las demás que van como hipnotizadas- hacia otra dirección.



Bordando el Manto Terrestre (Imagen 5)

En el segundo cuadro del tríptico, Bordando el Manto Terrestre (Imagen 5), Varo representa más claramente la vida de una colegiala. Aquí las mismas chicas -al mando de un individuo que mientras lee las instrucciones, revuelve un caldo en un recipiente alquímico del que surgen los

(73) González en Paz. "Remedios Varo". Pag. 165 en Kaplan, Janet. Ibid, p.18

hilos con que bordan- trabajan con un extraño implemento medieval creando un paisaje natural por medio de la tradicional actividad para las chicas.

Pero de nuevo, con una irreverente ironía, Varo introduce un elemento que rompe con la disciplinada manipulación cuando presenta a la chica que -a diferencia de las demás que continúan cumpliendo sus obligaciones vigiladas por el individuo que toca la flauta- teje una trampa: la imagen de ella junto a su amado; al revés y apenas visible escondida entre los pliegues de la tela. Es así que entonces la imagen de la joven resulta ser una metáfora de su reclusión de infancia y adolescencia, donde las jóvenes se convierten en uno entre muchos indistinguibles y manipulables seres que deben seguir severas tradiciones académicas para recrear fielmente la naturaleza siguiendo leyes y orden.

Pero además resulta ser también una alegoría de su propia liberación de todo aquello. Plasma su huida de la torre que la aísla de la vida que afuera le espera.

El tercer panel *La Huida* (1962) (Imagen 6) es entonces la representación de su triunfo y éxito. En ella aparece huyendo con su amado hacia las montañas. Van a bordo de una nave mágica que tiene la forma de un paraguas invertido, que viaja a través de una espesa materia que puede resultar ser las difíciles olas del mar, o quizá una densa neblina. El vehículo en el que viajan de nuevo resulta ser un modelo fantástico.

Es entonces, esta obra, al igual que todo su trabajo, una representación fantástica cimentada en una base autobiográfica.



La Huida (1962) (Imagen 6)

Esto es evidente al tomar en cuenta el hecho de que Remedios efectivamente escapa de su vida familiar y académica dentro de colegios religiosos severos; para casarse a los 21 años con Gerardo Lizarraga, quien fuera su compañero de estudios en la Academia de Arte; y así dedicarse a esta disciplina.

Ruptura (1955) (Imagen 7), puede ser también un recuerdo o reminiscencia a sus propias experiencias de juventud. Una figura encapuchada recuerda la ruptura que ella misma llevó a cabo con las instituciones y tradiciones del pasado en su propia vida.

Abandona un edificio que recuerda a la auténtica arquitectura española (74), del que salen hojas secas y papeles revoloteando. Baja por unas escaleras enmarcadas a sus lados por enormes muros que pueden implicar opresión y confinamiento, mientras que los caracoles que aparecen en las escaleras - según Kaplan- evocan el peso del pasado que para Remedios representaba una carga.(75)

Desde las ventanas muchos ojos la observan partir, son los ojos de la tradición y del pasado, los ojos que la vigilaron siempre haciéndola ocultar sus historias fantásticas de infancia.



Ruptura (1955) (Imagen 7)

Es importante señalar que Varo en realidad nunca fue realmente reprimida por su familia, incluso como ya vimos siempre la apoyaron en sus deseos y afición artística. Tal vez su educación en colegios religiosos si la limitaban, pero según observa su viudo esposo Walter Gruen; *“por mucha libertad que hubiese tenido nunca le habría parecido bastante”* (76)

Esto quizá se deba al mismo hecho de que era una persona

muy insegura y reprimida pero no tanto por el exterior sino por su misma timidez, lo que la hacía siempre vivir algo angustiada y con la constante añoranza de ser libre. Pero libre espiritualmente, tal vez en contra de si misma. En su obra se nota este hecho de que siempre vivió con la sensación de ser vigilada, oprimida y que debía fugarse. Y la manera de hacerlo, era a través de su arte, con el talento que había presentado desde niña.

Desde la infancia demostró una gran habilidad artística, dibujaba ya con sorprendente delicadeza en el trazado y gran precisión de modelado. Al principio hacía frecuentemente retratos familiares y también dibujos de animales. Alrededor de 1926, comienza a manejar el óleo para los retratos donde demuestra gran atención al detalle y logra reflejar expresiones.

Asiste a la Escuela de Artes y Oficios, antes de continuar ya con su carrera profesional en la Academia de San Fernando en Madrid en 1924. Apoyada por su familia debido a las muestras de talento que presentó. Esto en contra de lo tradicional en educación para jóvenes mujeres.

Escuela perfeccionista con un rígido plan de estudios. Se daba gran importancia a la anatomía, a la composición, perspectiva, teoría del color, estudio de las formas arquitectónicas, dibujo de ropajes naturalezas muertas, entre otras cosas. Conocimientos todos, que le servirán para su producción posterior. En dicha escuela hizo también un curso optativo de dibujo científico, que más tarde le servirá mucho en Venezuela cuando se ganará la vida trabajando en un laboratorio científico. Varo aprendió fórmulas tradicionales para preparar lienzos, mezclar pigmentos y demás procedimientos de los maestros antiguos.

El sistema académico estaba basado en la precisión, disciplina y control, aspectos que evidentemente le servirían a Remedios y se reflejarían en su trabajo.

Pero los problemas de experimentación y búsqueda de estilo personal se desarrollarían fuera de la academia.

Para los años 20's la vida artística e intelectual comenzaba a

verse dominada por el espíritu innovador y las influencias vanguardistas llegadas de Francia.

Comenzaba a hablarse del surrealismo, movimiento que tenía ideas sobre la omnipotencia del sueño, defendía la fascinación por lo inexplicable y cuestionaba los límites entre fantasía y realidad.

En Madrid su núcleo más importante se encontraba en torno a la residencia de estudiantes donde vivían algunos alumnos de la academia; que más tarde se convertiría en el lugar de reunión de muchos vanguardistas. Ahí se presentaba teatro de García Lorca, películas de Buñuel, pinturas de Dalí, entre otras cosas.

Varo se mostraba ya bastante atraída por el movimiento en su forma más genérica y amplia: lo excéntrico, lo fantástico, el mundo de los sueños. Y así también por los rasgos surreales del Bosco y Goya, cuyas obras visitaba en el Prado frecuentemente.

Para 1930 se casa con Gerardo Lizarraga, su compañero de la Academia, artista vasco dedicado a diversas disciplinas.

Año mismo en que nace la 2ª república, con lo que se dan importantes cambios y acontecimientos liberales así como también grandes celebraciones nacionales.

Pero a sólo 4 meses, comienzan reacciones de derecha: ataques, disturbios, violencia que duran 5 años hasta que inicia la guerra más terrible de España.

La pareja se marcha a París por un año, centro de la energía artística de la vanguardia.

Inician entonces la vida bohemia que Remedios deseaba, desenfadada pero pobre. Comienzan a reunirse con diferentes grupos parisinos.

En 1932 vuelven a España, pero a Barcelona que tenía más relación con la vanguardia parisina, con un carácter liberal y anticlerical.

Inicia entonces una relación con el catalán Esteban Francés con quien comenzará a establecer contacto con el grupo surrealista.

Sus primeros dibujos que datan de esta época, demuestran su ya desarrollada capacidad para comprender la imaginería y propósitos del surrealismo.

Así podemos encontrar su *Composición* (1936) (Imagen 8) que representa lo que parece un árbol o blando hueso con forma de una lánguida y alargada figura donde aparecen también unos seres híbridos de insecto y ser humano; composición que flota en el espacio, carente de estructura narrativa.

Demostración de la familiarización que hasta entonces había logrado Varo con el surrealismo.

El famoso juego *cadávre exquis* (cadáver exquisito) que consistía en hacer yuxtaposiciones y asociaciones al azar - interviniendo varios artistas para lograr una imagen compuesta- también era practicado por Varo y Francés. En su forma original éste era un juego de palabras. El resultado obtenido en una primera ronda fue: "le cadáver exquis boirá le vin nouveau" (el cadáver exquisito beberá el vino nuevo); que dio nombre al juego.

Este juego estimuló el interés de Remedios por el surrealismo francés.



Composición (1936) (Imagen 8)

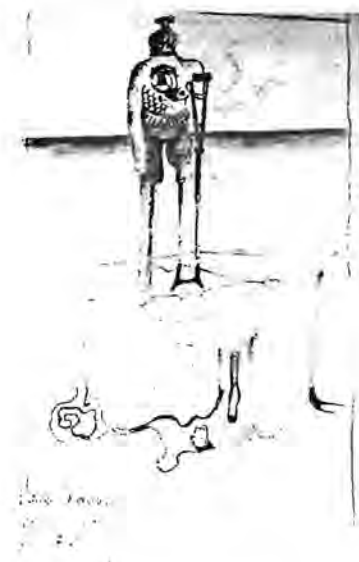


Lección de Anatomía (1935) (Imagen 9)

Ella y Francés comenzaron a hacer una serie del mismo juego pero realizado por una sola persona y así surgió *Lección de Anatomía* (1935) (Imagen 9), entre otros. Composiciones complejas pero bien calculadas donde la yuxtaposición de elementos logran un buen tono visual.

Entablan relación con Jean Marcel a quien piden los invite a participar en una exposición colectiva patrocinada por ADLAN (Amics de les arts nous).

Exposición organizada por el grupo llamado "logicofobistas", colectivo de artistas firmemente antológicos quienes proclamaban la unión del arte con la metafísica. Celebrada en 1936 en Cataluña. Se exhibieron tres obras de Remedios, (todas perdidas).



Dibujo (Imagen 10)

Pero pronto toda actividad vanguardista se ve destrozada por la guerra civil que acaba con las esperanzas de la república.

En 1935 hubo otro cadáver exquisito, un dibujo (Imagen 10), más que collage y más narrativo también que evoca un estado de ánimo dramático. Representa un personaje femenino con múltiples pechos; prótesis en vez de piernas, y una muleta como brazo. Imagen que anticipa la violencia que invadiría a España.

Estalla la guerra, caos y violencia invaden el ambiente, en el cual Remedios Varo continua pintando unas obras más; entre ellas Pintura, antes mencionada (1936) que representa figuras de medio cuerpo sin cabello, como maniqués, separadas entre sí con altos muros con púas. Una posee los pechos al descubierto, otra en vez de torso está formada por anillos entrelazados, otra tiene una caja en vez de brazo.

Cuerpos distorsionados y desmembrados, emblemáticos de aquellos días. Aluden al caos de entonces.

Cabe mencionar de nuevo, que estos primeros trabajos son los únicos en los que Varo utiliza elementos agresivamente distorsionados, tensamente eróticos y dramáticos; hecho debido claramente a la situación social y política que reinaba a su alrededor.

Es entre este caos y peligro que Remedios conoce a Benjamín Péret, poeta surrealista francés y su futuro esposo; quien llegó a Barcelona en 1936 como voluntario para defender la república española. Relacionado con actividades comunistas era claramente anticlerical e izquierdista por lo que será perseguido.

Es así como Varo comienza su relación con un reconocido poeta francés, íntimo amigo de Bretón, hombre mayor, revolucionario y apasionado.

Romance muy importante en la vida de Varo -que aún casada con Lizarraga y relacionada con Francés- abandona España para reunirse con Péret que había vuelto a Paris.

No volverá a España de nuevo, puesto que años después Franco cierra fronteras a quienes estuvieron relacionados con la república.

Ruptura que dejará un abrupto impacto durante el resto de su vida aunado a un terrible remordimiento por haber dejado a su familia de esa forma.

Situación que también puede verse reflejada en su cuadro con

ese nombre Ruptura, del que hemos ya hablado anteriormente pero con una visión de una ruptura liberadora, y ahora tomando en cuenta los hechos anteriores; también puede hablar entonces de una ruptura dolorosa y con remordimientos.

Llega a París en 1937, ingresando, así, al corazón del grupo surrealista, gracias a su relación con Péret; que había pertenecido a él desde su creación.

Varo, estando inmersa en el círculo íntimo del surrealismo; sentía un cierto temor reverencial hacia los integrantes de éste, hombres maduros y experimentados. Ella misma menciona una vez: *“mi posición era la tímida y humilde del oyente, no tenía ni la edad ni el aplomo para enfrentarme con ellos, con un Paul Eluard, un Péret, o un Bretón; yo estaba con la boca abierta dentro de ese grupo de personas brillantes y dotadas”* (77)

Desde esta declaración podemos comprobar el carácter inseguro y tímido de Varo. Sin embargo también se denota el mismo ambiente de intimidación que intencionalmente creaban Bretón y los demás ante gente nueva.

Fue entonces de esta forma como se relacionó con el movimiento surrealista, aunque es importante destacar que, como ya hemos mencionado anteriormente, las mujeres nunca participaron de una manera activa en el grupo. Desempeñaban el ya mencionado papel de la femme-enfant. Retomando la afirmación de Chadwick : *“ellas siempre se vieron excluidas de la doctrina surrealista que generalmente se formaba en su ausencia”* (78)

Pero, cierto es que, sin pertenecer activamente en el movimiento; sí hubo muchas mujeres que se relacionaron con él por una u otra causa; pero finalmente la mayoría desarrolló su producción artística independientemente y con una intención de búsqueda personal.

Como Remedios Varo misma afirmó una vez: *“Si, yo asistí a aquellas reuniones donde se hablaba mucho y se aprendían varias cosas; alguna vez concurrí con obras a sus exposiciones(...) Estuve junto a ellos porque sentía cierta afinidad. Hoy no pertenezco a ningún grupo, pinto lo que se me ocurre y se acabó...”* (79)

Seguramente fueron particularidades del movimiento con las

(77) Remedios Varo en Tibol, Raquel. "Primera Investigación de Remedios Varo". En Kaplan, *ibid* p.56

(78) Chadwick, Whitney. "Women artists and the surrealist movement". *Thames and Hudson, Londres, 1985* p. 12, en Kaplan, *ibid*, p.57

(79) Varo en Tibol, Raquel. "Remedios Varo; apuntamientos y testimonios". *Incluido en el catálogo Remedios Varo de la fundación*

que ella sintió afinidad o se sintió atraída como por ejemplo la convicción en la importancia del arte, el interés por lo intuitivo, y el valor dado al impulso subconsciente.

Los siguientes dos años, de 1937 al 39 fueron para Remedios periodo de experimentación, en cuanto a ideas y técnicas.

Por ello todas sus obras hasta entonces poseen un estilo diferente; lo que confirma su intención de experimentación. Sin embargo, y como mencionábamos anteriormente en esta época sí se observan imágenes en su mayoría de mujeres victimizadas.

En *Como en un sueño* de 1938 (Imagen 11) la mujer es estirada en una superficie ondulada; como en lo que pareciese ser un aparato de tortura. Un elemento importante en este dibujo son las ruedas que presenta en lugar de pies, primer ejemplo de este recurso que utilizará a menudo en su trabajo posterior.

Decíamos que además de la temática, Remedios Varo experimentó en esta época con variadas técnicas; entre ellas algunas originadas y características del surrealismo, como por ejemplo, los accidentales efectos del fumage; cuya invención se atribuye a Paalen, cuando pasando casualmente una vela por una superficie recién impregnada de óleo observó que aparecían interesantes marcas en la superficie, a lo que después aplicó un pincel para sacar imágenes de acuerdo a lo que las manchas sugerían.



Como en un sueño de 1938 (Imagen 11)



Almas de los montes (1938) (Imagen 12)



Marionetas vegetales (1938) (Imagen 13)

Con esta técnica un ejemplo se observa en las Almas de los montes (1938) (Imagen 12)

Otra técnica surrealista con la que experimentó es la que utilizó en Marionetas Vegetales de 1938 (Imagen 13), dejando caer cera en una superficie de madera sin pintar, para desarrollar figuras y formas; de las formas que deja el goteo de la cera.

También experimentó con la técnica de decalcomanía inventada por Oscar Dominguez.

Aunque hay ciertos elementos e imágenes que se repiten en esta primera etapa de su pintura, realmente hay poca unidad entre sus pinturas y aún no puede identificarse como un estilo propio. Sin embargo estas experimentales obras son bien aceptadas por el grupo surrealista y ocasionalmente se incluyen en sus exposiciones internacionales. Así mismo están incluidas en sus principales publicaciones: Minnotaure, Dictionaire, Abrequé de Surrealisme, La Breche, entre otras.

Remedios tuvo que realizar trabajos muy variados para vivir. Fue la "época heroica",

como ella la llamó; cuando a veces no tenía comida ni siquiera para pasar el día.

Sin embargo, ella se sentía entusiasmada por sus conexiones con el mundo vanguardista.

Conoce a Victor Brauner en 1935, artista rumano procedente de Bucarest con quien viviría algún tiempo. Dedicado a explorar la magia, la alquimia y los fenómenos físicos.

Remedios en su época de experimentación retomó estilos y técnicas de sus amigos o de artistas propios del surrealismo como métodos y estrategias de aprendizaje. Pero no sólo de surrealistas sino que además absorbería ideas de todas partes, culturas y hasta artistas de otras épocas como de el Bosco y de Goya -como se mencionó brevemente en páginas anteriores- para reflejarlas posteriormente en su obra madura, de manera consciente o inconsciente.

También posteriormente utilizará en sus pinturas fondos arquitectónicos, que le ayudarían a subrayar la intención narrativa (conocimientos de dibujo arquitectónico y perspectivas tal vez aprendidas en la academia y de su padre).

Y así, también podemos entonces mencionar numerosos ejemplos de otros artistas que pudieron influir en sus obras ya en la etapa madura.

Presenta también arquitecturas medievales frecuentemente; características de este aspecto que son las celdas monásticas en su escenario, ciudades laberínticas amuralladas, castillos, y otros elementos.

Teniendo en mente su declaración en una entrevista: *"me interesan fundamentalmente los pintores primitivos"* (80), lo cual dicho por una pintora europea de formación académica, hace pensar en los maestros flamencos, incluidos el pintor surrealista flamenco, Hyeronimus Bosch, el Bosco. Así desde niña, habría ido a visitar sus obras en Madrid.

(80) Varo en Islas García. "Remedios Varo". *sfp*, en Kaplan, *op. Cit.* p.191

Varo comparte con el Bosco el interés por la magia y ambos muestran en sus obras el papel primordial del mago en la sociedad.

Otra influencia de el Bosco en ella, se puede observar en sus seres híbrido animal- máquina, como sus múltiples personajes con aparatos mecánicos para desplazarse, que traen incluidos en sí mismos.

A Remedios le fascinaba la idea de crear seres híbridos con partes inanimadas o mecánicas, claro ejemplo es su *Hommo rodans* que realizará más tarde. Idea que llevó a su última expresión en *Au bonheur des dames*, donde se sitúa un almacén de repuestos al que acuden numerosas mujeres con ruedas como piernas, como parte de las seductoras últimas modas expuestas en los escaparates; personajes que encarnan la idea del Bosco de una sociedad híbrida.



*Modo de volar de Goya
(1864) (Imagen 14)*

Ella misma afirma también que el Greco y Goya, eran de sus interés personal. De el primero, quien fue influido por la estilización bizantina, toma el alargamiento del cuerpo y el drapeado en las telas que en su obra forman bolsas espaciales y en ella pueden incluso formar asientos para sentarse.



*Vuelo Mágico de Remedios Varo
(1956) (Imagen 15)*

Goya que se puede considerar como un maravilloso precedente del surrealismo, también pudo influir en ella. La obra gráfica de Goya encuentra eco en la obra de Remedios como se puede ver en *Modo de volar* de Goya (1864) (Imagen 14) y *Vuelo Mágico* de Remedios Varo (1956) (Imagen 15), también Goya creó seres híbridos.

en Remedios Varo, no aparecen nunca personajes terroríficos o demoniacos que atemoricen. En cambio en Goya; las corridas de toros, la tortura, el dolor, sí se presentan. Así mismo hay diferencias en estilo, el trazo también es diferente.

Sin embargo, más importante que esto último; es el hecho de lo que realmente aprendió Varo de Goya que fue su idea de buscar dentro de su propia imaginación, la principal fuente de inspiración para su obra.

Es así que en base a este recuento, podemos afirmar la importancia que le dio Varo a la influencia tan marcada que recibió de su herencia española -retomando a los artistas antes mencionados- personajes tan prominentes en la historia de España, a pesar de no haber nacido en este lugar. Y considerando, el aspecto antes mencionado de la idea de Goya, adoptada por Remedios, acerca de la legitimación de lo imaginativo.

Sin lugar a dudas, podemos concordar con Kaplan, entonces, que Goya constituyó el puente o el eslabón que relacionó o incitó a Remedios Varo - con su herencia española- a mirar hacia el surrealismo.

Otros artistas que pudieron haber ejercido influencia sobre Varo, o con quienes se puede encontrar relación en su obra, es por ejemplo Giorgio de Chirico; ya que Varo al igual que Chirico, explotó el poder psicológico de la arquitectura.

Las fachadas artificiales, que son comunes en la obra de Varo, son edificios que parecieran haber sido rebanados de manera que el espectador puede ver lo que sucede dentro. Por ejemplo: Bordando el Manto terrestre, y Tres destinos (1956) (Imagen 16). En ambos aparecen las perspectivas múltiples y planos colocados contradictoriamente como



Tres destinos (1956) (Imagen 16)



Rouloutte (1955) (Imagen 17)

en Rouloutte (1955) (Imagen 17) o también la utilización de múltiples puntos de fuga como aparecen en su obra Tránsito en espiral (1962) (Imagen 18)

Comparten también el interés por el dibujo isométrico, así como por planos esquemáticos.

La obra de Péret, con quien compartió su vida por más de diez años también resultó sumamente importante para ella. La poesía de éste, era totalmente surrealista y así, automática y desconectada completamente del pensa-

miento deliberado y conciente. Y a diferencia de su pintura -que es narración perfectamente planeada y basada en la lógica por completo coherente- algunos de sus escritos, cuentos y cartas contienen imágenes sugestivas igualmente desenfrenadas e intencionalmente incoherentes. Aspectos de su obra literaria en que ahondaremos más adelante.

Varo utiliza también elementos de Brauner en sus pinturas. Es entonces, que tomando en cuenta todas estas influencias y



Tránsito en espiral (1962) (Imagen 18)

aspectos, resulta importante reafirmar el hecho de que el movimiento surrealista fue de vital importancia para ella y estimuló su tendencia hacia lo imaginativo; incitándola a la experimentación para la búsqueda de su estilo propio.

Sin embargo este proceso de experimentación y aprendizaje, de nuevo se vio

interrumpido por la política mundial. En septiembre de 1939, Francia e Inglaterra entran en guerra con Alemania, viéndose Varo, de nuevo, en medio de la guerra.

En julio de este año comienza la evacuación de la ciudad. Para los extranjeros como ella, la situación se torna difícil pues corren el riesgo de ser deportados; lo cual para ella también resultaba peligroso como simpatizante de la república bajo la dictadura de Franco.

En 1940 Péret es encarcelado por actividades políticas y Varo, algún tiempo después. Ella es detenida por la policía por su relación con Péret. Periodo de confinamiento del que poco se sabe puesto que – a diferencia de Péret y Lizarraga (que también fue encarcelado); que dejan registro en dibujos y pinturas de su experiencia en la cárcel- Varo no da ninguna información al respecto.

El 14 de julio de 1940 entran los nazis en Francia. A pesar de que había decidido quedarse hasta saber de Péret, Varo no soporta la situación que hacía vulnerable ante los nazis a cualquier por sus creencias religiosas o sus ideas antifascistas. Esto, aunado al hecho de que ya había sido detenida antes.

En 1940 parte para Marsella donde se une al numeroso grupo surrealista que buscó refugio ahí. Meses después llega Péret.

Estando ahí el grupo continúa sus actividades surrealistas; el juego cadáver exquisito entre otras cosas.

Después de un tiempo, logran refugiarse en México ayudados por el gobierno mexicano en junio de 1940. La política del presidente Cárdenas democrática y progresista, defensora del Derecho de Asilo y contraria a las violaciones de libertad existentes en los pueblos nazis y franquistas. Esto da entrada a México de una corriente de refugiados europeos, entre los cuales se encontraban importantes intelectuales y artistas.

El 20 de noviembre de 1941, Varo y Péret consiguen salir de Francia con destino a nuestro país a bordo del Serpa Pinto.

En un principio el estar en México, era una opción temporal , solamente mientras volvía la calma a Francia. Aquí se reencuentran muchos de los amigos del grupo y llega entre otros Leonora Carrington, con quien desde entonces, Varo entablará una entrañable amistad.

Un hecho evidente es que siempre hubo cierto distanciamiento entre los refugiados europeos y el ambiente artístico mexicano; situación que se dio porque por un lado los recién llegados trataban de mantener su estilo de vida europeo, sin hacer vida social más que entre ellos; y por otro lado los artistas mexicanos, repelían la nueva invasión de artistas europeos en defensa de la “mexicanidad” basada en un compromiso revolucionario con las raíces de México y su cultura indígena.

En consecuencia, los artistas europeos, recrearon su grupo entre ellos mismos para continuar de nuevo, con sus actividades surrealistas; como lo hiciesen antes.

Varo ya comenzaba a entretenerse con una de sus actividades favoritas: escribir cartas a personajes desconocidos. A pesar de esta situación de distanciamiento con el medio artístico mexicano, Varo rápidamente se dejó hechizar por el país que Bretón definiera como el lugar surrealista por excelencia.

Para Varo el “país de adopción”, resultó de vital importancia en su vida, lo que se confirma con su declaración: “Soy más de México como de ningún otra parte (...), conozco poco de España, pues era yo muy joven cuando vivía en ella; luego vinieron los años de aprendizaje, de asimilación en París y después la guerra... Es en México donde me he sentido acogida y segura.” (81)

Sin embargo, a pesar de la evidente importancia que representó México para ella, se han suscitado argumentaciones para no clasificarla dentro de la pintura mexicana contemporánea (por estar presuntamente carente de elementos mexicanos distintivos); ni en la europea (por haber sido realizada fuera de aquel continente), lo que ha llegado a repercutir negativamente en cuanto al conocimiento y valoración de su obra; según afirma Isabel Castell en su recopilación Remedios Varo: Cartas, Sueños y otros textos.

Prampolini es una de quienes argumentan la impermeabilidad de Varo ante la realidad mexicana (82) y en controversia José Pierre difunde la universalidad y libertad de la obra de Varo y de todo artista. (83)

No debiera existir discusión sobre este asunto, puesto que la afirmación de Pierre está fundamentada, no solamente tomando de base cualquier obra o movimiento artístico en historia del arte del mundo; pues efectivamente una obra artística puede seguir las intenciones o usar elementos de determinada corriente; pero también puede tener la capacidad de ser universal y libre para llegar más allá de los límites de la misma. Y de hecho en la actualidad, podemos decir que las obras y sus creadores están menos preocupados por imprimirles el signo distintivo de su país, pues otras intenciones resultan más importantes.

Y más aún dentro del movimiento que nos ocupa; si se toman en cuenta las afirmaciones ya antes mencionadas por Bretón sobre la utilización del "modelo interior" frente al "modelo exterior". Y la búsqueda del "contenido latente" frente al "contenido manifiesto".

Durante estos primeros años de la década de los 40's Remedios pintó muy poco, se encontraba en la necesidad de desarrollar trabajos comerciales para ganar dinero, así que se centró en escribir, otra manera de liberar su creatividad. Sus escritos hacen caso omiso de la puntuación, se olvidan de la gramática y la ortografía, resultando cuentos enteros en sus cuadernos sin correcciones ni cambios. Álbumes de dibujo llenos de escritos en español, francés o ambos, también se cuentan en estos tiempos. Sueños, cuentos fantásticos, notas para cuadros, complicadas obras de teatro, entre otras cosas.

Algunos comparables con la mejor novelística surrealista.

La amistad con Carrington resultó esencial en esta etapa de producción. Varo y Carrington se conocieron a finales de los años 30's, pero fue en México donde se forjaría una gran y fiel amistad que recordarían en numerosos textos. Ambas creían en lo sobrenatural y en los poderes de la magia. Se comprendían íntima y profundamente en angustias y desesperaciones. Compartían tam

(82) Isabel Castell menciona como ejemplos "El surrealismo y la fantasía mexicana", incluido en el catálogo "Los Surrealistas en México". Museo Nacional de Arte y "Remedios Varo and Frida Kahlo: two mexican painters". Montreal, 1984, p.217, en Remedios Varo. Cartas, sueños y otros textos. *Ibid.*, p.15

(83) Pierre, José. "Algunas reflexiones deshilvanadas sobre el encuentro de México y del Surrealismo". Incluido en el catálogo de exposición: El Surrealismo, entre Viejo y Nuevo Mundo. En Remedios Varo. Cartas, sueños y otros textos. *Ibid.*, p.15

bién, una poderosa capacidad de imaginación y una afición por los extraños experimentos, lo que se convertirá en uno de sus juegos favoritos -usando la cocina como laboratorio- realizaban recetas fantásticas para distintos males o deseos (texto 9). Leían sobre hechicería, alquimia y magia juntas. Solían escribir obras de teatro o cuentos entre las dos.

Los manuscritos de Varo, presentan ideas perfectamente expresadas, aunque eran hechos sin la menor intención ni cuidado en ortografía o gramática, como ya se ha mencionado. Aparecen personajes desconectados de toda coherencia pero descritos con una intachable seguridad.

Se encuentran textos claramente automáticos y libres de razón y muchos otros que no lo son totalmente puesto que en la creación de algunos, a partir de una frase totalmente ilógica, iba haciendo pequeños cambios hasta encontrar secuencias más adecuadas.

En cuanto a las sátiras científicas que escribiría, Péret también escribió las suyas que, de hecho, pudieron ser fuente de inspiración para Remedios. Sin embargo, de nuevo mencionaremos que en Péret existía la agresividad, muerte, violencia, y demás aspectos que Remedios -en cambio- detestaba. Pero es cierto que quizá inconscientemente; sí se reflejaba una violencia psicológica de miedo y angustia.

Algo importante de mencionar es que la obra escrita de Varo no fue creada con la intención de mostrarla al público, con excepción de *Hommo Rodans*, nunca publicó los demás escritos.

El libro *Remedios Varo: Cartas, sueños y otros textos*, es una recopilación de la obra escrita de Remedios y resulta ser una excelente fuente para conocer esta inédita producción, ya que es poco conocido que Remedios también realizó obra literaria.

Entre sus hábitos, se encontraba el escribir cartas, de tono e intención totalmente humorístico. Algunas las dirigía a gente conocida, como una carta realizada para Gerardo Lizarraga (texto 1), y otras que eran para personas desconocidas. Todas

ellas evidencia de deseos personales, temores o inquietudes que Remedios tenía; a pesar de que eran hechas siempre en tono lúdico, que también reflejan su personalidad y forma de ser.

En otra carta *Tribulaciones de un adepto del grupo “los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana”*, (texto 2) incluso introduce una divertida parodia de la escritura automática o surrealista en general; lo que para Kaplan, sirve para alejarla del movimiento, pero para Isabel Castell, sirve para evidenciar su capacidad de ironizar o satirizar las mismas cosas que ella respetaba o utilizaba, o incluso en lo que creía como las ideas alquímicas con sus características propias: la interrelación de todos los elementos del cosmos, principalmente. Fenómeno muy respetado por ella e incluso poetizado en sus cuadros como *Ciencia Inútil* o el *Alquimista* (1955) (Imagen 19). Pero que en su escritura aparece –por el contrario– parodiado.

En una carta dirigida a un científico, (texto 3) introduce el motivo de la música, ya manejada en sus cuadros de *Música Solar* (1955) (Imagen 20), *Creación de las Aves* (1958) (Imagen 21) y *El flautista* (1955) (Imagen 22), en las cuales el sonido en interacción con la luz actúan como generadores de vida. En dicha carta, un fragmento dice: “en el momento en que tocaba la nota sí, el gato maulló y alguien que pasó por la calle delante de la ventana, proyectó su nombre sobre la mesa de experimentación y sobre las sustancias que tenía allí en emulsión” .



Alquimista (1955) (Imagen 19)



Música Solar (1955) (Imagen 20)



Creación de las Aves (1958) (Imagen 21)



El flautista (1955) (Imagen 22)



Armonía (Imagen 23)

(84) Tomamos este comentario del apéndice de Beatriz Varo en op. Cit. p. 236, en Remedios Varo, *Cartas, sencillos y otros textos*, *Ibid.*, p.39

(85) "Se trata del conjunto de fenómenos que ponen de manifiesto la intrusión de lo maravilloso en la vida cotidiana, es decir la serie de "coincidencias" y "accidentes" que determinan nuestra vida con toda la fuerza del destino (...). Se trata de hechos que pertenecen

Experimentos todos que remiten a la propia idea de Remedios acerca de este asunto como cuando habla de sus cuadro Armonía (Imagen 23) al decir: *"El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas por eso en un pentagrama de hilos de metal, ensarta toda clase de objetos, desde el más simple, hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática, que es ya en sí un cúmulo de cosas; cuando decide colocar en su sitio los diversos objetos. Soplando por la clave que sostiene el pentagrama debe salir una música no solo armoniosa sino también objetiva, es decir, capaz de mover las cosas a su alrededor, si así se desea usarla. La figura que se desprende de la pared que colabora con él representa al azar (pero al azar objetivo). Cuando uso la palabra objetivo, entiendo por ello que es algo fuera de nuestro mundo, o mejor dicho más allá de él y que se encuentra conectado con el mundo de las causas y no de los fenómenos que es el nuestro" (84)*

Esta cuestión del azar objetivo, es un aspecto típicamente surrealista explicado por Bretón en su obra Nadja. (85) que resulta estar relacionado un poco con la cuestión del destino, o lo que tiene que suceder.

Un aspecto importante en las cartas de Varo es que mientras que en sus pinturas lo que da el efecto humorístico son las imágenes o elementos manejados de un modo cotidiano y natural; en los relatos y cartas, es el uso de las llamadas "enumeraciones caóticas", repeticiones amontonadas, yuxtaposiciones de elementos que son utilizados por los surrealistas para provocar el extrañamiento del lector. Imprimiéndole así esa dosis de humorismo.

Así lo argumenta Ramón Gómez de la Serna al decir que *"en el humorismo se falta a esa ley escolar que prohíbe sumar cosas heterogéneas y de esa rebeldía saca su mejor provecho" (86)*

Así pues Remedios utiliza las analogías en que se basa el pensamiento alquímico con una finalidad humorística y ésta es quizá una de las características más llamativas de su arte; la capacidad de armonizar con técnicas y recursos de épocas ancestrales, ya sea con intenciones serias o puramente lúdicas, como es este segundo caso, el Hommo Rodans.



Homo Rodans

En una carta a su madre, con fecha de 1959, (texto 4), ella le explica, que con huesos de pollo, pavo y espinas de pescado construyó una pequeña figurita y escribió un supuesto tratado de antropología (imitando un viejo manuscrito), el *Hommo Rodans* (texto 5), para demostrar que el antecesor del *homo sapiens* fue esta figurita que ella llamó así.

Texto que resulta ser una parodia de la pedantería y erudición de ciertas investigaciones científicas o de ciertos científicos incluso. Recurre al recurso del pseudónimo –como en sus

cartas- en este caso utiliza uno muy rimbombante “Halickio von Fuhrängschmidt”, autor que a su vez se remite a otros supuestos eruditos con nombres similares. Utiliza términos inventados pero con apariencia de locuciones latinas.

Pero en realidad utiliza connotaciones humorísticamente sexuales de manera muy natural, sin embargo se remarca el hecho de el “atrevimiento” a hablar de cosas tales como tibia, peroné y hasta fémur!, sin recato en nuestros días.

Esta utilización del recurso del mundo al revés, recuerda sin duda películas de Buñuel, donde estas inversiones resultan igualmente risibles.

Otro recurso surrealista utilizado en dicho tratado es la colocación de un elemento en un contexto que nada tiene que ver. En este caso es un paraguas que aparece en las excavaciones de Libia y Mesopotamia. Además de la utilización de analogías entre realidades distantes pero de aspecto formal; es entonces el paraguas, tomado en relación con un “ala” bastante completa y muy bien conservada de un pterodáctilo joven.

Pero probablemente el aspecto más interesante de dicho texto es la imagen de la rueda; símbolo solar que representa "las fuerzas cósmicas del movimiento, y el tiempo como proceso y movimiento rotatorio" (87) . Símbolo perfecto para Remedios en una consideración del universo que ve el cambio y el movimiento como única verdad constante.

En su obra, los personajes se desplazan continuamente mediante una rueda que ha sustituido a sus pies y que los enlaza con la idea del movimiento perpetuo, del carácter cíclico de los fenómenos y del ser. Idea que puede rastrearse en autores como Borges, Alfred Kublin, entre otros, cuyas obras Remedios leía.

Estrechamente apegado a la rueda, el viaje es la metáfora más frecuente en el universo de Varo. Ella misma expresaba que los "viajeros representan gentes que buscan llegar a un nivel espiritual mas alto" (88)

Ella misma fue una viajera física, pero también mentalmente; la gran mayoría de los personajes que habitan sus lienzos se desplazan, ya sea por medio de ruedas, Au Bonheur des dames. Por medio de elaborados medios de locomoción Roulette(1955), o así también por medio de las mismas ropas o cabello Exploración de las fuentes del río Orinoco (1959) (Imagen 24).

Es así que éste es uno de los temas que más despiertan interés en Remedios: la idea de los ciclos permanentes. Apegada a esta puede encontrarse la idea que concibe en su cuadro Naturaleza muerta resucitando (1963) (Imagen 25) donde aparecen diversas



*Exploración de las fuentes del río Orinoco
(1959) (Imagen 24)*

(87) Cirloit, Juan Eduardo. "Diccionario de símbolos". Labor, Barcelona, 1988, pp 392-393 en Remedios Varo: Cartas, sueños y otros textos. *Ibid.*, p.45

(88) Varo, en Octavio Paz/ Roger Caillols/ Juliana González, op. Cit, p.176 en Kaplan, op. Cit. p.169



*Naturaleza muerta resucitando
(1963) (Imagen 25)*

frutas girando perpetuamente alrededor de una mesa y que al chocar unas con otras dejan caer una semilla que da vida a otras nuevas, en una consideración fundamental también en el México prehispánico de la muerte como generadora de la vida, como evolución y no como fin y destrucción.

Otro tipo de escritos que Remedios hacía eran proyectos de obras teatrales, (texto 6), que por su carácter fragmentario dan la idea de haber sido realizadas entre dos personas, presumiblemente con Carrington.

Generalmente son irrepresentables debido a los escenarios en que se desarrollan. Aspecto que demuestra el hecho de que sólo las realizaban con fines de diversión personal; sin intenciones de publicarlas o llevarlas a cabo.

Al igual que su obra plástica, este tipo de cuentos no son desarrollados dentro de épocas o lugares identificables; así mismo presentan divertidos contrastes: ambientaciones antiguas, con irrupción de elementos modernos, y cosas por el estilo. En estos escritos, así como en sus cuentos y el resto de su obra literaria suele incluir per que remiten a sus amigos o personas cercanas como en el caso de Benjamín Pérez.

Así como también habitan los seres de identidades múltiples, personajes híbridos: mitad hombre-mitad animal.

En primer lugar sin duda, se encuentran representaciones de gatos, que eran sus animales favoritos, como en sus cuadros: Inspiración, Mimetismo, Dama Felina, entre otros.

Para Remedios las aves son también importantes, pueden representar símbolos de escape. El búho, también aparece en su obra -al igual que el gato- criatura nocturna, acompaña a los brujos y es portador de sabiduría y videncia.

Su más famosa representación de dicha ave es la que aparece en Creación de las Aves (1985), con una figura de búho andrógina, representa al artista, también alquimista, y músico con dotes mágicos de energía creativa.

La figura dibuja un pájaro en la mesa, utiliza colores primarios destilados de la atmósfera y dibuja con una pluma que tiene conectada al corazón a través de un violín, la luz de la luna recogida y ampliada por una lente triangular ilumina el dibujo infundiendo vida a las aves que salen volando.

El ave no es quien da la vida, en realidad la encarna. Y en esto es donde se encuentra la verdadera interrelación del arte, la ciencia, la alquimia y la naturaleza, pues se nutren entre sí en un ciclo simbólicamente representado por dos vasos que hay en un rincón que trasvasan su contenido de uno a otro. (89)

Lo que hace ella es reafirmar que el artista es quien va más allá de la mera imitación de la naturaleza, en realidad la crea. Utiliza en esta pintura una serie de símbolos muy importantes, como la vasija alquímica con forma de huevo, la trinidad en los colores que se crean por esta vasija que es fundamental para todo color en el arte, la lente como el plasma de Newton para descomponer la luz en los colores del espacio.

Esta imagen es en realidad la imagen de la creatividad a la que Varo aspiraba. Es entonces un reflejo de lo que ella deseaba ser.

El gato tiene más paradójica simbología. En la mitología representa desde la diosa y el animal sagrado egipcio, hasta el ente diabólico y la peste peligrosa.

Pero en Varo, además puede ser una criatura cómica cuando crea sus híbridos gatos como el gato de hojas en Visita Inesperada (Imagen 26) Es así que ella también en ocasiones se en

(89) Kaplan, *ibid*, p. 185. La imagen de los vasos puede ser referencia visual a la famosa obra en prosa de Bretón "Les vases communicants".



Visita Inesperada (Imagen 26)

cuentra haciendo divertida la naturaleza, en su propio proceso creativo.

Es entonces que el gato para Varo no es un símbolo negativo, más bien es el ideal silencioso compañero del artista, y usualmente ser amigable.

Otros tipo de textos que Remedios hacía, son los puramente automáticos, (texto 7). La mayoría de esos textos poseen una importante carga simbólica según Isabel Castell, y en base al Diccionario de Símbolos de E. J. Cirloit, expli-

ca cómo por ejemplo el “mercurio” puede haber sido tomado por Varo por su significación de “carácter fluido y dinámico – esencialmente duplex- es decir de un lado ser interior, diablo o monstruo; del otro, hijo de filósofos. El “pelo”, las fuerzas superiores, y así sucesivamente.

Es así que en cuanto a estos textos podemos aplicar la noción de José Pierre de “automatismo simbólico”, que – a diferencia del automatismo psíquico o rítmico que corresponde con la mayor exactitud a la escritura automática- es el equivalente al relato de los sueños en donde el artista pretende la reconstrucción del paisaje mental de manera consciente, pero aboliendo el método deductivo del pensamiento. (90)

Es así que, la existencia de tantos símbolos y arquetipos nos muestra de nuevo, cómo es que en el inconsciente de Remedios se encontraban arraigadas las creencias esotéricas, así como los fenómenos oníricos eran de gran interés para ella.

Realiza otros textos que se clasifican como sueños, pues efectivamente son relatos de sueños suyos, en donde de nuevo apa

(90) Keeth, William. “La evolución plástica de Cesar Moro más allá del atavismo científico” en *ensayo de pag web* Fuegos de arena: [http:// www.triplov.com/mori/cesar_moro.htm](http://www.triplov.com/mori/cesar_moro.htm)

recen elementos simbólicos que también aparecerán en su pintura. El último sueño (texto 8), habla de sí misma cuando ha alcanzado el conocimiento de la “verdad absoluta”, ha superado la manipulación y limitaciones que la sociedad le imponen para llegar hasta ella. Pero el verdugo -representante de esa sociedad opresiva que nos mantiene dentro de los nefastos límites de lo razonable- exige entonces su muerte. Esto no es realmente castigo para quien ya ha alcanzado esa verdad; así que ya sólo debe conseguir la eternidad para su amado, que ella ya tiene, (metáfora representada con un huevo que teje: símbolo pasivo de la alquimia, forma de la piedra filosofal y emblema de la inmortalidad); y así, estando juntos por toda la eternidad, morirá en paz.

Esta metáfora del tejido, representación de la creación y la vida –según Cirloit- se repite muy frecuentemente en la obra de Remedios Varo. Pero a veces también le da significado negativo cuando lo relaciona con el “tejido del destino” en su aspecto de privación de libertad humana.

También lo utiliza para hablar de la identidad que une a todos los hombres, como en Tres destinos. Pero es en un cuadro, donde esta metáfora cumple una función liberadora y positiva. Es el ya mencionado Bordando el Manto Terrestre, una de las tres partes que forman la obra quizá más narrativa en donde incluso puede decirse que se observa el planteamiento, nudo y desenlace de la historia en el que a través del tejido, la chica realiza una trampa donde se oculta con su amado, para que en la última parte, ambos aparezcan escapando en un final feliz después de una angustiosa vida.

Viéndose ella, al igual que en su sueño, liberada de las ataduras cotidianas en un eterno presente presidido por el amor y el conocimiento; *“es entonces como el ciclo alquímico y la búsqueda para Varo ha concluido; ella es entonces, filósofa, soñadora, solitaria y enamorada que ha alcanzado la inmortalidad.”* (91)

La vida que llevan al llegar a México Remedios y Péret es difícil, así que como mencionamos antes, Remedios se ve obligada a tomar todo tipo de trabajos. Trabajó en oficinas británicas haciendo propagandas antifacistas, diseñando figurines y ves

(91) Una vez redactada la introducción de Remedios Varo: *Cartas, sueños y otros textos. Llegó a manos de los autores el catálogo razonado "Remedios Varo", a cargo de Walter Gruen y Ricardo Ovalle, en el que a partir de textos introductorios se encuentra el inventario más completo de la obra de Remedios. En Remedios Varo: Cartas, sueños y otros textos, op. Cit. p.63*



Tailleur pour dames
(1957) (Imagen 27)

tuarios para representaciones teatrales, puesto que para esto último poseía gran imaginación como se demuestra en su pintura *Tailleur pour dames* (1957) (Imagen 27). Descrito por ella misma en su nota al cuadro. (92) Esta actividad también representaba una forma de escape para su energía creativa.

En esta época, el ingreso más fijo que recibía era ilustrando folletos publicitarios de Bayer de 1942 a 1949, en los cuales ya se pueden observar ciertos aspectos que los relacionan con el desarrollo de su estilo personal.

Un ejemplo es *Reuma, lumbago, ciática* (1942-47) (Imagen 28) ilustrando un texto que describe los dolores del reumatismo. El paisaje lleno de púas tiene similitud con elementos de pinturas anteriores como *Pintura*



Reuma, lumbago, ciática
(1942-47) (Imagen 28)

Incluso dicha composición es muy similar a la de Frida Kahlo, sin embargo no se sabe la fecha con seguridad por lo que no se puede decir si fue influencia de ella o invención propia.

En cuanto a su trabajo personal continúa experimentando, y realiza entonces *Los escorpiones* en 1943 (Imagen 29) con un estilo influenciado por el cubismo, abstrae y geometriza las figuras. Utiliza una gama de colores que no utilizará de nuevo. Es una rica paleta pero que quedará solo

(92) Varo, nota a la Ilustración 26 en Paz, "Remedios Varo". *Un modelo para viaje muy práctico, en forma de barco por detrás, al llegar ante una extensión de agua, se deja caer de espaldas: detrás de la cabeza está el timón que se maneja tirando de las cintas que van hacia el pecho y de las que cuelgan una brújula, todo ello sirve también de adorno en tierra firme, y las solapas sirven de pequeñas velas, así como el bastón en el que hay una vela enrollada que se despliega. El modelo sentado es para ir a esas rocieta party en donde no cabe ni un alfiler y no sabe uno donde poner su vaso ni menos sentarse, el tejido del echarse es*

en experimentación. Predomina el aspecto narrativo que es con lo que se quedará.

En 1947 pinta *La torre* (Imagen 30) en donde las figuras humanas que aparecen resultan vulnerables a causa de su escala. Pueden ya observarse aspectos de su propia personalidad: temores y angustias, la chica diminuta y aislada sintiéndose atrapada; mira hacia la libre inmensidad desde una construcción que puede representar Europa en ruinas. Se observan caminos difíciles que pueden sacarla de ahí. Representan quizá su recién salida de Europa.

Termina con Péret definitivamente. Comienza a relacionarse con un piloto francés Jean Nicolle.

Empieza a enfocar su obra hacia una figuración más íntima y rigurosa. Así como también empieza a adaptarse plenamente a México, le fascina su clima, su gente, su vida. Nuestro país para entonces se había convertido en su patria también.

En el 1947 viaja a Venezuela a visitar a su familia que ahí vivía .

Consigue trabajo haciendo ilustración científica, en la cual se requería de una extraordinaria precisión y exactitud para el detalle. Experiencia que hizo a Remedios descubrir un mundo en miniatura, y que influiría posteriormente en su producción. Estuvo en Venezuela de 1947 a 1949. Con Nicolle viajaría a los



Los escorpiones (1943) (Imagen 29)



La torre (1947) (Imagen 30)

de una sustancia milagrosa que se endurece a voluntad y sirve de asiento; el modelo de la derecha es para viedo, es de un tejido eferrescente como el champagne, tiene un botellito para llevar fresco el veneno, termina en una cola de reptil muy favorecedora. El sastre tiene la cara dibujada en forma de tijeras, su sombra es tan rebelde que hay que sujetar al techo con un alfiler. La clienta que contemplo los modelos se despliega en dos personas más porque no sabe cual de los tres modelos elegir y las repeticiones de ella a cada lado y algo transparentes representan la duda en que se encuentra. En

llanos del río Orinoco, al sur de Venezuela, explorando zonas de vegetación tropical llenos de paisajes exóticos y conocerá extraordinarios animales. Escenario que impactaría a Remedios y posteriormente representará en algunas obras.

Es entonces que, a su regreso a México, decide permanecer aquí para dedicarse individual y rigurosamente a la creación de su universo pictórico.

Justo aquí emerge una cuestión para el análisis de su obra.

Esto, ¿es efectivamente como afirma Kaplan, que la ausencia del surrealismo francés es lo que le permitió desarrollar su talento libre y espontáneamente? ¿O es que continuó trabajando bajo la influencia o elementos del surrealismo? Para responder dichas preguntas, es importante analizar los argumentos de índole estética de su obra. Uno de los más frecuentes es la ausencia del automatismo.

Pero cabe destacar, y talvez acercándonos a concluir podríamos afirmar que resulta evidente que si consideramos al surrealismo y al automatismo (al psíquico, en dado caso), como uno mismo; estaríamos ciertamente reduciendo e ignorando la amplitud de un movimiento que precisamente se propone replantear el arte y la realidad del mundo llevándolo a cabo desde diferentes perspectivas.

Aquí de nuevo, entonces cabe sacar a relucir el otro estilo de automatismo, que es el simbólico, del que ya habíamos hablado anteriormente.

Solo para poner en claro, entonces que si el surrealismo fuera exclusivamente *"automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento sin la intervención regulada de la razón, ajena a toda preocupación estética o moral"*(93), tal y como lo definió Bretón en sus orígenes; quedarían entonces fuera del movimiento autores como Magritte, Ernst, Tanguy, que podrían adherirse al "automatismo simbólico"; al igual que Remedios Varo, Carrington, Rahon entre otros.

Es así que, que debemos tener bien en cuenta que el “automatismo psíquico”, cumple una función específica dentro del movimiento, pero no exclusiva; además debemos de aceptar -como dice Castell en su obra ya citada- que resultaría algo absurdo tomar en cuenta sólo una definición del movimiento dada en 1924, cuando aún hasta nuestros días, el surrealismo está vigente en el arte contemporáneo y menciona ejemplos como el español Eugenio F. Granell el brasileño Sergio Lima, el chileno Ludwig Zeller, entre otros, y en grupos surrealistas como el de Buenos Aires, el de Chicago y el de Madrid.

Es así que tal vez en el sentido estricto de la palabra, Remedios no siguió el automatismo, pero entonces tal vez en ella la adhesión al movimiento surrealista, sea por otro lado; su clara legitimación de lo onírico, imaginario y fantástico; que evidentemente presenta en su obra.

Así como otro elemento que retoma de los surrealistas, es su interés por la alquimia. En cuanto a la naturaleza del pensamiento de Remedios, una característica general que se presenta en toda su obra es la interrelación constante de los elementos del cosmos, como ejemplo se encuentra el ya citado cuadro El Alquimista o ciencia inútil, donde el suelo y la vestimenta del personaje son una misma cosa; así como el cielo de cuyos astros extrae el elixir para hacer sus experimentos es, a su vez, el techo de su habitación como en Música Solar.

Actitud que trae consigo la abolición de oposiciones ; que se contrapone en el pensamiento alquímico así como también en el surrealismo a través del amor como afirma Arturo Shuartz : *“el fuego del amor - y ninguna imagen es más verdadera para el alquimista y el surrealista- el agente de transmutación universal; es a través de su resplandor como veremos la verdad, y es su ardor lo que revela los contornos contradictorios de nuestro ser”*(94). Y el conocimiento se encamina al deseo humano de abolir la barrera entre la vida y la muerte, asegurándose de este modo, la eternidad del ser.

Otros ejemplos donde aparece la alquimia es Exploración de las fuentes del río Orinoco, además de Ciencia inútil o el alquimista, entre otras.

(94) Arturo Shuartz. Introducción de “Arte e Alquimia”. Edición La Bienal de Venecia, 1986, p.29 en Remedios Varo: Cartas, Sueños y otros textos. Op. Cit.

En 1949, al volver a México de Venezuela, inicia un periodo de trabajo serio y constante. Ahora al lado de su último marido Walter Gruen, refugiado austriaco; ella goza de estabilidad emocional y económica.

Gruen llegó pobre al país, pero pronto se convirtió en dueño de una prestigiada tienda de discos, posición adinerada que fue crucial para el desarrollo artístico de Varo. En el estudio que tenía Remedios en la casa que compartió con Gruen, desarrolló su laboriosa técnica que le requería de 7 a 8 horas diarias durante más de un mes, incluso para una sola obra pequeña. Técnica con la que pronto se haría famosa.

Ya con gran madurez de estilo y desarrollo temático, exploraba ideas con las que trabajará hasta el fin.

En 1955 participa en su primera exposición mexicana, muestra colectiva en la Galería Diana donde participará con 4 cuadros (95). Continúa, en todas sus pinturas en el camino de crear fantasías en torno a aspectos autobiográficos. En Rouloutte, sitúa una casa sobre ruedas con un elaborado mecanismo conducida por un extraño personaje por entre el bosque; dentro, una mujer sentada frente a un piano. Varo explica que *“este carricoche representa una vida verdadero y armonioso, dentro del él hay todas las perspectivas y felizmente se transporta de acá para allá, con el hombre dirigiéndolo, la mujer produciendo música tranquilamente”* (96), lo cual puede interpretarse quizá como una metáfora de la seguridad que Varo sentía al lado de Gruen, en un lugar cálido, con libertad para dedicarse a lo suyo. Valiéndose de su aprendizaje ingenieril y académico, crea la casa con perspectivas elaboradas y contradictorias. En el cielo crea efectos a base de grises azulados, soplando sobre el lienzo pintura diluida para crear texturas de salpicadura y niebla. Para el suelo utiliza la decalcomanía, que consiste en extender pintura viscosa entre dos pedazos de lienzo que luego se separaban, que en este caso formaba el musgo.

Otras técnicas aprendidas de los surrealistas, como el dejar que corra la pintura por la superficie para luego soplarle y emborronar, son técnicas que utiliza a partir de las obras que expone en 1955 y que seguirá utilizando en todo su trabajo.

Es así que algo importante de mencionar acerca de esto es que Remedios sí utilizó técnicas surrealistas, pero el proceso de trabajo donde las usaba era diferente; ella visualizaba primero las formas que deseaba lograr y entonces, previamente planeado, utilizaba dichas técnicas tratando de hacer que éstas formaran lo que ella deseaba. Es así que entonces, ella en realidad niega -consciente o inconscientemente- el carácter surrealista de dichas técnicas. Ya que éstas se habían creado como técnicas de automatismo pero en Remedios se aplica una negación de este aspecto fortuito que se había pretendido darles al descubrirlas.

Para Kaplan, la pintura anterior sugiere algo diferente, sugiere distanciamiento entre los personajes, una más preocupada de sus ocupaciones dentro y el otro fuera, lo que denota -según ella- la vida solitaria que Remedios siempre llevó.

Cierto es que en sus obras es difícil encontrar personajes que establezcan contacto entre ellas, generalmente son figuras solitarias o en compañía, pero rara vez hay acercamiento entre ellos.

Sin embargo en su vida, el contacto directo y las amistades duraderas siempre fueron muy importantes para ella. Probablemente este aspecto de su obra se debe a, de nuevo, la inseguridad con la que vivió muchos años.

Otra pintura que presenta en 1955 es *Simpatía*, (1955) (Imagen 31), originalmente llamada *La rabia del gato*, habla de una relación entre una mujer y un gato. Ella lo explica: *"El gato de esta señora salta sobre la mesa produciendo los desórdenes que es posible tolerar si uno quiere a los gatos -como me pasa a mí. Al acariciarlo brotan*



Simpatía, (1955) (Imagen 31)

mentación en Francia. En dicha exposición participa con otras cinco artistas de México: Alice Rahon, Leonora Carrington, Cordelia Urueta, Elvira Gascón, y Solange de Forge. (96) Varo, nota a la il. 37 en Paz. "Remedios Varo". p. 176, en Kaplan, *ibid.*, p. 120

tantas chispas que producen todo ese artilugio eléctrico. Algunas chispas de electricidad van a la cabeza de ella haciendo una ondulación permanente' (97). Kaplan de nuevo opina, que pueden presentarse diversas lecturas o estados emocionales en dicha pintura. Por un lado el primer título remite a la amistad, pero si se toma en cuenta el título original, puede también expresar ferocidad y locura. Otro aspecto interesante, es que debajo de la mesa parece haber otro gato, que quizá podría representar el alter ego del gato.

Presente también en esta muestra Ciencia Inútil o el alquimista, pero, respecto al aspecto de contradicción discutido ahora cabe señalar que dicha pintura originalmente se llamó el *laberinto mecánico*. Es así que podemos observar como es que el complicado diseño del aparato con poleas y demás artilugios para recoger, destilar y embotellar el agua de lluvia; contrasta absurdamente con la simplicidad de su producto final que cae gota a gota. Incongruencia reforzada por el hecho de que todo este difícil aparato es manejado solo con una mano.

Podemos pensar también –dice Kaplan– que al llamar esta obra Ciencia Inútil o el alquimista, Varo puede estar burlándose de las pretensiones de la ciencia que comete un error al considerar a la alquimia como una ociosa actividad que supone manipulación de complicados aparatos. La alquimia en el sentido literal implica el proceso experimental de laboratorio para transformar metales básicos en oro, pero también implica el proceso metafórico de transformación psíquica.

A Remedios siempre le interesó la alquimia y sabía muy bien que el uso excesivo de aparatos en realidad tenía poco que ver con la alquimia y que el considerar el verdadero proceso mítico (y quizá más importante aspecto de la alquimia) como simplemente manipulación mecánica, era confundir su significación espiritual.

Si comprendemos, entonces, esto realmente; podremos entender entonces que en esta pintura la esencia de la alquimia, no sólo la presenta Varo en el proceso de destilación del agua de lluvia; sino que está simbolizada también y de manera más interesante –podemos notar– en el suelo rígido que se convierte

en una tela flexible con la que el personaje se cubre y puede interpretarse como una metáfora del proceso interno de transformación. Lo cual además presume un verdadero conocimiento y utilización de recursos pictóricos por medio de la autora para lograr este efecto de transformar el suelo.

Música solar (1955) es la última de las cuatro pinturas que presenta en la exposición de 1955. Originalmente llamada Música de luz. Se presenta la idea de la unión de uno mismo con la naturaleza como fuente de energía creativa. Un personaje en quien de nuevo podrá representarse ella, produce sonidos con los rayos del sol y un violín que se elevan tocando unos nidos extraños de cristal en los árboles, que encierran aves; abriéndolos para liberar a las aves atrapadas. De esta manera ella va coloreando también a la naturaleza.

La paleta que utiliza es a base de colores tierras; en un tratamiento a base de nubarrones; sólo el lugar donde caen los rayos de luz transforman a la hierba en un suave verde claro, y las aves adoptan un color rojo al ser liberadas.

El proceso de trabajo de Remedios iniciaba con la técnica de los grandes maestros renacentistas, siendo concebida la escena mentalmente para después comenzar a hacer dibujos detalladamente; habiendo terminado el dibujo, lo pasaba a la tabla por medio de papel transparente, detalle a detalle. Entonces comenzaba ya a pintar aplicando manos muy finas de óleo, luego capas de barniz para conseguir brillantes superficies de color añadiendo diminutos detalles usualmente con pincel de una sola púa, lo cual explica la impresionante precisión. Soplaba y emborronaba pintura para algunos detalles y raspaba la superficie para retirar materia resurgiendo así el blanco del fondo que actuaba como toques de luz. En esta línea, desarrolló entonces su peculiar estilo personal.

Música Solar puede ser considerada una de sus obras más logradas donde los efectos de emborronamiento dan un efecto de rica vegetación y exhuberancia y la decalcomanía también ayuda a crear las hojas, flores, ramas y aves.

A partir de entonces, la obra de Remedios Varo fue recibida con

gran entusiasmo por la crítica y el público. Sorprende por su extraordinaria capacidad para el manejo de la técnica a la metáfora autobiográfica.

En su estilo se combinan el aprendizaje académico europeo, con una imaginación llena de fantasía que ella canalizaba a través del surrealismo, y que afloraron a su llegada a México.

Pero es evidente en sus obras a partir de entonces, que como mencionábamos anteriormente; utiliza técnicas que los surrealistas habían creado precisamente para burlar toda intervención conciente; pero en el método Varo ejerce un fino control artístico. Lo que se puede observar en la pintura anterior.

Ella misma afirma: *"sí, lo visualizo antes de comenzar a pintar y trato de ajustarlo a la imagen que me he tomado"*. (98)

En éste, al igual que algunas de sus cartas humorísticas, se burla del automatismo tan seriamente manejado por los surrealistas -como ya mencionamos- Kaplan las toma como pruebas de la separación de Varo del surrealismo, reafirmando también que para ella sólo al alejarse de la influencia francesa y hasta 1955 desarrollará entonces su estilo propio.

Incluso Chadwick, en concordancia con Kaplan, afirma que éste también es el caso de otras mujeres artistas. (99)

Sin necesariamente aceptar estos argumentos; lo que sí puede resultar cierto, es que el hecho de estar lejos de Péret -uno de los principales miembros del grupo surrealista, y por quien al principio ella se sentía intimidada- puede haber liberado un poco sus ideas. Tal vez no abiertamente pero sí subconscientemente.

Así como también hemos hablado ya de que la amistad con Carrington pudo también haber sido constructiva para ella, pues era con quien discutía y conversaba sobre temas como la alquimia, lo oculto, el poder de la mujer y su relación con la naturaleza y demás temas que claramente serían motivos esenciales de su trabajo. Esto aunado al apoyo con que siempre contó, por parte de Gruen, quien la apoyaba para que fuese más segura.

El buen recibimiento de su obra, se debió también a que hacia 1950 en México el arte comenzó a abrirse y a mirar hacia nuevas tendencias, fuera de los límites de la pintura que era ya como institución para entonces, “el muralismo”. En esa década fue cuando Kahlo presenta una exposición individual, momento en que puede decirse que fue cuando el mundo del arte reconoció el trabajo de una mujer y pintora de caballete.

Hecho que quizá facilitó que Varo como mujer y europea, tuviera mayor oportunidad de ser escuchada y de atraer la atención. Fue así que se presenta en la exposición mencionada en 1955.

Ocasión por la cual fue invitada a exponer de nuevo al año siguiente. Continuaba con su estilo detallista que sería el de toda su vida.

El flautista (1955) es un músico encantado con el rostro de brillante nácar, que construye un templo con piedras fosilizadas levantándolas con el poder mágico del sonido.

Seres fantásticos, dotados de poderes mágicos, o sólo rodeados de ellos, pueblan los lienzos de Varo. Además de plasmar su magistral estilo, evidentemente se divertía creando otras alternativas o hipótesis del mundo.

Probablemente también el entusiasmo del público hacia su obra se debió al interés que despertaba en él, ese toque delicado con preocupación por el detalle, con un cierto aire de ironía y misterio fantástico que impregna las obras de Remedios. En contraste con la hegemonía de los muralistas, con su monumental estilo de gruesos trazos y temas didáctico-sociales que dominaban el arte mexicano.

La obra de Remedios Varo resulta ser íntima, muchas veces humanística; relatos de vivencias personales, que incitan al espectador a contemplarlos como si fuesen ilustraciones de cuentos de hadas. Su técnica es esmerada y detallada por lo mismo muy tardada.

Participa en dos exposiciones a mujeres artistas, una en memoria de Frida Kahlo (100), la otra en 1958, fue el Primer Salón de



Dr Ignacio Chávez (1957) (Imagen 32)

Arte Femenino (101), certamente celebrado en las Galerías Excelsior; mencionada anteriormente, puesto que Alice Rahon también participó en ella.

Prueba de que en México ya se estaba conciente de la importancia de la contribución de la mujer en el arte.

A pesar de que no le gustaba pintar retratos, en 1957 aceptó algunos encargos, entre ellos el retrato de un

prestigiado cardiólogo, Dr Ignacio Chávez (1957) (Imagen 32) es interesante ya que lo representa como una figura svengeliana (personaje de la novela Tribu de George du Maurier, que utilizaba sus dotes de hipnotizador con fines perversos), vistiéndolo con una especie de túnica sacerdotal; sugiriendo quizás que su profesión se asemeja al sacerdocio. Tiene una llave que va incertando en un orificio que tienen en el pecho los personajes que van pasando –según lo explica Varo– hablando también de las pretensiones casi divinas de la medicina y ridiculizando también la manera en que los pacientes permiten que ésta ejerza todo control sobre ellos. (102)

A pesar de estos encargos que realiza, a ella no le gustaba sentir la presión de los retratos que los clientes espera, así que no acepta más. Prefería sus retratos de siempre, fantásticos, que ella puede inventar sin limitaciones ni presiones como el del Barón Angelo Milfastos de niño (s/f) (Imagen 33) que hizo como felicitación de cumpleaños a su amigo Juan Soriano. Su explicación al reverso de la imagen: "... no te importe que este dibujo sea tan malo porque es un documento de un gran valor histórico, se trata del único retrato que existe del Barón Angelo

(100) Raquel Tibol. "Trida Kahló: crónica, testimonios y aproximaciones". México, *Ediciones de Cultura Popular*, 1977, pp.153-56. Se inauguró el 13 de julio de 1956, 2°. *Antevsario de su muerte*, Kaplan, op. Cit.

(101) Organizada por Zendejas, director de las Galerías Excelsior y por Alicia de la Peña de Zendejas. *Expositivas: Remedios Varo, Martha Adams, Maria Baraso, Bridget Bale Tichenor, Angelina Beljo, Celia Caldearon, Lilia Carlilo, Leonora Carrington, Olga Cosío, Dolores Cusío, Korstka Cyprinska, Elvira Gascón, Silvia González, Alice Rahon, Aurora Reyes, Maja Strauss, Marysle Worner, Baz, Michelle Stuart, Valetta Swan, Cordelia*

Milfastos cuando era niño y empezó a cortar las cabezas de sus tías. Murió más tarde en la horca pero fue una gran injusticia y un error judicial; no era ningún animal sino el inventor de un nuevo y magnífico aparato para afilar cuchillos; al cortar cabezas solo se proponía probar el aparato.”
(103)



*Barón Angelo Milfastos de niño
(s/f) (Imagen 33)*

En este año, 1959, fue que inició su proyecto que dio origen al único escrito publicado donde lo que buscaba era relacionar su mundo mágico con lo preciso y determinado de la ciencia: su escrito de Hommo Rodans. Habla en dicho escrito -además de las sátiras que contiene y de las que ya hemos hablado- de la sociedad de “Eritrarquia”, cultura recién desenterrada que practicaba la arqueología con unos topos entrenados que excavaban el suelo llevándoles todo objeto que encontraban. Después de un tiempo, ellos mismos enterraban objetos para que los topos tuvieran algo que buscar. Esto; recordando quizá la burla del hombre de Piltdown (la calavera humana y mandíbula de mono descubiertos en una mina inglesa, en 1912, que se consideró como eslabón perdido en la evolución humana; hasta que en 1953 se descubrió que era una falsificación). Advierte así, los errores en los que puede caer la ciencia.

Es así como a pesar de sus tonos irónicos y sarcásticos Varo tiene la creencia de que la ciencia necesita algo de suavidad, y de la humanización de los mitos que ofrecen la poesía y las artes; contra su tendencia a la rigidez y normatividad.

En la obra de sus últimos años, refleja sus preocupaciones a sentirse desarraigada, como emigrada exiliada de su país natal. Es así que se embarca en una peregrinación psicológica y espiritual para establecer raíces más profundas y seguras.

Siempre anduvo en busca de libertad, al principio con viajes físicos y después a través de su mente. Es así que la metáfora de viaje, se convirtió en el principal elemento de sus obra. De

(103) Varo, nota manuscrita en el dorso de un dibujo a lápiz sin fechar, colección Ruth Dandoff, México, en Kaplan, *ibid* p. 136



Visita al Pasado (1957) (Imagen 34)



Antepasados (Miedo)(imagen 35)

manera que sus personajes evaden las limitaciones e imposiciones de la tradición hacia un mundo espiritual y fantástico.

Los medios por los que buscó la libertad siempre le originaron desaprobación, penurias en su vida, recuerdos que siempre la atormentaron y le remorderán la conciencia por dejar familia y patria. Todo esto lo muestra en sus obras como *Visita al Pasado* (1957) (Imagen 34) en donde se muestra a sí misma regresando a un departamento donde pudo haber vivido; y al entrar, de las paredes y de cada rincón del lugar, emergen imágenes como fantasmas del pasado. Al igual se observa en *Antepasados (Miedo)* (imagen 35) que muestra también una figura tratando de escapar del pasado, tal vez, de la amenaza de la presión que éste representaba.

En su obra *Vagabundo* (1958) (Imagen 36), el viajero al parecer es libre pero en realidad no lo es pues consigo conserva fotos, recuerdos, su gato. Aún no se libera de sus recuerdos. Para ella las ataduras del amor también fueron impedimento; en *Los Amantes* (Imagen 37) los personajes con rostros de espejos, lo que

ven son el rostro del otro en sí mismo; o a sí mismo en el rostro del otro, como se quiere ver. Actitud que provoca un vapor pesado que se condensa y cae como lluvia comenzando a inundarlos. Con esto ridiculiza, tal vez, al amor pasional que puede ser causa de perdición.

En su obra Despedida (1958) (Imagen 38), los amantes se han separado y se dirigen por caminos distintos, pero las alargadas sombras se resisten y vuelven para intentar darse un último beso que no se sabe si se llegará a consumir.



Los Amantes (Imagen 37)



Vagabundo (1958) (Imagen 36)





Despedida (1958) (Imagen 38)



Caminos tortuosos (Imagen 40)

En *Mujer saliendo del psicoanalista* (1961), una mujer cubierta por un velo sale de una puerta que dice D. F. J.A. -que según ella explica en la nota de dicha pintura; son las iniciales de Freud, Jung y Alfred Adler- y tira la cabeza de su padre a un pozo con lo que logra quitarse una de las capas del velo, sin embargo aún le quedan otros “desperdicios psicológicos” en el cesto que lleva. Y otras capas que la cubren y la dejan muda que quizá solo hasta que los desecha la liberarán por completo.

Es bien sabido que era una mujer profundamente angustiada, lo que se evidencia en su declaración de *“cuando salgo, aunque sea a un lugar cercano, regreso lo más pronto posible a encerrarme en casa como si me persiguieran”* (38). Temor que se plasma en la obra *Los Caminos tortuosos* (Imagen 40) Al igual que *Locomoción Capilar* (1960) (Imagen 41) donde una chica es secuestrada y los incompetentes agentes que van en busca de ella, no la ayudan.

Es así que, aunque aparentemente Varo nunca habla de violencia ni erotismo, en estos últimos años sí llega a hacerlo, pero quizá más que violencia

física, evoca sus temores psicológicos a ella.

Presencia inesperada (1959) (imagen 42) según explica Kaplan en su libro *Viajes Inesperados*; es evidencia de lo anterior. Aunque la violencia esta un tanto cargada de erotismo. La mujer observa una mesa que se ha despellejado para dejar salir una hierba rastrera que se expande por todo el lugar; esto se complica con la extraña aparición de un hombre que emerge de la tapicería del respaldo de la silla para lamer el cuello de la mujer. Al raspar la tapicería de la silla, las flores de liz que la decoran salen disparadas enterrándose en el suelo y las paredes. Ruptura, penetración, crecimiento sinuoso; todas ellas alusiones sexuales.

Otra referencia a su constante búsqueda y deseo de libertad se encuentra en *Rompiendo el Círculo Vicioso (1962)* (Imagen 43), donde la protagonista se apodera del control y se libera de la pasividad y las limitaciones. Rompiendo la cuerda que la ata electrizándose por la energía utilizada; al romperlo, surge un bosque en su pecho, el profundo lugar de su subconsciente, que ahora le es accesible. Va acompañada de un pájaro,



Locomoción Capilar (1960) (Imagen 41)



Presencia inesperada (1959) (imagen 42)



Rompiendo el Círculo Vicioso
1962) (Imagen 43)



En Ermitaño (1956) (Imagen 44)

símbolo jungiano de trascendencia.

Las ciencias del más allá, las tradiciones míticas y herméticas, la geometría sagrada y la búsqueda del control a través del ser espiritual le interesaban profundamente y este último aspecto se convirtió en casi una obsesión que dominaba su obra.

Rechazaba el catolicismo pues le fue impuesto desde niña y decía que era un conocimiento que le dan a uno dogmáticamente y le impiden conquistar el mundo por sí mismo. (104)

En *Ermitaño* (1956) (Imagen 44), presenta una figura solitaria -como casi siempre- con el cuerpo vaporoso formado por dos triángulos invertidos que se unen simbolizando el equilibrio y la unión de lo inconsciente y lo consciente; tal vez, reforzado por la aparición de una esfera del ying y el yang en su pecho. Equilibrio, armonía interior, metas del viaje espiritual.

Nacer de nuevo (1960) (Imagen 45) presenta un pequeño y apretado cuarto en medio del bosque; cuyas paredes son traspasadas por una mujer logrando llegar hasta el cáliz,

(104) Gruen, entrevista con Kaplan, *ibid*, p.164

lleno de agua en el que se refleja la luna que se percibe por un hueco en el techo del lugar. Visión insólita pues asume que a la mujer se le ha permitido llegar hasta el “secreto”, tal vez representado en una especie de santo grial. La luna resulta importante puesto que muchas culturas la relacionan con los poderes de la mujer, aspecto que Varo refuerza al resaltar claramente y con intención el cuerpo femenino de su personaje, aspecto que es raro en sus pinturas.



Nacer de nuevo (1960) (Imagen 45)

Idea que establece su creencia en los poderes de clarividencia de la mujer.

La llamada (1961) (Imagen 46), también puede representar esta búsqueda por ir hacia “allá” a donde una estrella la guía, dejando atrás los límites de su sociedad que a diferencia de ella, tienen un color apagado y duermen todos al mismo tiempo, como hipnotizados. Visión que claramente implica a la alquimia por el mortero alquímico que lleva colgando del cuello.



La llamada (1961) (Imagen 46)

Exploración de las fuentes del río Orinoco (1959) es quizá una de las

obras donde Varo conjunta la mayoría de sus elementos: el viaje que una mujer sola emprende en busca de “la fuente” (el secreto, la piedra filosofal en tradiciones míticas). Viaja a bordo de un curioso vehículo formado de su mismo sombrero. Detalle humorístico que contrasta con la seriedad con que realiza su actividad; mientras es observada por algunos pájaros. Llega frente a la copa, de la cual se desborda agua, que a su vez, es la misma que forma el río por el que viaja.

Es así que esta obra es una conjunción o interacción de lo onírico, lo autobiográfico, lo humorístico y lo oculto. Todo lo que sirve para evocar viajes oníricos y también reales.

Una ciudad con apariencia medieval aparece en Tránsito en espiral (1962) construida en medio del mar en forma de espiral. Por el canal que se forma, viajan mujeres en naves con forma de huevo. (Según Jill Purce, asemejan vasijas para las transformaciones alquímicas) (105)



*Ascensión al monte análogo
(1960) (Imagen 47)*

Dibujo que se asemeja mucho a uno realizado en el Renacimiento, del santuario de Lepis (1674), en el que la torre del centro oculta la piedra filosofal (elemento clave de la transformación alquímica). Metáfora que se hace más evidente en Ascensión al monte análogo (1960) (Imagen 47) donde una figura sobre un trozo de madera navega gracias al viento que transforma sus ropas en velas. Para Remedios Varo representa, como ella misma dice, “el esfuerzo de aquellos viajeros que tratan de subir a otro nivel”.

(105) Véase Jill Purce: “The mystical Spiral. Journey of the soul”. Nueva York, *Avan Books*, 1974 en Kaplan, o. *Ibid*, p.169

Esta metáfora se encuentra en varias doctrinas espirituales, pero Varo la toma especialmente del escritor francés René Daumal; Monte Análogo (106), en el cual también se utiliza el viaje espiritual como principal metáfora poética. Daumal había formado parte del grupo surrealista en París. Ambos estudiarán las técnicas del místico ruso Gurdjief.

Los últimos años de su vida estudió mucho estas filosofías junto con Eva Sulzer quien también se hallaba muy comprometida con actividades espiritualistas. Un principio Básico de la teoría de Gurdjief es estar conciente del propio yo, un estar conciente de lo que uno hace y como se mueve. (107)

Su trabajo implica una continua preocupación por la auto-observación, convertir en energía física la energía del espíritu; es así como esta teoría lenta y meditada favorecía su autoconcientización.

Pero por otro lado, Remedios también se sentía atraída por la lógica y el orden científico, pero evidentemente también encontraba algunos contras en la ciencia.

Pensaba –como ya hemos mencionado brevemente– que ésta a veces debía ser menos rígida y debía no dominar sino, armonizar con las fuerzas naturales.

En Revelación o el relojero (1955) (Imagen 48) se encuentra un relojero rodeado de relojes que marcan todos la misma hora pero representando diferentes épocas con ayuda de figuras con vestimentas típicas encerradas en cada reloj. Se entiende que todos los relojes siguen el sistema newtoniano del tiempo uniforme e inmutable. Pero repentinamente entra una “revelación” (de Einsten) de que el tiempo es relativo, puesto que depende



Revelación o el relojero
(1955) (Imagen 48)

(106) Subtítulo: “Una novela de aventuras no euclidianas simbólicamente auténticas de escalar montañas”. En *Varo, ibid.* p. 71

de cada observador y del lugar donde esté, el cómo lo experimente.

Aquí no hay crítica a la ciencia sino que refleja su deseo de verla como disciplina creativa abierta a otras hipótesis, a lo maravilloso.

Esa posibilidad de expansión de la ciencia era lo que le agradaba, por lo cual critica la resistencia de la misma a tener esa posibilidad.

Como artista buscaba crear elementos que unificasen los reinos de lo espiritual y lo científico con el de las artes o a través de él.

La última obra terminada fue Naturaleza muerta resucitando, de la cual también hablamos antes, y en donde remite esperanzas de que de la destrucción pueda renacer vida y desarrollo. Tal vez, recordando su propia vida que pasó por dos guerras y dos exilios.

La obra de Varo fue como la liberación y materialización de las ideas que había ido formando y almacenando toda su vida anterior a su llegada. Es esto quizá, explicación o justificación, tal vez, a la cuestión argumentada por Prampolini por ejemplo, de la carencia de elementos de nuestro país en su obra. Ya que lo que plasmó fue como un diario que hubiese ido escribiendo hasta entonces. Es así que como dice Kaplan, no tuvo tiempo de plasmar la vida en México, o quizá de todas formas no hubiese sido esa su intención pues más bien, el mundo que deseaba plasmar era el suyo interior y personal.

Antes de cumplir los 55 años de edad fallece de un ataque al corazón el 8 de octubre de 1963.

El eterno viaje de Remedios Varo –a pesar de que en sus obras la mayoría de los personajes son físicamente asexuados- resulta ser casi siempre femenino. Se vale de actitudes cotidianas y hogareñas para conceptualizar sus deseos, sueños, temores y aspiraciones, así como también lograr sus metas espirituales.

Sin embargo, Remedios no será la única artista que hablará de la sabiduría y poderes de creación secretos de la mujer; muchas otras artistas relacionadas al movimiento surrealista, como Carrington lo hará también. Demostrando así, una diferente y mucho más profunda visión de la mujer que la de la famosa femme-enfant.



Leonora Carrington



3.3 UN RECORRIDO POR LOS UNIVERSOS PROFUNDOS DE LEONORA CARRINGTON

El mundo creado por Leonora Carrington, es un mundo donde no existen límites; o al menos se hacen imperceptibles. Se halla en una especie de limbo entre el sueño y la vigilia, el pasado y el presente, el mundo material y el inmaterial ; y la vida y la muerte:

Desde muy tempranamente en su vida, se origino en ella la idea de que en el mundo lo que vemos como realidad; la vida cotidiana que llevamos y los seres que existimos en él, estamos relacionados con algo mas allá de lo que es el mundo físico. *“Todo esta conectado con algo mas, y lo que me interesa - dice Carrington- es aquello que produce esa conexión.”*(108)

La búsqueda de este punto, siempre se reflejó y se llevó acabo a través de su arte. En su obra se reflejan ideas y conceptos del surrealismo, pero al igual que Alice Rahon, Remedios Varo y muchas otras, este movimiento fue solo una herramienta para sustentar se propio mundo fantástico. El mundo de Carrington esta invadido de caballos alados, brujas, especies hibridas y demás seres fantásticos salidos de su interior.

Desde joven Carrington se ve atraída por la lectura de mitos celtas, la cábala, el budismo y otras tradiciones que ella aprovecha como huellas a seguir en busca de su camino propio.

Leonora Carrington tampoco adoptó nunca la etiqueta de surrealista. Incluso afirma que los surrealistas subestimaban a la mujer. En una entrevista dijo una vez: *“ser una mujer surrealista, quiere decir que eres la que cocina la cena de los hombres surrealistas.”*(109)

Para llevar la contra a esta visión, las mujeres, entre ellas Carrington, desarrollaron su trabajo apartándose lo mas posible de las alucinaciones y el agresivo erotismo de los varones, creando un universo fantástico donde predomino la ironía y la intimidad.

(108) Carrington en conversaciones en Nueva York, Illinois, y en México entre 1983 y 1993, en Chadwick Whitney. *Leonora Carrington: la Realidad de la Imagenación*, Dirección General de publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones Era, México, 1994

(109) Leonora Carrington en *“Leonora Carrington: Un recorrido por los bordes”*. Ensayo en oao. Web: <http://>

El 6 de abril de 1917 nace en Lancashire, Inglaterra , Leonora Carrington.

De madre irlandesa, fabulista, quien nutriría su imaginación con cuentos de hadas y otras historias. Y de padre inglés, gran accionista del Imperial Chemical Industries, una importante industria textil.

Rebelde desde niña a llevar el comportamiento que se suponía debía llevar, fue tachada por su aristocrática familia y autoridades escolares como indomable y voluntariosa.

Siempre sintió ira por las “debidas actitudes que tenia que tomar por ser mujer y las limitaciones que por ello se le imponían. Sin embargo esa iracunda energía la concentraba o canalizaba en liberar su fantasía y su ser interior.

Creó un mundo fantástico con animales que se convertían en sus compañeros, guías, intermediarios y figuras patriarcales enemigas. Produjo numerosos escritos con temas de rebeldía juvenil, y liberación de regimenes patriarcales enemigas.

En 1920 la familia se muda a Lancashire, residencia que recordará mucho y que de hecho reapareceré en sus obras literarias y pictóricas.

Su joven nana, continúa alentando su imaginación con historias temibles y mitos sobrenaturales irlandeses y alemanes.

Durante su infancia es enviada a colegios de monjas de los cuales es expulsada debido a su desinterés y rebeldía.

Convence entonces a su madre para ser enviada a Florencia a la Academia de Miss Penrose a estudiar arte. Experiencia que dejará una huella imborrable en aquella niña de 14 años. Contra su voluntad es presentada en la corte del rey Jorge V en 1934.

Experiencia que no resultó del agrado de Carrington en absoluto y que ficcionalizó en su cuento *La Debutante*. Cuento algo te

rorífico, donde la protagonista le cuenta a su amiga una hiena que será presentada en sociedad y le pide su ayuda para hacerse pasar por ella (son casi de la misma talla), así que se viste, pero para disimular la cara deciden matar a una criada y arrancarle el rostro, que la hiena usa como máscara y así asiste al baile.

Casi al final, los invitados comienzan a quejarse del mal olor; por lo que la hiena después de un irónico comentario: "*Con que mi olor es un poco fuerte, eh?, pues no como pasteles...*" Se arranca la cara, se la come y desaparece por la ventana.

"*En la literatura*- dice Julia Salmerón- *la hiena ha sido tradicionalmente utilizada para representar a mujeres con poder.* (110). Y es probable que esto nos remita a su deseo de ser identificado con la hiena.

Pero ciertamente en este cuento, la hiena representa la naturaleza rebelde del espíritu de Carrington; puede decirse que la hiena se convierte en su alter ego para ir en contra de instituciones y convencionalismos.

Resulta ser un texto que simboliza el deseo cumplido de la huida. Carrington idea una alternativa en la historia, pero que no siempre es una idea utópica, sino más bien algo trágico que precisamente pretende enfatizar la pesadilla de las situaciones frustrantes por las que atraviesa. La mayoría de las veces tampoco muestra la partida o salida para algo mejor.

Lo único que importa es librarse de la situación y ya.

Carrington suele atenuarlas con un estilo o tono algo humorístico -como recordaremos que sucede en la pintura de Varo- que contrarresta la sombría temática que maneja.

Eso también puede notarse en un texto *El enamorado* (1937-38), (texto 1), que escribirá posteriormente en sus años en París; donde el final se da con el escape de una difícil situación, pero de manera humorística; la narradora logra huir aprovechando que el personaje que la detiene, está llorando y tiene los ojos empañados de lágrimas. Lo cual reafirma lo anterior: no importa lo que sigue sino sólo remarcar lo difícil de la situación vivida y escapar.

(110) Salmerón Julia. *Leonora Carrington. 191Z*. Ediciones del Orto, Madrid, España, 2002, p.17

Después de asistir a la escuela de arte de Penrose, toma lugar una situación vital para su decisión de convertirse en artista, cuando acude a la escuela de arte, para después unirse a la Academia Amedeé Ozenfant en Londres.

En 1936 Ozenfant, pintor purista funda una escuela de arte en Londres y Carrington tras convencer a sus padres se inscribe. Carrington llevó ahí un rígido entrenamiento; durante seis meses tuvo solamente un modelo para dibujar: una manzana, sin embargo Carrington aceptó haber recibido buenas bases para dibujar con destreza.

Por otro lado, dicha escuela era algo conservadora en su enseñanza y no se apoyaba el trabajo inspirado en la imaginación personal. Fue entonces que se interesó en la lectura de textos de alquimia y esoterismo, así como de Sir James Frazer *With mystics and malician in Tibet e Imitations and Initiates in Tibet* (1931), que describe un viaje de iluminación realizado por una mujer. Dicho libro se convirtió en fuente de inspiración para ella para estudiar prácticas espirituales.

Paradójicamente; es casi el hecho de que su madre le regala el libro *Surrealismo* de Herbert Read, lo que la hace comenzar a entrar en contacto con el movimiento. La portada de dicho libro estaba ilustrada por la pintura *Deux enfants menacés pour un rosignol* (1922), de Max Ernst, imagen que según cuenta le impactó y en la cual descubrió el estilo de pintura que ella buscaba.

Visitó entonces, la exposición internacional surrealista de Londres y por medio de una amiga conoció a Ernst, que se encontraba en Londres debido a la exposición. Casi inmediatamente inician su relación que ciertamente dejará huellas determinantes en su trabajo y en su vida. Primero estando en Londres y después en París.

Fue ésta, una época muy formativa y de experimentación para Carrington; pero sin duda de enriquecimiento mutuo para ambos. Carrington le muestra obras de Lewis Carroll, y él a su vez la introduce a las tradiciones literarias del romanticismo alemán

y francés así como también Jung.

Poco después, a los 19 años, Carrington se muda a París con Ernst y comienza así una relación que durará tres años. Época en que definitivamente decide volverse artista, decisión que implicará una fuerte hostilidad con su familia ya que ellos no lo aprobarían, hecho que le costará, entoncences, conflictos sumamente traumáticos además de que se reflejará también en su obra.

Un ejemplo puede observarse en *La corneta acústica* (texto 2) escrita a principios de los 60's.

Encontramos en ella pasajes claramente autobiográficos y evidentemente no existen en dicho relato referencias a su padre pero sí una fuerte figura materna, que posee importancia.

Existen tres relatos donde Carrington se refiere a su madre. En el primero *El tío Sam Carrington*, (texto 3), el tío Sam y la tía realizan cosas que hacen avergonzarse a la "respetable" madre. En el segundo, *Carta a Remedios Varo* (texto 4), y el tercero de México 20 años después, la ya mencionada *La Corneta Acústica*. La protagonista recuerda como de joven, su madre la había persuadido de no dedicarse al arte. En estos ejemplos Carrington no satiriza ni se burla de su madre, la cual gustaba incluso de pintar cajas que luego donaba a tómbolas de beneficencia. Sino que sólo remarcará la subestimación que ella hacía de esta actividad y su pertenencia al entorno familiar tan conservador y peleado con la vida artística.

Sin embargo en muchas obras como en cuentos que realiza en Francia, sí suele satirizar a sus antepasados familiares; respecto a su origen o a los pasatiempos de su clase social, como la cárcel para los hombres y otras situaciones que a ella siempre le molestaron y es evidente que todos los sentimientos negativos hacia su familia y en cierta forma sus frustraciones, las expresó y liberó por medio de su arte.

Cuando se va con Ernst es desterrada por su familia pero en recompensa se encuentra con el entorno ideal estimulante para su creatividad, así comienza a desarrollar el estilo pictórico per

sonal que junto con la obra literaria, se complementarán mutuamente.

Carrington escribe la novela *El pequeño Francis* entre 1937 y 1940 en una época en que su vida era algo caótica, durante la Guerra Civil en España, la catástrofe en que se convertía toda Europa, los terribles problemas que había con la esposa de Ernst a quien éste había abandonado por Carrington . Es así que este texto, es un relato de esa caótica relación triangular entre la pareja y la mujer; todo llevado a cabo sobre un fondo que se prepara para la guerra.

Es una historia de venganza, pero a diferencia de otros escritos donde el héroe logra hacer justicia; aquí el vengador resulta ser el malo. Habla de una egoísta niña llamada Amelié, que al ver que en una ocasión su padre Umbriaco y su nieto Francis, se van de viaje juntos –aunque finalmente se separan puesto que se exasperan por estar lejos de Amelié- ésta mata a Francis por supuestamente quitarle el afecto de Umbriaco.

Jacqueline Chenieux propone que dicha historia resulta ser una proyección personal de Carrington, donde ella resulta ser Francis, Ernst Umbriaco y la esposa de Ernst, Amelié.(111). Relato que habla de sus vidas emocionales en las difíciles épocas de la guerra en que Ernst es detenido y ella se ve obligada a escapar.

Para 1938 se mudan a San Martin d'Ardeche, un pequeño pueblo del sur de Francia donde habitan una casa abandonada que restauran llenando de frescos de caballos y un bestiario mítico de cultura y bajo relieves, lo que ilustra el hecho de que su vida al lado de Ernst, desencadenaría, además, sus asociaciones con la naturaleza.

En ese año ya son sus pinturas incluidas en la Exposición Internacional del Surrealismo en Paris, por primera vez al lado de los surrealistas, misma que más tarde es llevada a Ámsterdam. Es evidente que los dos años que pasó con los surrealistas en Francia, reafirmaron su búsqueda personal y con estas bases, es en 1943 cuando se establece en México, que realmente de

146 (111) Jacqueline Chenieux en su prefacio a *Pigeon Vole*, citado por Peter Christensten en su ensayo *The flight from pasión in Leonora Carrington's literary work*, incluido en *Surrealism and Women*. op. Cit. p.150

sarrolla y refuerza su visión madura.

También en 1938 escribe y publica *La Dama Oval* (texto 5), que utiliza un lenguaje como si fuese una narración de sueños, sin embargo no significa que sea una descripción literaria de un sueño; sino que con el lenguaje que se relata es el que quizás, pudiésemos tener en los sueños. Imágenes, que pueden no atender a secuencias lógicas, pero en donde la misma narración hace que no se sorprenda el lector ante hechos probablemente irracionales.

En *El enamorado*, escrita antes de la exposición surrealista se muestra también lo que mencionamos antes, acerca de la mezcla de tragedia y comedia en los escritos. En dicha historia, la protagonista narra que al robarse un melón, es descubierta por el frutero quien la hace elegir entre escuchar su historia o entregarla ala policía. El frutero es “el enamorado” que le habla de su esposa Agnes. Después de que se enamoraran, ella le dice en una ocasión: “*te amo tanto que solo vivo por ti*”, dicho esto comienza a palidecer hasta quedar “casi muerta”, viva pero sin parecerlo. Claramente Agnes resulta ser víctima de la devoción a su amante. Quizás la protagonista ni siquiera escucha la historia, pues solo busca escapar de esa difícil situación y eh ahí la manera salpicada de humor con que lo hace: logra al fin huir cuando el frutero llora empañándosele los ojos.

Otro aspecto importante de dicho texto, que vale la pena discutir es la evidente actitud de rechazo o al menos desacuerdo que- podemos presumir - ya Carrington asume para entonces; acerca de ese modelo arquetípico de la movilidad masculina frente a la inmovilidad femenina. Es así, que en dicho texto - según Julia Salmeron - Carrington parece también llamar la atención acerca de que la mujer debe ser y crear, por y para ella misma, puesto que asumir el rol que los teóricos y artistas requieren de ella, o sea musa inspiradora; le traería “la muerte artística”, y la convertiría en un “cadáver a temperatura ambiente”(112).

Fuera de ese aspecto que es meramente una actitud personal, las obras de este periodo y en realidad casi todo su trabajo, no tienen realmente una contextualización histórica, social o políti

(112) Leonora Carrington en Salmerón Julia. Op. Cit. p.24

ca. Carrington es introspectiva, evaluar su propia feminidad y re-evaluar la imagen de mujer. Imágenes que le habían sido impuestas en todos los círculos en los que vivió. Al principio en la infancia colegiada, en la alta sociedad inglesa y después con los surrealistas en París.

Es entonces, como todos esos aspectos y todas esas necesidades personales, encuentran el medio para su concepción en el sueño. Muchas veces combinada con carácter de cuentos de hadas o incluyendo ironía.

Pero lo que si es claro, es que dichas narraciones sin duda deben mucho al surrealismo ya que enaltecen un mundo imaginario. El mundo del inconsciente sale a la luz al colocar al lector y al texto mismo, dentro del mundo de los sueños. El sueño, nos sitúa o nos lleva a otro mundo; es así que cuando uno lee este tipo de textos, es como si realmente se estuviese adentrando en el mundo onírico. En su obra *El tío Sam Carrington*, esto es muy claro. La protagonista es una niña que –como Alicia– entra en un sueño. Cuenta que ella tiene unos tíos que están algo locos y ríen todo el tiempo, avergonzando a su madre ante la sociedad por lo que ella misma decide ir en busca de una solución. Así, sale de su casa y comienza a caminar hasta que se pierde (símbolo del inconsciente y por lo tanto de la entrada al mundo de los sueños).

Se encuentra en el bosque, lo que según Salmerón, puede representar una incursión en los sueños de la mente femenina; tomando en cuenta que el texto fue escrito en francés, y en dicho idioma, la palabra bosque es un sustantivo femenino: la *foret*; y de acuerdo a la referencia de que Ernst efectivamente se refería a este sentido de la palabra en su artículo *Misteres de la foret* de 1934.

Un fragmento del texto dice: “estoy en un bosque –pensé– y tenía razón. En ese momento todo el paisaje se vuelve onírico y se acentúa su carácter por la descripción de dos “*coles luchando violentamente*”. Es entonces que se confunden, sueño y realidad, cuando la niña se percata de que aún no se había ido a dormir, entonces, ¿Esta soñando o es realidad...?. La historia en realidad es algo trágica, puesto que en su viaje se topa con dos

ancianas algo sádicas, que en una terrible forma la ayudan a solucionar su problema. Pero la narración se desarrolla como si fuese un cuento infantil sin mostrar miedo por parte de la niña, lo que hace que el lector tampoco se sorprenda por las situaciones.

Las escenas se presentan comunes como en la vida diaria; lo mágico se trata como lo real, sin despertar extrañeza o sorpresa en el lector. Con sus "cuentos", Carrington, busca llevarnos a otro mundo, donde el tiempo y el espacio, así como las percepciones corporales no son lineales y bien definidas. De nuevo, cabe señalar que para Carrington, al igual que para las demás mujeres, las imágenes poseen una carga política además de estética. Su obra posee muchos personajes, pero invariablemente las protagonistas siempre son figuras femeninas. En su mundo fantástico declara una revolución contra la ausencia de imágenes de la mujer como artista creativa y madura.

Otro tipo de personajes sumamente comunes en su obra, son los animales. Casi todas las artistas eligen animales que utilizan como elementos principales dentro de su obra.

Es en el periodo en el que viven en Saint Martín, que Carrington y Ernst se identifican con animales. Ella con el caballo blanco de la leyenda céltica y él con el ave superior. Imágenes que aparecerán frecuentemente en los trabajos que realizarán en Ardeche.

En la breve historia de *Oval Lady* y la obra de teatro que surge de ésta: *Penélope*, una adolescente está enamorada de su caballo que es su muñeco-animal-bestia salvaje a la vez, llamado Tartarus, que corresponde al amor de la niña. Sin embargo, al padre no le agrada, y amenaza con quemarlo para evitar que la niña siga "jugando", con él. En esta obra la niña se convierte a sí misma en caballo y escapa con su amor. Pero en el texto *The Oval Lady* se sale con la suya y a pesar de las desesperadas súplicas con que la niña implora piedad; el padre no se conmueve.

Este último es un texto que habla del terrible sufrimiento a que la niña –o ella misma– fue sometida por la figura patriarcal y que claramente refleja la frustración que reinó en toda su juventud,

originada por su padre.

Un aspecto importante acerca de la figura del caballo es que demuestra el hecho de que Carrington en su obra tanto literaria como pictórica, toma aspecto de mitos muy antiguos como los celtas.

Como explica Gloria Orenstein en su libro *The theater of the marvelous*, la palabra "Tartar", derivado de Tartarus, es el inframundo griego, liga también a otra divinidad celta, el caballo blanco "Epona", al reino del otro mundo. (113)

A su vez, Georgiana M.M. Colville, afirma que "Art", es la forma arcaica de "Thou" (que traducido del inglés al español significa tú). (114). Esto puede significar, entonces, que la niña asume a su inanimado caballo como su amante que cobra vida al llamarlo Art-art; osea Tar-tar.

Otro dato importante es que de niña Carrington se divertía practicando la escritura reflejada, lo que hace interesante otra hipótesis de Colville, pues de este modo, Tar-tar, resultaría leído como Rat-rat. Apropiado insulto -dice ella- para el asesino e insensible padre. (115)

Y evidentemente se puede estar de acuerdo en que para los griegos y los romanos, la rata era una bestia nociva, propagadora de plagas. Así que como vemos, podemos pensar en muchas significaciones de los elementos utilizados por Carrington en su obra, pero evidentemente no se puede asegurar o tratar de encontrar explicaciones. Pero sí, resulta ser un ejemplo claro, para demostrar que efectivamente en su obra todos los elementos eran simbólicos y, muchos tomados de mitología y tradiciones como la celta. Pero la simbología que le da a los elementos es muchas veces con intenciones personales, y resulta ser entonces, la liberación de sus frustraciones y su ser interior. Para esto, resulta importante mencionar, también, que hasta antes de 1942, fecha en la que finalmente se estableció en México, su carrera artística, experimentó múltiples cambios así como transitó por varios pasajes en su vida. Su bestiario fue incrementando.

los mayas, siempre incluyendo sus criaturas híbridas, fantásticas, en parte hombre, en parte bestia; situados siempre en imaginarios escenarios.

Como mencionamos, el caballo ha sido siempre, figura recurrente en su trabajo. En su producción más temprana, representa al animal dominante, pero posteriormente, también asume las figuras equinas como una figura de liberación psíquica y sexual en sus obras.

Max Ernst, como caballo, pájaro u hombre, fue su guía: el caballo blanco que la ayudó a escapar de su ambiente de clase alta y el conejo blanco que la llevó hacia el mundo de los surrealistas en París. Los dos aparecen representados en sus retratos, *The Inn of the down house*. (Autorretrato) (imagen 1), de 1937, y en *Retrato de Max Ernst* de 1940 (imagen 2).

Como afirman Whitney Chadwick y Jacqueline Geudron, los caballos en la primera pintura están intertextualmente relacionados a los trabajos escritos de *Penélope* y *The Oval Lady*. En dicha pintura, el caballo (Tartar), aparece por encima de ella, galopando hacia la ventana. El que ya está afuera representa quizás, la liberación de ese encerramiento en el que ella está atrapada. Con la hiena (siniestra), negra, con su contrafuerte en el caballo blanco, se representa tal vez la dualidad de dioses, vida contra muerte, lo positivo contra lo negativo; y quizás puede representar esa especie de limbo en el que vivió en esa época.



Autorretrato (imagen 1), de 1937



Retrato de Max Ernst de 1940 (imagen 2)

Buscando y añorando la libertad, pero que en realidad nunca poseyó por completo, y por el contrario fue una época caótica.

Georgiana M.M. Colville, en el mismo ensayo del libro *Surrealism and Women* (116), explica la simbología de los colores utilizados en esta pintura con Carrington.

El color de la pared y el cielo que se observa afuera, es el color de la imaginación; lo que hace pensar que afuera está su libertad. El mundo es fantástico, donde tiempo y espacio desaparecen. El verde es el color natural de la regeneración, del despertar a la vida, de esperanza; lo que Carrington desea ansiosamente; también es el color de la tierra nativa de Irlanda (de donde proviene la mitología celta). Lo que reafirma sus recuerdos o reminiscencias hacia sus orígenes.

Las cortinas amarillas doradas son signos de reanudación; la silla azul y roja encarna la alianza entre los principios femeninos y masculinos y así mismo la competitiva y constante lucha entre cielo y tierra. Es así que podemos darnos cuenta, de lo que se decía anteriormente y que es indudable en Carrington, de el carácter simbólico en su obra, pero a diferencia de Varo, que escribía notas a explicaciones de sus pinturas, Carrington no lo hace, así que solo se puede afirmar que su universo es uno puramente personal e íntimo.

En 1939 estalla la guerra y Ernst, de nacionalidad alemana, es encarcelado en un campo de concentración en L'Argentiere, por ser del bando enemigo. Es en esta fecha cuando lo retrata en la antes mencionada pintura *Retrato de Max Ernst*, (1940) (imagen 2), donde aparece como una criatura híbrida con una especie de piel de oso color marrón y calcetines a rayas que - Según Julia Salmerón- evocan la vestimenta de los presos de campos de concentración. (117) Se encuentra situado en un desolado paisaje ártico, delante de un simétrico caballo blanco que parece haber quedado congelado. Figura equina que, puede pensarse, es Carrington; la abandonada pareja. Él camina hacia delante y lleva una lámpara de forma de un huevo alquímico que parece ser también como el rostro de la luna; pero que además, contiene la imagen de un caballo, elemento en el que tal vez ella misma se representa en su deseo de no separarse de

(116) Chevalier, Jean and Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/ Jupiter, 1982. Citado por Colville, *ibid*, p.28

(117) Leonora Carrington. citado por Julia Salmerón. *oo. Cit.* p.28

él. Lo que sí es evidente y claro en dicha pintura, es de nuevo, el carácter autobiográfico, una imagen basada en experiencias y sentimientos personales.

Por medio de Carrington, Max Ernst es liberado, pero poco después es arrestado de nuevo en 1940 y esta vez, no consigue liberarlo. Situación que desestabilizará una vez más la vida de Carrington, quien se ve obligada a huir a España.

Durante el viaje sufre una crisis nerviosa y de perturbación mental por lo que su familia la interna en un sanatorio mental en Santander, en contra de su voluntad. Ahí vivirá la etapa más terrible y traumática de su vida; se le administran drogas inductoras de shock.

Su obra *Memorias de Abajo* (texto 6) es un crudo relato de su "temporada en el infierno", que según sus propias palabras en dicho texto; "fue muy parecido a estar muerta". Fue un descenso al infierno de la locura y después vendría su recuperación. Tal vez como una especie de renacimiento.

Al parecer la primera narración de este hecho escrito en Nueva York, se perdió al llegar a México pues no fue publicada. En el año de 1943 escribió la segunda versión. El mismo texto es en sí como una metáfora de lo caótica que fue dicha situación.

Presenta hechos salteados, en tiempos diferentes; a veces habla en presente: cuando con síntomas traumáticos intenta superar o aceptar el pasado; y por otro lado habla o nos sitúa en el tiempo real, en el año de 1940 cuando acontecen los hechos que trata de relatar.

Es así como el lector se transporta a esa época, pero a veces, el presente irrumpe, o viceversa; creando así, un relato algo desequilibrado; aspecto que refuerza o muestra cuán difícil fue su vida en esos días.

Al leer el texto, el lector percibe la descripción de un viaje de auto-conocimiento; esto es quizá, una estrategia de Carrington para atenuar lo intenso que realmente pudo haber sido esa experiencia, tal vez por razones poéticas, o personales.

Comienza tratando de narrar mas o menos linealmente los sucesos desde Saint Martín, hasta Madrid; sin embargo es evidente notar el tajante cambio cuando sale del coma, provocado por una inyección de un medicamento muy fuerte usado para el tratamiento de la ansiedad. A partir de entonces, Carrington no es capaz de dar fechas.

A lo que continúa la narración casi sin referencias. Se detiene drásticamente para terminar con una secuencia atemporal.

Debemos aceptar que debido a que la naturaleza de las experiencias caen dentro del inconsciente por las drogas que le administran y su estado mental para entonces; los límites entre la autobiografía y la ficción, resultan muy borrosos. Aspecto que paradójicamente hace muy precisa la narración puesto que transmite perfectamente lo confusa pero terrible de la situación real.

Para muchas personas, la causa principal de la crisis que sufrió fue el encarcelamiento de Ernst, pero ciertamente no fue lo único, todo el ambiente caótico que reinaba a su alrededor, contribuyeron a ello.

Esto podemos asumirlo en base a un escrito que realizó unos meses antes de escribir las Memorias de Abajo, titulado, *El pájaro Superior: Max Ernst* (1941). Un fragmento dice así: "*...un pulso quedo, sepulcral desde el petrificado mundo exterior, se hace audible con tambores lejanos, los pájaros y las bestias marchan marcando pesadamente el ritmo con sus pies y pequeños terremotos rizan el manto de la tierra...*"

Salmerón lo explica traduciendo que el mundo se encuentra en shock por el temor, pero aún así sus palpitaciones llaman a la guerra (tambores lejanos); Ernst (pájaros) y Carrington (las bestias); marchan en un viaje confuso y doloroso al ritmo de la guerra; la tierra retumba al caer las bombas (pequeños terremotos rizan el manto de la tierra). (118) Es así que se puede, entonces, establecer relación entre el estallido de la guerra con su ruptura de la razón.

Su desconcierto se hizo mayor por la devastación de España de postguerra, patria con la cual se había identificado cariñosamente, en su estancia allí. Y el posterior caos que invadió toda Europa.

La censura dominaba la cultura y la expresión artística; aunado a esto, Europa se invadía de ideología nazi. En el texto, habla de cómo la ciudad se hallaba atestada de soldados y de cómo en una ocasión, ella es incluso violada por oficiales. Establece una analogía de sus cuerpo y el campo de batalla, donde sólo hay muerte, dolor y miedo.

Un aspecto importante es que en la primera versión francesa, Carrington omite dicho suceso, lo que implica que si en realidad sucedió, sólo logra hablar de ello hasta cuatro décadas después; y si sólo es una estrategia literaria, sirve entonces como una metáfora que enfatiza la trama de su novela; la violación mental que sufriría es tan temible que se convierte entonces trágicamente en una verdadera violación física.

La Segunda Guerra Mundial es, entonces, la base histórica a partir de la que se crea la obra *Memorias de Abajo*, donde presenta su lucha o rechazo hacia sus padres, médicos y dictadores quienes encarnan a su enemigo pues son ellos los que inmovilizan o niegan la libertad humana.

Es entonces que podemos concretar que los tres conflictos principales que se entremezclan en este texto y contra lo que Carrington lucha desesperadamente son La Segunda Guerra Mundial, la guerra de los sexos (representada con la violación), y su lucha contra el patriarcado. Resulta así, que ya sea en forma de figura patriarcal, o en la de un amante que en su belleza busca la creación artística (Ernst); lo que es muy cierto, es que Carrington, odiosamente, encarnó dos patrones de feminidad que posteriormente rechazó: el de sus padres y ambiente colegial, y el de los surrealistas.

Podemos comprender entonces, que por medio de su escrito, narra su caída en la locura, su diagnóstico y tratamiento y logra

• su finalidad: significar o conceptualizar la locura de una forma política.

Texto antecesor a otras teorías posteriores como el de Thomas Szasz, uno de los primeros psiquiatras que confieren un significado social y político a la enfermedad mental, en los 50's y 60's.

Al salir del sanatorio, es enviada a Lisboa bajo la custodia de una enfermera contratada por su padre para de ahí ser trasladada a Sudáfrica, pero logra huir y se refugia en la embajada mexicana.

Busca a Renato Leduc, diplomático y periodista mexicano a quien conociera en París. Se casa con él y así logra trasladarse a Estados Unidos y posteriormente a México donde desarrollará plenamente su trabajo.

En Nueva York se encuentra con Ernst quien va con Peggy Guggenheim, con quien logra salir de Europa.

Carrington y Leduc, llegan a México en 1942 y obtienen la nacionalidad mexicana para en 1943 establecerse en nuestro país.

Poco tiempo después se separan. Carrington pronto renueva contacto con artistas europeos, entre ellos Palen, Rahon, Eva Sulzer, entre otros. Y es entonces que conoce a Remedios Varo, (a quien ya había visto alguna ocasión en París), con quien como ya se ha mencionado, establecerá una profunda amistad.

En 1944 conoce a Edward James, rico excéntrico escritor y coleccionista que se convierte en su mayor mecenas. Hecho que aunado a su periodo de vida más estable con Emerico "Chiki" Weisz -fotógrafo a quien conoce en esa época y con quien se casará en 1946- contribuyen a un nuevo periodo de intensa productividad.

Pinta varios cuadros, escribe *La puerta de piedra* y publica su obra de teatro *Penélope*.

Al igual que Varo y Rahon; Carrington utiliza una mitología, iconografía y simbología basadas en su propia experiencia y psicología. Ellas se representan a sí mismas; son sujetos creadores y objetos de representación a la vez.

En este punto a fin de estudiar y entender el mundo de Carrington; puede plantearse una especie de esquema que –según Peter Christensten- desarrolla Carrington en su trabajo. Él encuentra en los escritos de Carrington, un desplazamiento en las representaciones: de pasiones heterosexuales en su etapa temprana de 1937 a 1940 (con el *amour fou*, o loco amor); a uniones andróginas de 1941 a 1946; para finalmente llegar a la autonomía de comunidades de mujeres en una re-contextualización del feminismo de 1946 al presente (autonomía y una espiritualidad ritualizada en forma a culto a diosas.) (119)

Según este esquema de Christensten; se situarían entonces en la primera etapa, obras como *La Dama Oval*, y la obra de teatro *Penélope*, *El enamorado*, y también debería incluirse entonces, *La fete de l'agneau*, en donde la heroína Teodora, de 18 años, está enamorada de un fantasma que es el hermano muerto de su esposo, Jeremie. Juntos beben sangre de un pastor y mientras ella fantasea acerca de sus eternas vidas juntos, él comienza a pensar que cuando Teodora se ponga vieja y pierda su belleza, ya no la amaré, así que le dice que él debe irse, y ella no pensar en que estarán juntos en el infierno. A pesar de que la joven le dice que su vida sin él no significa nada, él se va mientras ella se queda llorando. En esta obra el amor loco de la protagonista, es el único valor, aunque esto le cause sufrimiento.

Es después de esta etapa entonces, que –según Christensten- se desplaza a otra más.

En tiempos en que la mujer es situada en un estado pasivo – dice Christensten- actuando como herramienta para los fines masculinos; Carrington se revela. Manifiesta entonces un mundo en el que el sujeto femenino activamente se hace valer, todo basado en experiencias, historias

(119) Peter Christensten en su ensayo incluido en *Surrealism and Women*. Ibid, p.148-156

y contexto propio.

Pero para lograrlo –afirme Chadwick- Carrington no se somete al deseo masculino, sino que al contrario ella se apropia de las tentativas o intenciones de los surrealistas, para sus propios fines. Carrington –dice- abre una salida pero que se da solamente gracias a la presencia masculina, como cuando el caballo blanco afuera (en *The Inn of the Dawn House*) remite a la libertad.(120) Lo cual implica que sin la apropiación del elemento masculino (Ernst), el cuadro no podría representar el escape. Resulta entonces que ella utiliza a Ernst como elemento importante en sus obras y no es su trabajo el que es puesto al servicio de lo masculino. Es decir –dice Chadwick- lo usa para lograr sus fines.

Sin embargo, también podemos pensar que este asunto ejemplificado en lo anterior; puede implicar exactamente lo contrario, que Carrington –al menos en esta etapa- no es libre realmente de la presencia o dependencia de la figura masculina con respecto a su búsqueda de libertad.

Opinión que concuerda con la de Rene Riese Hubert que opina que esta pintura “*emblematisa la encarcelación femenina*”(121).

Es así que, siguiendo con el esquema de Christensten, esta pintura es un ejemplo de la etapa de necesidad de relaciones heterosexuales en Carrington. Posteriormente, pasará a otra etapa, de la que se hablará más adelante.

Otro aspecto que interesa a Carrington y se refleja evidentemente en su obra, es el estudio de la alquimia, así como también el esoterismo y las ciencias ocultas. Criada en Lancashire, donde aún se contaban historias de brujas (hay evidencia de muertas en la horca hasta 1612) hace que desde niña manifieste su interés por el estudio de las ciencias ocultas.

Adquirió en Nueva York una copia del *Illustrated Anthology of Sorcery, Magic and Alchemy* de Emile Guilloit de Givry, publicado por primera vez en 1929. Libro muy conocido por muchos surrealistas. Aparecían en él ilustraciones sobre brujería, magia,

alquimia y ciertamente tendrá un gran impacto en Carrington, que se reflejará en México.

El concepto de “ocultación del surrealismo”, mencionado por Bretón, estaba basado en el principio alquímico de la transmutación, la unión de los opuestos de la que surge la nueva materia de la creación.(122) A partir de este principio Carrington desarrollaría años más tarde en México, su singular iconografía visual de la transmutación creativa y espiritual.

pérdida angustiada: muerte, amor frustrado y demás trágicos sentimientos que los acontecimientos pasados provocarían en ella y todos ellos son reflejados en su obra.

Un ejemplo puede ser el primer cuadro que realizó desde su llegada, *Green Tea* (o la dama oval), (1942) (Imagen 3), donde sitúa a una gran figura femenina envuelta en una manta blanca y negra que simula una piel de ganado vacuno, que remite sin duda a la obra de teatro *Penélope* referida anteriormente; la vaca que aparece en el relato, y que como menciona Salmerón; representa a un ser de otro mundo y una de las formas de la diosa madre. La manta envuelve a la figura a manera de camisa de fuerza, lo que remite sin duda al hospital psiquiátrico en que estuvo internada. Los animales a la derecha cuyas colas forman los troncos de árbol de los cuales a su vez, están sujetas unas cuerdas que los aprisionan y evitan su movilidad.



La dama oval (1942) (Imagen 3)

(122) André Bretón. “Segundo manifiesto Surrealista”. 1929

En la parte inferior del cuadro aparece lo que puede ser el “mundo de abajo” que probablemente remite directamente a *Memorias de Abajo* en donde aparecen sombrías figuras que además parecieran estar atrapadas; la del centro es incluso como si fuera el eco de la gran figura femenina; pero en una posición horizontal y apariencia como de “estar muerta”; pero a la vez pudiera representar un capullo, del cual renacerá la vida. Es por ello que podemos pensar que esta pintura pudiera materializar la muerte y el renacimiento; se podría decir incluso que dicha obra puede ser la representación visual de esa época de la vida de Carrington.

Como Chadwick afirma, es importante recordar, que como siempre en su trabajo, la mayoría de los elementos utilizados tienen importante simbología: el huevo, la diadema (símbolo tradicional del poder real y la soberanía), el hornillo o caldero que era utilizado por los alquimistas.

En México, Carrington se fue distanciando cada vez más del surrealismo ortodoxo, pero además se resistió tajantemente a adoptar motivos e imágenes indígenas en su obra.

Su pintura se vuelve más hermética, sus creaciones son imitaciones alternativas de un mundo mitificado, donde humano, animales, plantas y objetos inanimados coexisten en un mismo mundo pues todos hablan el mismo lenguaje.

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, para los 40's el mundo artístico mexicano dominado por los muralistas, se resistía a influencias extranjeras. Pero esa resistencia a lo foráneo, y la abogacía por la permanencia de lo “mexicano”, no resultaba tan benéfico en relación a las mujeres; ya que provocó que se les siguiera marginando en los debates no sólo políticos sino también culturales del país. Ya que como Octavio Paz señala en su ensayo *El laberinto de la Soledad*; la constitución de una identidad nacional, sin duda se basó en el machismo de una sociedad dominada por hombres.

Aunque había artistas talentosas, a la mujer difícilmente se le dejaba de identificar con la vida doméstica.

Durante los años de 1946-48 aparecen en Carrington una gran cantidad de cuadros con claros motivos de cópula y maternidad, como por ejemplo, *Amour che mouve il sole e l'altre stelle* (1946) (Imagen 4)



Amour che mouve il sole e l'altre stelle (1946) (Imagen 4)

En 1947 escribe la novela *La puerta de piedra*, con la cual conmemora su relación con Weiz. Una de las historias relata el viaje de Weisz de Hungría a Francia, España y finalmente México, como la odisea del niño Zacarías a través de Mesopotamia; que resulta ser un homenaje a sus sufrimientos y en celebración de su encuentro.

En julio de 1946 nace su primer hijo Gabriel y en noviembre del siguiente año, su segundo hijo Pablo. Es entonces que la maternidad resulta ser también un impacto en su vida. El parto y la visita de su madre, pudieron haber contribuido al resurgimiento de imágenes de su propia niñez puesto que pinta *Night Nursery everithing* (1947) (Imagen 5), donde se muestra una gran y poderosa figura de nana en el que puede ser su cuarto de la infancia.



Night Nursery everithing (1947) (Imagen 5)

Así como también en *Crockeyhall* (Imagen 6), se reconoce la mansión del mismo nombre, donde vivió con su familia hasta los 10 años, imagen en donde aparece una joven huyendo del lugar a toda prisa.



Crockeyhall (Imagen 6)

En una entrevista de radio con Germaine Rouvre en 1977, habla acerca de cómo la maternidad representa obstáculos en su vida de artista y escritora. Al serle preguntado si para su arte habría sido más fácil ser hombre que mujer, ella responde: *“sí, nosotras las mujeres somos animales condicionados por la maternidad, la llevamos en las entrañas, estamos profundamente condicionadas a la sobrevivencia de la especie y esto es muy profundo, muy poderoso, mucho más poderoso que la voluntad, así que si el niño se enferma, uno cuida al niño, me entiende?”* (123)

Es entonces, contrario a lo que podría pensarse, que la maternidad conduce a Carrington a un mundo subterráneo –según Salmerón en su libro ya citado– que se convierte a partir de entonces en el espacio femenino.

Aparecen a partir de entonces, infiernos, inframundos, cuevas y cocinas subterráneas en su obra. Podemos pensar entonces, que esta declaración significa que la maternidad desencadenó algo de confusión para ella, puesto que al darse cuenta de que el instinto materno surgía, se percató de que este mismo hecho podría frustrar en cierta forma su realización artística.

A pesar de que para entonces, difícilmente puede asumir a Inglaterra o a Francia (país donde vivió muchos años), como su tierra; e incluso después de vivir cuarenta años en México; se resiste a llamar a este país como su tierra, así como a adoptar motivos e imágenes mexicanas (aunque posteriormente a partir de su mural de los mayas comenzará a tener interés por ello). Muchas veces afirma que no le agrada México y sueña con regresar al “norte”. Lo que consigue dos veces pero las dos veces vuelve.

En su constante búsqueda por la libertad y totalidad de la mujer, Carrington utiliza su propia experiencia y conocimiento acumulado de mitos celtas y mayas, es importante señalar que ella estudió con los indígenas chiapanecos antes de completar el mural de los mayas que le encargó el gobierno (que ya mencionamos) en 1963.

Decíamos que también estudió sobre alquimia, esoterismo y el tarot.

Carrington y Varo solían hablar de filosofía, religión y pintura. Aparecen en los cuentos y sueños una de otra, lo que remite a la gran importancia que representaba la una para la otra. Inventan recetas divertidas, platos incomibles y realizan múltiples actividades lúdicas juntas.

Chadwick y Kaplan afirman que ambas alcanzaron madurez artística, tras años de profunda e íntima cooperación. (124)

Amistad que como mencionábamos, es inmortalizada en *La Trompetilla Acústica*, donde desde un punto de vista femenino se narra la búsqueda del Santo Grial, para que finalmente la protagonista Marion Leatherby, feminista inglesa de 92 años, su amiga Carmela Velásquez y las demás, tras numerosas aventuras; triunfen sobre la sociedad que pretende mantener a los ancianos escondidos y en silencio.

Texto que puede remitir a la situación de Carrington que se siente incomprendida y atrapada en un lugar al que dice o cree no pertenecer y su deseo de liberación; además en concordancia con Nancy Mandlove situar este evento como la instauración de un matriarcado. (125)

Es también aquí en México donde Carrington comienza a estudiar la Cábala (126), introducida al tema por su amigo Pierre Mabile, uno de los pocos surrealistas interesados en el misticismo judío.

El gnosticismo derivado de la palabra griega *gnosis* “conocimiento”, y la cábala, se refieren al conjunto de conocimientos y creencias cristianas y judías que están ligadas a las tradiciones ocultas y tienen influencia en todas las teorías que intentan tender un puente entre lo natural y lo sobrenatural.

Carrington se vio atraída por el hermetismo (mezcla de creencias indias, babilónicas, helénicas y cristianas de la época de las religiones del antiguo Egipto y del Cercano Oriente de entre los siglos II y III a.C.) tal vez porque eran base donde se situaba el punto donde convergen la ciencia y el misticismo.

Y era consciente también, de que en las ciencias secretas, heréticas y paganas (después negadas y condenadas por el

surrealism”, 1981, p.121 en *Surrealism and Women*, op. cit. p. 157

(126) El término genral cábala incluye varios escritos que se derivan de la tradición oral del judaísmo y que se ocupa principalmente de la exégesis mística de los escritos religiosos. El gnosticismo incluye un hábeas de textos tempranos que el cristianismo ortodoxo en la época temprana de su consolidación como la religión

cristianismo), se pensaba que las mujeres habían ejercido los poderes supremos.

Por medio de Mabile, Carrington conoció a Desidario Lang, judío-húngaro defensor del gnosticismo, que creía en el poder femenino y que a su vez, introduciría a Carrington a obras de mujeres gnósticas como Dio Fortune, autora de *La Caábala Mística*.

Carrington reconoce que gracias a Lang, ella se informó acerca de lo que llama, “el gran timo”. Pues comenta que la historia es contada siempre, de forma conveniente dejando ciertos “huecos” para ocultar lo que no se quiere que se sepa, y sólo estando conscientes de este hecho, es que podemos encontrar sentido a esos huecos.

Es así, que resulta ser tal vez que su amistad con Lang, aunado a un conocimiento más profundo de los textos gnósticos; lo que incita a Carrington a recuperar imágenes de poderosas femeninas. Como por ejemplo María Magdalena, a quien en el manuscrito gnóstico del s. XIX, se le atribuían poderes visionarios y proféticos, se aceptaba su presencia como mujer entre los discípulos de Jesús; además de que se le reconocía una inventiva creativa.

Respecto a todo este asunto; puede parecer que esta cuestión de regresar a la concepción matriarcal y a los poderes superiores que se le atribuían a la mujer en tradiciones ancestrales, puede parecer tener intención muy extremista, o en contra de, la sociedad patriarcal, o más específicamente de los hombres. Sin embargo, el mostrar la actitud que Carrington para resurgir este tipo de conocimientos, se da con el exclusivo afán y la finalidad de hacer notar que la mujer está situada –y así debe estar considerada- en el mismo nivel creativo, intelectual, personal y espiritual que el hombre.

Pero se está conciente que no se debe radicalizar este tipo de conocimientos en pos de establecer una eliminación de los elementos masculinos para lograr la armonía. Puesto que lo que resulta vital es establecer un equilibrio; una relación que implique, no dependencia sino una necesaria complementación, sin codiciar superación de uno sobre el otro.

Pero igualmente importante, resulta ser, mencionar que incluso, no sólo tomando en cuenta uniones heterosexuales, pues más aún en este contexto del universo de Carrington, seres diferentes fantásticos, híbridos, y de naturalezas distintas; son iguales. Es así que sea como sea la unión entre seres que puede darse entre hombre-mujer, humano-animal o seres del mismo género; lo importante es la complementación, cooperación y aprendizaje mutuo, y lo que realmente hará alcanzar esa totalidad espiritual y personal del ser que, Carrington tanto busca para la mujer.

Explicación, toda la anterior, para hacer notar que aunque muchas mujeres artistas fueran en contra de los postulados de las sociedades patriarcales, no significa tampoco que compartieran con las feministas contemporáneas la idea de que el matriarcado puede ser una respuesta a los males de la sociedad. Carrington es una de esas artistas -afirma Salmerón- y explica que aunque *"sus protagonistas suelen ser heroínas subversivas y poderosas, sin embargo no son inmunes a la ley patriarcal"*.(127)

Respecto a su técnica, es en México, que empieza a pintar con temple al huevo, técnica medieval que produce colores intensos y brillantes. Con pequeños pinceles aplicaba capas delgadas de pintura resplandecientes desde su interior: colores, verde limón, rojo rubí, entre otros.

Su estilo al igual que su paleta es muy variada y se puede encontrar diferencia en aspectos formales entre sus trabajos tempranos y los más tardíos.

Al principio suele utilizar casi siempre colores claros y brillantes, así como luminosos como son por ejemplo *St. John's Mule* (1947) (Imagen7) o *Green Tea* (1942).

Pero así mismo puede usar una paleta más sombría para sus composiciones como por ejemplo *Plain Chant* (1947)



St. John's Mule (1947) (Imagen7)

(127) Salmerón, op. Cit.



Plain Chant (1947) (Imagne 8)



The fisher king (1990) (Imagen 9)



Kron Flower (1986) (Imagen 10)

(Imagne 8), o *The fisher king* (1990) (Imagen 9).

Así mismo, el estilo o tratamiento de sus elementod es muy versátil, no como en el caso de Varo que en su época de madurez pictórica, su estilo es tan peculiar y definido que sus obras siempre resultan fácilmente identificables a ella. Carrington, en cambio, crea en diversos estilos técnicos. Se pueden encontrar composiciones donde los elementos son definidos y similares en forma. Ya sea como sus pequeñas graciosas figuras de cuerpos casi amorfos con pequeños y casi planos pies, contrastantes con sus enormes cabezas, como por ejemplo las que aparecen en *Kron Flower* (1986) (Imagen 10); *The magdalens* (1986) (Imagen 11), o *Big Badger mets the Domini Boys* (1986) (Imagen 12); o como otras en donde, al contrario, se presentan figuras estilizadas y pequeñas como por ejemplo *Figuras fantásticas a caballo* (1952) (Imagen 13); *The House opposite* (1945), o *Crokheyhall* (1947) (Imagen 14).



The magdalens (1986) (Imagen 11)



Big Badger meets the Domini Boys (1986) (Imagen 12)



Figuras fantásticas a caballo (1952) (Imagen 13)



Crokheyhall (1947) (Imagen 14)



Casting the runes (1951) (Imagen 15)

El manejo de los ambientes o fondos en que sitúa sus escenas, suelen ser también muy variados; pueden ser escenarios indefinidos donde los personajes simplemente aparecen sin necesariamente aterrizar en ningún lugar, evidenciando entonces un carácter totalmente atemporal y que pudiera resultar ser cualquier rincón de la tierra o del espacio exterior. Por ejemplo *Casting the runes* (1951) (Imagen 15), *Amour che move il Sole e l'altre stelle* (1946); *Retorno de la osa mayor* (1966) (Imagen 16); o bien en escenarios cotidianos y "reales", como *Night nursery everything*

(1947), *Dar Vault* (1959) (Imagen 17); *Ms. Ashton* (1987) (Imagen 18).

En las composiciones los acabados, también son variados, como ya mencionábamos. Esto se puede observar en varios cuadros como *The Inn of the Dawn House* (1936-37), *Temptation of St. Anthony* (1946) (Imagen 19), *Dar Vault* (1950), o *And then we saw the daughter of the minotaur* (1953) (Imagen 20), en las cuales pone mayor atención en la



Retorno de la osa mayor (1966) (Imagen 16)

línea para crear las formas, con lo que consigue figuras bien definidas y con gran atención al detalle, además en algunas como en el caso de *Temptation of St. Anthony* se puede notar gran similitud con el trabajo de Remedios Varo, incluso por los efectos del drapeado en las ropas y su manera de entesar la tela como lo hiciera Remedios.



Dar Vault (1959) (Imagen 17)



Ms. Ashton (1987) (Imagen 18)



Temptation of St. Anthony
(1946) (Imagen 19)



*And then we saw the daughter of
the minotaur* (1953) (Imagen 20)



Crowfly (1989) (Imagen 21)

Esta atención al detalle también se puede notar en *Dar Vault* tan sólo con mirar las delicadas figuras animales que se presentan en primer plano. Estos ejemplos contrastan con algunas obras realizadas en etapas más tardías. Desde *Retorno de la Osa Mayor* (1966), *Crowfly* (1989) (Imagen 21), o c), en donde el tratamiento de las figuras y en realidad de todo el espacio, es más indefinido. Pero son en estos ejemplos más tardíos, en donde quizá esa carencia de nitidez, se evoca entonces con mayor referencia a lo onírico, a lo subjetivo.



Crowcatcher(1989) (Imagen 21)

Además en *Crowcatcher*, es justo esta aparente rapidez en las pinceladas horizontales, con lo que Carrington logra crear tanto movimiento en la imagen, y el tono oscuro en la imagen principal que se libra

de ser plana solo por unos cuantos toques de luz; transmite aún mayor fuerza a la situación representada.

Y es entonces, que se confirma el hecho de que el mundo artístico de Carrington experimentó múltiples y constantes cambios en cuanto a aspectos formales como en cuanto a temáticas.

Y precisamente en cuanto a intereses temáticos, podemos regresar a la cuestión de el gnosticismo y la alquimia, intereses ambos, que, cabe señalar, comparten muchas tradiciones chamánicas. Conceptualizan la iniciación espiritual como un largo viaje y un regreso final a la tierra como ser que ya posee co

nocimiento sobre las cosas del mundo. Como sucede también en el budismo tibetano, con el que también Alice Rahon tendría relación.

En Carrington así como en Varo, los viajeros que realizan estas odiseas, son casi siempre mujeres, y viajan en compañía de animales, puesto que Carrington comparte con los mayas y otros grupos indígenas, la creencia de que cada ser humano tiene un animal específico que es su guía y compañero. Aspecto que Rahon también tiene bien arraigado, pero en la concepción del *tótem*, como mencionamos en el principio de este capítulo. Pero que en Alice proviene de su interés en las sociedades de las cavernas.

Así mismo, Carrington comparte con los alquimistas y budistas tibetanos la creencia firme en la simbología animal.

En 1947 comienza una serie de pinturas sobre el tema de la estrella de Sirio. Una de las pinturas de esta serie es *Nine, nine, nine* (1948) (Imagen 23), se refiere a viajes astrales y a la estrella de Sirio, un punto en los confines del universo donde los gnósticos pensaban que estaba el origen de éste.



Nine, nine, nine (1948) (Imagen 23)

Utiliza también frecuentemente imágenes de influencia celta. Sentía una fuerte atracción por las leyendas irlandesas, con su percepción de una cuarta dimensión del espíritu tan real como la vida, es decir “otro mundo”, que refleja al real pero pertenece a otra dimensión espiritual. Así como la negativa a polarizar la materia y la no materia; la vida y la muerte.

Después de haber leído *La Diosa Blanca* de Robert Graves de 1948; se incitó aún más su búsqueda de un arquetipo femenino como fuente de inspiración y creatividad. Esto en relación con leyendas irlandesas.

Carrington se interesa por las leyendas poéticas de la llamada “gente blanca”, la antigua tribu del *Fuath de dañan*, “la gente de la diosa Dannu”. Durante el tiempo que permanecieron en las islas del norte, los integrantes de esta tribu se habían vuelto expertos en magia y en las artes de profetas druidas; poseían el poderoso “Perol de Daghdá”. (128)

Para Carrington, la presencia de poderosas diosas antiguas como Dannu, las imágenes de caballo y jinete como símbolo de renovación, así como la cosmogonía celta en la cual el principio femenino que puede tomar la forma de un huevo, precede a la serpiente macho (en contraste con la Génesis Bíblica que dice que el hombre fue creado primero); son todos temas que le interesan y estudia profundamente, además de que los refleja en su obra.

Dos obras literarias que esencialmente remiten a mitos celtas son; la obra de teatro *Une chemise de nuit de flanelle* (1945), donde acontece un crimen ritual, que además de hacer que se unan un hombre y una mujer, desaparece la figura patriarcal. Lo que hace posible que de nuevo surja un poder femenino poderoso. Las escenas se llevan a cabo en cinco cuartos y una cueva subterránea.

Similarmente en el cuadro *The House opposite* (1945), todos los espacios de la casa se convierten en sitios para ejercer el poder femenino. Abundan en ella imágenes de creación y resurrección. Un mundo de mujeres reflejando al de los hombres. Los espacios se asumen a la vez terrenales y mágicos, sugieren espacios interiores y a la vez exteriores. Naturaleza y firmamento se encuentran afuera, como también adentro (el firmamento dentro se encuentra representado en la capa de uno de los personajes a la derecha). Se encuentra también un elemento principal de los mitos celtas, el perol, donde unas figuras agitan una mezcla. En esta pintura, la poción que es preparada en el perol, le es llevada a la figura central que está sentada frente a una mesa, y cuya sombra de caballo representa la ya comenzada transformación.

Para Carrington existe gran conexión entre el arte de la cocina; la preparación de pinturas y la mezcla alquímica de sustancias.

Otro aspecto importante de mencionar en la pintura anterior, es que en ella se encuentran evidentes motivos que pudieran ser elementos tomados de Remedios Varo. Como son el suelo cuadriculado blanco y negro, los personajes saliendo de huecos en el suelo, la utilización de múltiples planos y perspectivas en la casa. Todos ellos, elementos que denotan una vez más, que la intensa amistad que se dio entre estas mujeres, fue también un periodo de mutuo aprendizaje.

Para los años 50's la "mexicanidad", comenzaba a perder peso, las galerías comenzaban a exhibir arte europeo y de nuevas tendencias; y fue cómo las mujeres aparecieron en escena. Se impulsó una nueva generación de ruptura con mujeres como Lilia Carillo, y Cordelia Urueta, entre otras.

Es entonces, que para 1948 se presenta la primera exposición de Carrington en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York. Y dos años más tarde su primera exposición en México en la Galería Caldecor. Para posteriormente presentarse en la Galería Pierre de Paris.

En 1956, dos años después de la muerte de Kahlo, Carrington también participa en la exposición Salón Frida Kahlo, como ya se ha dicho.

Para 1957 se celebra entonces su primera exposición importante en México en la Galería Antonio Souza. Entre los cuadros expuestos se apreciarán algunas de la más importantes síntesis visuales de las creencias celtas alquímicas, gnósticas y cabalísticas que realiza desde su llegada a México.

Jodorowsky estrena su obra *Penélope* en 1957. En esa misma década Carrington, diseña los escenarios para una visión contemporánea de *Don Juan*. Así como también vestuarios y máscaras para obras de teatro junto con Remedios Varo.

Continúa además escribiendo teatro. Además de *Penélope*, escribe cuatro obras más: *La fete de l'agneau* en 1940 (a la que ya nos hemos referido), *Une chemise de flanelle* en 1945, *Judith* en 1961, y la ópera dramática *Opus Sinistrum* en 1969. Así como una más en español, *La invención del mole* en 1956.

Para la década de 1960, bajo la influencia cada vez mayor de Jung (que hizo investigaciones acerca de la alquimia filosófica que establecía similitudes entre el acto alquímico y la transformación moral e intelectual del hombre), así como también del budismo tibetano ponía en la progresión espiritual; Carrington continúa su gran producción.

Es en la obra de teatro *La Invención del Mole*, que aparecen ya evidentes elementos mexicanos, a pesar de su tan renuente actitud a adoptar motivos de este país. Escrita a principios de los 60's, mezcla la leyenda popular clásica sobre la invención del mole, con su fascinación por la alquimia culinaria.

Se desarrolla en torno al absurdo choque religioso cultural entre Moctezuma y un aburrido y pedante Arzobispo, cuando Moctezuma condena al cristianismo como "rígido y sin magia", mientras que el otro se halla firme en su arrogancia. El desenlace tiene lugar frente a un gran perol; en el que se termina cocinando al pomposo religioso.

La importancia de Carrington en el arte mexicano se vuelve cada vez mayor, pero el reconocimiento gubernamental más importante se da en 1963 cuando es comisionada para pintar el mural para el Museo de Antropología que ella titula *El Mundo Mágico de los Mayas*.

Comienza más profundamente su interés por la cultura prehispánica sistemáticamente por lo que para su mural se basa en creencias de los indígenas descendientes de los mayas de Chiapas (tzotziles y tzetzales). Plasma en él, imágenes provenientes del Popol Vuh (relato que contiene la cosmología y mitología complejas del inframundo maya "Xibalba", así como la creación del mundo). El mural es realizado con pinturas de caseína sobre paneles curvos de madera.

Carrington convive mucho con los indígenas chiapanecos, viaja continuamente a San Cristóbal de las Casas, donde conoce a Gertrude Blom, antropóloga suiza que le presenta a dos curanderos del pueblo de Zinacantán quienes le permitirán adentrarse en su mundo, así, asiste a sus ceremonias y estudia sus métodos curativos tradicionales.

De tal manera que el mural resulta ser una concertación de un estudio sistemático de un antiguo texto literario y la sociedad tridimensional contemporánea con la que vivió y su mundo imaginario propio.

A partir de entonces, se sumerge en una intensa actividad política. Dos veces abandona el país en protesta de la política del gobierno; la primera en 1968 cuando el movimiento estudiantil fue reprimido, debido a que sus dos hijos eran universitarios por lo que se vio asociada al activismo estudiantil. Además de los trágicos sucesos de esa noche, ella vivía en la zona donde sucedió. Se fue a Chicago, pero regresó al año siguiente. En 1970 la muerte de su madre la hace abandonar de nuevo el país.

Posteriormente en 1971 se involucra con una comunidad budista tibetana en Escocia y Canadá. Continuará siendo discípula de dicha teología aunque escéptica, pues ella dice nunca haber sido convencida por ninguna religión.

Es hasta este punto, que plantearemos a manera de recapitulación el esquema iniciado antes, para continuar sobre el desarrollo del trabajo de Carrington y los elementos e intereses personales que lo conforman.

Una de las primeras preocupaciones que podemos notar y que se encuentra ligada a cuestiones esotéricas; es la oposición “dentro /fuera” o “interior /exterior” del ser. Es cuando se materializan las múltiples figuras de superficies interiores / exteriores en donde lo uno se pone en contacto y se convierte en lo otro.

Se presenta este aspecto en su historia *La Debutante*. Aquí surge una cuestión, la piel, visible signo de diferenciación entre individuos; así como los límites entre el dentro y el fuera. Es decir, el disfrazarse e intentar borrar estas diferencias, no puede solo crear la identidad del uno.

Personajes híbridos abundan en sus escritos y pinturas. Tal vez este proceso de fusión, puede plantearse más claramente en *El Hombre Neutral* donde una mujer maquilla su cara antes de ir a

un baile de disfraces: “Yo embadurno mi cara brillantemente con una pomada verde eléctrico fosforescente con estrellas, como una noche estrellada, con ninguna otra pretensión”. (129)

Aquí no sólo el cielo nocturno puede sugerir la presencia de un infinito profundo, sino que además la noche puede simbolizar el reino de lo indeterminado y del inconsciente según opina Madeleine Cottenet en su ensayo contenido en *Surrealism and Women*. Es así que, haciendo caso de estas concepciones, se entendería entonces que la máscara facial de Carrington fuertemente sugiere abandonar la posibilidad de distinción aspirando a la de ser uno con el indiferenciado cosmos; en donde distinciones de género –entre otras– se vuelven irrelevantes. Esta idea es interesante pues puede interpretarse como un deseo de búsqueda de libertad e inmensidad a la vez, de un anhelo de que por un momento se pueda dejar de ser uno mismo, para convertirse entonces, en esa inmensidad. Es decir, para fundirse uno mismo con el cosmos y el infinito universo.

En su trabajo frecuentemente, los personajes temen que les sean arrebatadas sus identidades, pero al mismo tiempo desean no ser confinadas o atrapadas en ella. Desean tener libertad de experimentar otras también.

Las tantas criaturas híbridas en el trabajo de Carrington pueden ser vistas también, como un intento de equilibrar polaridades, pero simbolizando, más que fusión, en este caso la yuxtaposición de distintas identidades. Es decir, su doble origen o su doble ser, marca un sobrante o excedente más que una sustracción del ser.

Es decir, que lo que intenta Carrington –podemos pensar– es no hacer un solo ser de dos identidades en donde se elimine la parte de una para colocar la parte de otra, sino más bien intenta hacer que se junten dos identidades pero la una sería como una adhesión a la otra, y viceversa, no una pérdida de una parte de cada identidad.

La cuestión del paso del tiempo, del envejecimiento en el ser humano, es también una preocupación retomada en Carrington así como en otras mujeres. Y a que evidentemente este aspec

to resulta más notable en el cuerpo femenino que en el masculino. De aquí el interés de las mujeres en recurrir a representaciones del viejo cuerpo colocándose a sí mismas en sus textos explicando lo positivo de esta situación. En *La Trompetilla Acústica*, Carrington retrata a mujeres ancianas, como ya dijimos. La falta de dientes no les causa problema ni necesitan dentadura postiza puesto que, como dice el personaje: “yo no tengo a quien morder...” (lo que talvez puede sugerir que con la edad ya no hay la necesidad de devorar el mundo, la búsqueda por la abundancia interior ha terminado, y ha sido llenada.) Y además, por otro lado -y basándonos en el ensayo de Cottenet- podemos pensar que la edad no significa falta de capacidades puesto que las protagonistas triunfan en su odisea para recuperar el santo grail y retornarlo a su lugar; hecho que así mismo puede constituir la metáfora de las posibilidades de la reorganización del cuerpo; de regeneración. Pero no necesariamente física sino más bien espiritual. Es decir, cuando el cuerpo ha llegado a su etapa final, el camino para lograr ser completado el ser; será el salto a la esfera imaginaria y al aspecto mítico. Es entonces que recordando el esquema planteado antes, podemos notar que es en este punto cuando ella comienza a desplazarse de la pasión heterosexual, a la unión andrógina de comunidades de mujeres, para después aproximarse al feminismo.

Evidencia de que Carrington al igual que todos los artistas, o la mayoría, no se mantienen atrapados en una sola manera de ver y representar el mundo sino que experimenta cambios y altibajos en su trabajo a la par que en su vida. Mientras que atraviesa por constantes modificaciones de ideas. Contándose hasta este punto dos posturas en ella: por un lado la visión del intemporal o eterno amor pasional, y la utilización de trabajos alquimistas en pos de la unión de amantes; y posteriormente, por otro lado la rotación a la comunidad de mujeres y las diosas que representan un despliegue en una nueva dirección.

Es entonces aquí donde -siguiendo el esquema de Christenstense observa entonces la rotación de Carrington hacia la cuestión de la androginia. Un ejemplo es su historia *Une Chemise de nuit de flanelle*, en donde una figura patriarcal es asesinada con el fin de dejar camino para una nueva orden orientada por diosas. Cuando la mujer sirvienta bebe la sangre del hombre muerto, se

consume entonces la unión del hombre y la mujer en un mismo ser, además se sugiere que el matriarcado se forjará en las ruinas del patriarcado. Sin embargo el ideal andrógino, no siempre conlleva violencia o la muerte del hombre; en otro texto, *La Puerta de Piedra*, se da la unión sin la necesidad de que muera nadie, puesto que lo importante y la finalidad es que se realice la unión.

Y finalmente en *La Trompetilla Acústica* presenta ya a la comunidad de mujeres. Se restaura el matriarcado, pero los hombres siguen siendo bienvenidos, no se tiene la intención de condenárseles. Este es un aspecto importante puesto que demuestra que Carrington no busca la eliminación de lo masculino; no establece un rechazo hacia ello. Trata más bien de darle a la feminidad y al matriarcado, la misma importancia que a la masculinidad. Pero sí, eliminando el carácter de indispensable al primero. La pareja heterosexual sigue siendo aceptada, pero significa ya no pasión, sino compañerismo.

Y es justo entonces, que todo el camino anterior, conlleva así a Carrington, a situarse en el aspecto de la representación de la diosa, pero incluso en esto no se encuentra una actitud arrogante en las imágenes en cuanto a que sitúen sólo aspectos positivos de esta. Sino que muestra lo positivo, pero también lo negativo. Es decir, por un lado ofrece la visión de la diosa como proveedora de buenas cosechas, pero por el otro lado, a la diosa como devoradora de sus propios hijos (evidenciado en las dos formas animales de la diosa: la gata y la cerda). (130)

La diosa blanca de los celtas y la Coatlicue, son ambas, diosas de la tierra y de la luna. Carrington las retrata en dos pinturas separadas, *The Ancestor* (1958) (Imagen 24), en donde parece representar a la diosa de la luna nocturna. Cubierta y vestida de blanco contra un nebuloso fondo verde grisáceo, está parada en el cruce de cuatro puntos cardinales cada uno protegido por un pequeño lemur –que según Colville (131)– es símbolo del continente perdido de Lemuria. La figura sostiene algo que parece ser una lechuga o una flor. Aspectos, éstos últimos, que hacen pensar en la conjunción siempre utilizada por Carrington, de humano, vegetal, animal, como seres iguales y sin distinción.

(130) Markale, Jean. "Women of the celts". London, 1971, en *Surrealism and Women*. Op. cit. p.167

(131) Georgiana M.M.Colville en *Surrealism and Women*. Op. cit. p.176

o ya sea reunidos en un mismo ser; son siempre recurrentes en su trabajo.

De manera que, después de este recuento, es que podemos afirmar entonces que sin importar el tipo de unión de individuos que Carrington represente, su principal objetivo es lograr esa armoniosa unión se que sólo puede ser formada cuando se fusionan ser humano, naturaleza, mundo real y universo espiritual.

Desde su retorno a México en 1971 Carrington desempeña un papel muy importante en la formación del movimiento feminista en México.



The Ancestor (1958) (Imagen 24)

Acontecimiento que plasmó en su cartel de 1972 *Mujeres Conciencia*, que en base a las fuentes gnósticas, representa a Eva regresando la manzana y reclamando su lugar en la creación.

En 1976 expone en el Museo de Arte Moderno de la Cd. de México.

Posteriormente, en 1985 es la segunda vez que abandona México, tras el terremoto del 85, suceso terriblemente manejado por las autoridades, que entre otras cosas, desviaron para sí, muchos recursos que llegados como ayuda para las víctimas. Se muda a Nueva York donde vive por tres años. Comienza a pintar acrílicos logrando sutiles colores con superficies más delgadas y figuras más indefinidas. Es así que sus cuadros recientes, logran sensaciones de transparencia. Se enfoca en figuras y elementos de comunidades antiguas. Los animales como en toda su obra, siguen muy presentes.

Para 1989 expone en el Museo de la Estampa.

Participa en la exposición "La Mujer en México", en la National

Academy of Design de Nueva York.

Expone en México, una vez más en el 2004 en el Antiguo Palacio del Arzobispado, hoy edificio de Hacienda.

Las imágenes de Carrington se originan desde dentro, a menudo en ese punto donde se establece el límite entre el sueño y la vigilia, pero también inspiradas en conocimientos sobre las ciencias ocultas.

Son sugestivas, conceptualizan y estructuran dando forma a sentimientos de la conciencia. A diferencia de muchos devotos del espiritualismo, ella no presume haber logrado alcanzar la verdad. Siempre es escéptica, cree fielmente en la necesidad de búsqueda, pero sin necesariamente codiciar una respuesta. A fin de cuentas, lo más importante es el camino recorrido y lo que en él se ha aprendido.

La contribución de Carrington va más allá de la pintura. Ella logra compaginarla admirablemente con su obra literaria, creando así, un universo inmenso, material y espiritualmente.

CONCLUSIONES

Uno de los primeros aspectos importantes que ofreció esta investigación, resulta ser esa diferente visión del surrealismo, como una cuestión misógina y que implica además aspectos como subestimación o incluso explotación del trabajo femenino por parte del hombre surrealista.

Aspecto desarrollado en el capítulo dos con la presentación de interesantes argumentaciones y ejemplos, y así mismo fundamentos para discrepar con los anteriores.

Para plantear finalmente que lo vital, fuera de argumentaciones extremistas, es no polarizar ni tratar de buscar razones a juzgar. Pero resulta, sin duda una interesante y diferente visión acerca del surrealismo. Sin embargo, sin intención de retornar a la dramatización del asunto; lo importante es que con esto realmente se propicie el conocer el hecho evidente de que es cierto que la mujer no tuvo, en verdad, la participación o importancia que el trabajo de los hombres.

Aspecto que si conocemos y aceptamos, puede servir como una fuerte base para evitar que en el arte de nuestros días y del futuro, se presenten situaciones similares.

Otros aspectos en torno a una de las hipótesis planteadas fue el hecho de que se logró comprobar que no porque las artistas elegidas no siguieran las premisas básicas del surrealismo, como el *automatismo psíquico*, deben ser totalmente desconectadas del surrealismo, ya que se estudió y se encontró que el surrealismo no es sólo eso y que su concepción se ha abierto más a ideas que le dan más importancia a la cuestión de la legitimación de los sueños, del subconsciente y del ser interior del hombre, para crear las obras artísticas, sin necesariamente ser automáticas o utilizar fortuitamente las técnicas creadas en un principio por los artistas surrealistas.

Otro aspecto logrado con el desarrollo de dicha investigación, fue en torno a la hipótesis de que a partir de este estudio podría establecerse relación o semejanza entre el arte de las tres artistas; lo cual evidentemente se demostró, ya que se ob

servó cómo es que el hecho de que las tres fueran artistas mujeres, y relacionadas con el movimiento por sus parejas quienes eran miembros del grupo surrealista, hizo que compartieran visiones muy similares, así como también la utilización de elementos en sus obras. Además de que las tres presentan interés por temas en común, los cuales estudian y utilizan en su trabajo.

Finalmente otra aportación que hace esta investigación, es el dar a conocer una parte de la producción de dichas autoras; no dentro del terreno de la plástica, sino dentro del campo literario que resulta ser poco conocido; pero que paradójicamente, es paralelo (sólo, no en el caso de Rahon), al trabajo plástico y en las tres resulta ser muy importante para el estudio y conocimiento de su ser y para el estudio y desarrollo de su producción. El cual, además, en Leonora Carrington se encuentra estrechamente ligado a la producción plástica.

Es así que dicha investigación puede resultar ser una manera de adentrarse en el mundo de la mujer dentro del surrealismo y específicamente introducirse en el universo de tres grandes artistas relacionadas con él.

Finalmente cabe mencionar que dicha investigación podría, después, dirigirse hacia una nueva dirección, hacia intenciones de re-estructurar las premisas del surrealismo, en base a la producción surrealista actual. Esto tomando en cuenta lo que se mencionó anteriormente acerca de la opertura en la concepción del surrealismo, para incluso pensar en una corriente surrealista de nuestros días. Esto, tomando en cuenta una nota de Isabel Castell, incluida en el tercer capítulo, donde menciona numerosos representantes contemporáneos del surrealismo, y donde menciona además que por lo mismo, en estos días; quizá ya no resulte tan válido clasificar el arte surrealista, tomando en cuenta premisas dictadas en 1924.

POEMAS DE ALICE RAHON

una mujer que era bella
un día
arrancó su rostro
su cabeza quedó lisa
ciega y sorda
al abrigo de los espejos
y las miradas de amor

en el cañaveral del sol
no se puede encontrar su cabeza
empollada por un gavilán

los secretos tanto más bellos
por no haber sido dichos
las palabras no escritas
las cenizas dispersadas sin nombre
sin una placa de mármol
violando el recuerdo

cuantas alas sin romper
antes del ocaso

(A mème de la terre, 1936)

...C'était seulement de l'eau briséé qui se rejoint

A veces he lanzado puentes hasta la otra orilla
pero mi vida de fantasma
la abandoné en los puentes de la infancia
he caminado sin gritar
mujer que la sonámbula
sobre el alto camino de la ronda
y mis ojos han visto los horizontes desnudos
como nadadores erguidos chorreantes
de un agua de música inaudita

una tarde rodó hasta mi ventana
una esfera hecha de todos los gritos de los
hombres
consolé a los muertos que no habían revelado su
secreto

me rompí como una burbuja
en el corazón de la luz
y las palabras eran luz
los colores no habían nacido
nadé contra la corriente
de las aguas del nacimiento
y vencida me llevaron hasta la orilla
seca de muertos por un huracán

vuelta del nacimiento de esmeraldas
llave de verdor llave de fierro
cabellera de relámpagos
te he peinado sobre mis hombros

(de noir animal, 1941)

Melusina

"Saludo al árbol invisible
al zarzal invisible
en medio del jardín de la tarde
que el vuelo del colibrí dibuja con su vuelo
de movimiento inmóvil
Los reflejos del sol en el corazón de los frutos
los pozos sin fondo
al fondo de las tinieblas
Al alba melusina
toma el sol entre sus manos
el alba como agua se escurre entre sus dedos
Melusina, ¡Oh tu grito
a este sol que te apuñala!
Huyes envuelta por tu grito
y el espejo del amor,
del amor de los hombres, Melusina,
llora por tu reflejo
que nunca volverá..."

TEXTOS DE REMEDIOS VARO

TEXTO 1 CARTA A GERARDO LIZÁRRAGA

Esta, Gerardo, ¡ay dolor!, que leo ahora, carta de soledad, mustios lamentos pudiera haber sido,

¿Fue un tiempo?

Cantática famosa

A condición de comprender que París, Londres, Guanajuato, Florencia, Buenos Aires, Moscú, etc. se convertirán inevitablemente en maravillosos o funestos, según tu estado interior. Puedes ir de acá para allá, pero mientras tú no estés bien, nada de lo que te rodea lo estará.

Me cuesta mucho comprender la importancia que parece tener para ti el reconocimiento de tu talento. Yo pensaba que para un creador lo importante es el crear y que el devenir de su obra era cuestión secundaria y que fama, admiración, curiosidad de la gente, etc. eran más bien consecuencias inevitables que cosas deseadas.

La joven Ángela o Angélica (no estoy segura), que se hace llamar Nadine por razones literarias, no creo que sea el personaje que imaginas, pero es muy natural que Zeus (¡nada menos!) trate de alzarla hasta su condición esplendorosa. Parece sin embargo, que existe alguna contradicción, ya que el término peyorativo de Peronelle tampoco me parece justo.

A mi juicio no es (loin de là) una Peronelle.

No estoy de acuerdo sobre lo que dices de Juliana. Todo lo que ella hizo o deshizo, por disparatado que pareciese a un observador *con prejuicios*, fue hecho con lo que se deben hacer las cosas, es decir con *valor* y sin *temor* a las consecuencias. En esta forma cada quien tiene el derecho de obrar como le parezca. Pero echarse al agua a nadar y no querer al mismo tiempo mojarse la ropa, esto, Gerardo, es imposible.

A esto me contestarías que si tuvieses mucho dinero, podrías pagar una empleada que se ocupase de todo, y así no habría consecuencias, es decir, que en la actualidad tu esposa funge como *femme de charge*, *majordome*, *secrétaire*, *nodriza*, etcétera. Si tuvieses bastante dinero, ¡claro!, podrías contratar todo ese personal doméstico y no habría problema. Pero Juliana lo que quiera que sea que hizo fue *valientemente*, perdiendo todo o ganándolo todo.

TEXTO 2. CARTA. TRIBULACIONES DE UN ADEPTO DEL GRUPO "LOS OBSERVADORES DE LA INTERDEPENDENCIA DE LOS OBJETOS DOMÉSTICOS Y SU INFLUENCIA SOBRE LA VIDA COTIDIANA"

Estimado señor,

Me permito escribirle, rogándole disculpe haberme tomado esta libertad, así como mi mal francés. Me encuentro gravemente trastornado y no me atrevo a confiar a ninguna de las personas que me rodean ciertas alteraciones que vengo sufriendo. Sobre las cuales creo que usted será capaz de aconsejarme.

La cosa empezó hace aproximadamente seis meses. Yo pintaba con entusiasmo un cuadro donde se veía una amable pradera, con borregos y vacas paseándose serenamente. Confieso que me sentía satisfecho de mi obra, pero he de aquí que una fuerza irresistible me empujó a pintar, sobre el lomo de cada borrego, una pequeña escalera, en cuyo extremo superior se encontraba una imagen de mi vecina de enfrente; sobre las vacas me veía obligado a colocar, no sin angustia, unos pañuelos bien plegados. Podrá usted imaginarse mi sorpresa y desolación. Escondí estos cuadros, empezando otros, pero me veía siempre irstando a introducir elementos extra

ños en ellos, hasta que llegó un momento en el que, habiendo vertido, por azar cierta cantidad de salsa de jitomate sobre mi pantalón, encontré la mancha tan extremadamente significativa y emocionante que rápidamente recorté el trozo de tela y lo enmarqué. Me he visto obligado a llevar, a partir del momento en que pinté el primer cuadro que le he mencionado, una vida casi clandestina, temiendo que mi gente al descubrirme pudiera hacerme examinar por un alienista.

Poco tiempo antes de que tuvieran lugar estos fenómenos pictóricos, me había entregado a la labor de reacomodar el sistema solar en mi mesa, tarea que es necesario realizar cada 210 días, ya que esta actividad constituye una tarea obligatoria para todos los adeptos del grupo de "Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana". Este grupo, activo ya desde hace mucho tiempo, ha hecho constataciones notables que hacen la vida más simple desde el punto de vista más práctico.

Por ejemplo muevo un bote de pintura color verde unos cinco centímetros hacia la derecha, clavo un chinche junto a un peine, y, si el señor A... (adepto que trabaja en coordinación conmigo) pone en ese mismo momento su libro sobre apicultura al lado de un patrón para cortar un chaleco, entonces estoy seguro que se dará en la avenida Madero, el encuentro con una mujer que me interesa y cuyo origen no he podido averiguar hasta ahora, así como tampoco su dirección. Hemos logrado algunas conquistas sobre la vida de cada día, como usted observar. No le cito más ejemplos por temor a aburrirle, pero podría darle una visión más extensa sobre las actividades de nuestro grupo, si es que le interesa. Sepa usted por el momento que mis ancestros no han concebido la rueda con fines utilitarios (tan solo se sirvieron de ella para elaborar juguetes) y esto no por falta de bestias de carga) puesto que los esclavos y prisioneros de guerra hubiesen podido muy bien servir para tal fin, sino porque su inteligencia se desarrollaba en una dirección totalmente diferente. Entre sus conocimientos, algunos aspectos se han mantenido en el más estricto secreto, operaciones que redujeron a la nada la infinitud de variaciones y combinaciones matemáticas. En un tiempo relativamente corto se pueden establecer, a partir de estas operaciones, muchísimas relaciones causa-efecto, combinando y variando los elementos-objetos.

Pero volviendo a mi caso personal: al manipular un viejo directorio telefónico, un ramo de laurel, una chinche, un peine, un bote de pintura verde, un zapato de mujer de terciopelo violeta bordado de perlas y una moneda falsa de 5 pesos (este conjunto de objetos es mi universo instrumental, cuyo funcionamiento es concordante e interdependiente con el de los otros miembros del grupo), me permití introducir hace poco, como novedad, un colibrí desecado y relleno de polvo magnético, todo bien ligado con un mecate como se envuelven las momias, utilizando un hilo rojo de seda. Lo hice sin prevenir a mis colegas, transgresión muy grave dentro del reglamento del grupo. Tan sólo nuestro jefe, con su larga experiencia y su alto grado de conocimientos, puede hacer una cosa así sin provocar graves consecuencias. Más aún expresamente coloqué el bote de pintura verde bajo un rayo de luz roja que se filtraba a través del vidrio coloreado de mi ventana (¡horror complementario!) Hice todo esto, sin medir sus consecuencias (teniendo porco tiempo de haber ingresado al grupo, mi control alcanza exclusivamente a los objetos que mencioné anteriormente). Como era previsible, ciertos incidentes se han producido desde el día de mi transgresión: mi mejor camisa se ha quemado, un gran depósito de sal se ha acumulado debajo de mi cama, y al día siguiente tuvo lugar el inicio de la sorprendente transformación pictórica. Ahora me pregunto ¿es todo esto consecuencia de mi iniciativa de introducir nuevos elementos en mi sistema solar? ¿Es un súbito disparo de mi subconsciente que, en un intento de emancipación, me ha impulsado a actuar de manera desordenada sobre los importantísimos factores que constituyen mi universo práctico-doméstico? O bien ¿soy simplemente un loco?

Mis ocupaciones habituales consisten en la venta de perfumes de una marca francesa, a la que represento y soy también responsable de una botica herbolaria. En cuanto a la pintura soy sólo pintor de domingo.

Recientemente, tuve la suerte de leer ciertas publicaciones surrealistas que fueron para mí de gran ayuda, tranquilizándome mucho. Esto me ha decidido a escribirle para pedir su opinión respecto a mi línea de conducta así como su consejo sobre qué libros debería leer para iluminarme al respecto.

Espero haber despertado su interés sobre mi caso. Una respuesta suya es en estos momentos el alimento más anhelado de mi espíritu.

Fernando González

Mi dirección: Fernando González
C/o Emile Zubrin, San Angel

TEXTO 3. CARTA A UN CIENTÍFICO NO IDENTIFICADO

México, 11 Noviembre, 1959
Querido amigo:

Su carta ha llegado esta mañana con el cheque y le comunico enseguida este feliz acontecimiento.

Tenemos ya el permiso de exportación del cuadro y, en cuanto la caja de embalaje esté terminada, se lo enviaremos por avión. La caja será muy sólida, la hemos encargado a un carpintero de confianza.

Le agradezco el amable interés que ha mostrado por mi salud. Mi quinta vértebra lumbar se mostraba muy rebelde y dolorosa. Esto me impedía pintar, pero he aprovechado para escribir unas notas antropológicas muy documentadas, pues hace ya tiempo que quería señalar el hecho, ignorado hasta el presente de que el antecesor del Homo Sapiens es el Homo Rodans. No sé si tendrá usted interés en conocer estas notas, pero en el caso de que sea así, ya que se trata de unas cuantas páginas, se lo haré traducir y se lo enviaré. De todas maneras le haré una fotografía del *Homo Rodans*, que quizás le interesará, siendo usted un hombre de ciencia.

Antes de continuar, deseo advertirle que si en algunas de mis cartas encuentra alguna palabra que usted no comprende, es inútil buscarla en un diccionario, ya que mi ortografía es, desgraciadamente totalmente diferente a la que admiten los diccionarios corrientes, ¡pobre de mí!

Quería usted algunos datos biográficos sobre mí. Nací en España, estudié pintura en la academia de Bellas Artes de Madrid, me fui a vivir a París y allí formé parte del grupo surrealista; después me establecí aquí donde el clima es mucho mejor desde todo punto de vista. Voy a buscar artículos y recortes de periódicos que hablen de mi pintura y se los envío.

En cuanto depositemos el cuadro en el avión, le escribiré para que sepa que ha sido enviado.

Espero que si se dedica usted a la experimentación química no le pase lo que a mí. Creo que se lo puedo contar: yo hacía experimentos para encontrar un producto que, por extraño que parezca, no era un elixir para la eterna juventud, ni el medio de transformar en oro todos los sólidos a mi alrededor. Quería encontrar una sustancia que reblandeciese y redujese a una película impalpable la piel de los melocotones que me gustan mucho pero que me perjudican el estómago a causa de su piel.

Hábida cuenta de que yo estaba convencida de que los grandes descubrimientos son resultado del azar (azar objetivo), quizás, pero en el que la objetividad no puede intervenir en las variaciones y combinaciones matemáticas para establecer una relación de causa-efecto, yo hice experimentos con diversas sustancias.

Al mismo tiempo, toqué ciertas notas especiales y particulares en un instrumento monocorde; si estoy en lo cierto, este sonido podría tener una importancia decisiva y trascendental en las sustancias que traté de combinar.

De repente, pasó algo terrible. En el momento en que tocaba la nota si y justo cuando iba a pasar a otra octava en un tono ligeramente más grave, el gato maulló y alguien que pasó por la calle delante de la ventana proyectó su sombra sobre la mesa de experimentación y sobre las sustancias que tenía allí en emulsión. Estas sustancias se han separado dejando una minúscula partícula brillante, una suerte de perla que salió por la ventana como una flecha, se elevó en el espacio y desapareció rápidamente de vista. Pero lo terrible es que ha dejado tras ella, de forma permanente, un hilo de atmósfera terrestre.

Esta partícula de sustancia, insensible a la gravedad, era, afortunadamente, muy pequeña, y, después de haber hecho diversos cálculos matemáticos, he llegado a la conclusión de que la tierra no perderá su atmósfera antes de 62 años. Evidentemente no tenemos que inquietarnos personalmente, pero debemos pensar en nuestros sobrinos y descendientes. Ésta es la razón que me empuja a buscar la manera de poner una tapadera en este agujero peligroso que hay en nuestra atmósfera.

A pesar de que he reunido los mismos elementos, que los he puesto exactamente en el mismo lugar sobre la mesa, que lo he echo en la misma fecha del año y que he tocado en el mismo instrumento monocorde la nota *si* (bien entendido que en el tono necesario para que la nueva perla no grávida no se aleje demasiado y se detenga justo en el borde de la atmósfera como una tapadera) y de que mi gato ha maullado de la misma forma y de que todos los miembros de mi familia han desfilado delante de la ventana proyectando su sombra; a pesar de todo el experimento no ha funcionado. Sé bien que la sombra debe de ser la de la misma persona que pasó entonces. Pero ¿quién es?, he buscado por todas partes, era un hombre y estaba envuelto en una capa de terciopelo negro, pero no he podido encontrarlo, he viajado, he hecho preguntas, he citado a varios hombres bajo mi ventana, pero ninguno era él. ¿Qué voy a hacer? Aconséjeme. Todo esto ha pasado hace ya tres años; nos quedan por tanto 59 años de atmósfera.

Le ruego que me escriba y me diga si ha podido leer mi execrable francés, dígame también su opinión sobre el *Homo Rodans*.

Lo saluda cordialmente,

Remedios Varo

TEXTO 4. CARTA A SU MADRE

Esó de la figurita que dicen es una cosa que no te había contado porque no sabía bien cómo explicártelo, ya que se trata de antropología y no de pintura. Resulta que hice con huesos de pescuezo de pollo y de pavo, después de limpiarlos muy bien, una figura, y escribí un pequeño tratado de antropología (imitando un viejo manuscrito) para demostrar que el antecesor del *homo sapiens* fue esa figurita que hice a la que llamo *homo rodans* (porque termina en rueda). Se me ocurrió llevar el manuscrito y la figurita a la librería de un amigo, y resulta que vino un señor, lo vió y le encantó y le hizo mucha gracia (todo está hecho y escrito en broma).

Ese señor que resultó ser secretario de un ministro, fue a buscar al ministro, lo llevó a la librería y tanto le gustaron la figura y el manuscrito que los compró, nada menos que para ofrecérselos como regalo de Navidad al presidente de la República. Ya te puedes figurar que me quedé pasmada. No te doy detalles de lo que escribí o de la figura pues todo esta hecho imitando las cosas y palabras científicas que casi nadie entiende y muchas partes del escrito está en un latín inventado que ni yo misma entiendo, pero el conjunto resultaba gracioso.

TEXTO 5. HOMO RODANS

Después de leer el tratado sobre huesos lumbares debido a la erudita pluma del conocido antropólogo W. H. Strudles, difundido por la cofradía de antropólogos vieneses, y de constar cuanto daño hace la gran confusión que añade a la ya reinante, me decidí a escribir las siguientes notas.

No tengo reparo en tachar dicho tratado de lascivo e inexacto y no sé qué me produce más congoja: si la inexactitud histórico-osea o la refinada lascivia que destila.

Antes de entrar en materia, permitidme que os recuerde aquellas palabras que el venerable y

sabio cardenal Abelino Di Porto Carriere pronunció en el famoso concilio de Melusia: "... et de fragmentus oseus lumbaris non verbaem non pensarem, conditionae humanitas, Luciférica est. Et de pensarem ou parlaem lumbarismus pericoloso et cogitandum est..."

Sin duda, este punto de vista tan austero no es de nuestros días, ya que estamos acostumbrados a que se mencionen sin ambages cosas tales como tibia, peroné y hasta femur. Pero me gustaría ver el uso de términos latinos o griegos para mencionar otras estructuras óseas situadas en la región del cuerpo humano en que "... pericoloso et cogitandum est"

Y ahora pasemos al análisis histórico-óseo de la situación antropológica actual que da origen a la aparición de escritos tales como el del señor W.H. Strudles. En primer lugar, creo muy acertado recordar a los lectores que la mayor parte de los que consideran grandes hallazgos antropológicamente hablando, han sido hechos cuando se ha dejado de lado el equivocado concepto actual sobre los Mitos y éstos han recuperado su verdadera significación de Mirtos. En la antigüedad, Mitos se llamaban unas cortas fábulas que las nodrizas babilónicas tenían costumbre de contar a los niños. Ninguna de ellas ha llegado hasta nosotros.

Mirto era el nombre que se daba al relato de hechos fenomenales comprobados empíricamente y transmitidos, ya sea por escrito, ya verbalmente. Tomaron el nombre de mirto a causa del gran consumo de esta planta que se hacía en las ceremonias y reuniones intelectuales. La corrupción de la palabra Mirto tuvo su origen en el año 850 a.C., cuando el erudito y sabio Abencifár ebn el Mull (cuyo tratado "Mirtitología necrófila"), es un ejemplo de objetividad científica, pronunció su famosa disertación sobre el antiguo mirto llamado "De los usos ambarinos en los pueblos de Tutzur". El venerable Abencifár ebn Mull padecía fuerte coriza y ronquera y, al empezar su solución: "y este mirto de que voy a hablaros para propagar e impulsar el uso postreparatorio del ambar en su estado pre-sólido elástico..." Su voz no era clara y algunos escribas veidos de Calcárea para tomar nota de sus palabras, entendieron mal y anotaron la palabra Mito el lugar de Mirto. Desde entonces, existe una gran confusión, pues algunos informes verbales sobre la significación de Mito se han ido transmitiendo, pero sin aclarar bien su limitado y particular uso entre las nodrizas de Babilonia.

Continuando mi análisis de la situación, creo muy urgente dejar bien establecido que la palabra "evolución" con su contenido de ideas erróneas sobre la posible mudanza de las cosas en forma mecánicamente desprovista de voluntad trascendental, es el origen de la ignorancia y confusión reinantes. Así mismo lo decía el gran Algecifaro, cuyas palabras conocemos a través del Tivio Tercio: "...et ainsí evolutionae irreparable esjundem confusiona per secula seculorum est". No hay duda de que nuestro Universo conocido se dividen dos claras tendencias: la de aquello que tiende a endurecerse y la de aquello que tiende a ablandarse. Esta es la situación actual.

La Primera Actitud era la unánime preferencia hacia el endurecimiento. Las grandes masas de tejido conjuntivo se separaron en trozos de durezas diversas después de reñidísimos combates, y las partes más ambiciosas no cesaron en su empeño hasta constatar con espanto, que el límite conveniente había sido horriblemente sobrepasado. Estos grupos, mal llamados hoy día materia inorgánica, tienen ahora una constante tendencia al reblandecimiento, mientras la otra parte parecería que tiende al endurecimiento. El endurecimiento cobra cada día más prestigio: músculos duros, carácter inflexible, ejercicios destinados a endurecer las superficies y volúmenes anatómicos femeninos, etc. Esta tendencia hacia el endurecimiento ya era notable en la época de Quintiliano, quien nos relata en sus Narraciones Tórbidas "...et procer venerabile et vetustus caminandum naturae vislumbatum virgo impúdica virgo tórbida et ornata duo vus globis durísimos et omo vetustus appetitum venere ardenes luxuria et sudore suae atque recondit membra simulacris voluptatem consumatum est". La unánime tendencia hacia el endurecimiento -mejor que tendencia, el anhelo, diría yo- que reinó durante la Primera Actitud o el Primer Movimiento, como tan acertadamente lo llama Jean Francois de la Croupiette, ¿ que es si no el irrefrenable deseo de trascender que anima a todas y cada una de las cosas? Deseo quizás inconsciente y desordenado, pero no por eso menos tenaz y peligroso, ya que tenemos muchos ejemplos de los terribles resultados del reblandecimiento trascendental de los abismos minerales cuando estos comenzaron a retroceder en su equivocado y audaz camino hacia la dureza absoluta. Desde la erupción del Mohoolookao en el Africa central hasta nuestros días,

¡Cuántas ruinas y desastres!: Pompeya, Erculano, Parfis, Moscolauuia, Boys, Colombes, el Pedregal, etc. etc.

Para ilustrar este anhelo trascendental, quiero recordaros aquel singular hallazgo hecho en las excavaciones de Libia en Mesopotamia, cuando, después de sacar a la superficie desde una profundidad de 25 metros el famoso cofre tallado en roca hipogénica que contenía las tabletas de arcilla con el diario cuneiforme de la reina Thol, se continuó excavando y apareció un paraguas, dos metros más debajo de lo que estaba el cofre.

Este objeto, actualmente en el Museo Británico, dio lugar a grandes controversias, y se han escrito un total de 32 ensayos que tratan de aclarar su origen y naturaleza. Todos ellos están equivocados. Los unos, pretenden que no se trata de un paraguas, sino de un ala, bastante completa y muy bien conservada, de un joven pterodáctilo; los otros, afirman que es un paraguas ordinario arrastrado hasta allí por un deslizamiento subterráneo de tierras arcilloides.

El hecho de que el objeto se hallase rodeado de carbón 1/3 35 y de no menos de 50 huesos lumbares, todos ellos pertenecientes al mismo individuo, ni siquiera se menciona, y creo que es el momento de mencionarlo.

Como sabemos muy bien, el carbón 1/3 35, es escasisimo y sólo se puede encontrar entre los estratos post-trodilíticos mesopotamicos. La época del carbón 1/3 33, corresponde exactamente al comienzo del uso del bastón. Es muy natural que el hombre, cuando decidió caminar sobre dos extremidades, se ayudase al principio con bastones. Estos bastones eran tan importantes que sus oscuros anhelos trascendentales se realizaban poco a poco, ya que constituian un tercer miembro locomotivo, pero al ser bruscamente abandonado su uso, la mayoría, atacados de violenta frustración, quedaron petrificados.

Algunos, con más recia capacidad trascendental, abandonaron la pierna como modelo y meta, y hallaron rápidamente otros ideales de desplazamiento y locomoción.

Las poderosas alas del pterodáctilo, fueron la meta para muchos bastones, y así lo fue para el bastón aparaguado que se halló en Mesopotamia, que en realidad no era otra cosa. El hecho de haber continuado trascendiendo más allá del pterodáctilo, y de haberse convertido en el Primer Paraguas, causó la confusión y la discordia en el grupo de antropólogos que se ocuparon de este objeto.

El trascender de los bastones está fielmente relatado en el libro V del Multimirto Cadencioso, conjunto de poemas y cantares del año 2300 a.C., debido a un anónimo persa y que se conserva en la colección de Palimpsestos del palacio del príncipe Odelfo di Malspartane en Mantúa.

Como es natural en nuestros días, todo ese conjunto de poemas históricos y de cantos científicos se considera solamente como una curiosidad para bibliófilos y no como un útil libro de consulta.

Si el señor Strudles se tomase el trabajo de consultar el Multimirto Cadencioso, sabría inmediatamente la verdad sobre la inexplicable abundancia de vértebras lumbares, pertenecientes a un solo individuo, que fueron halladas en la vertiente sur de los cárpatos y sobre las cuales no se guardó el mismo silencio que sobre las halladas bajo el cofre de la reina Thol.

Tales vértebras son indiscutiblemente humanas, y de ahí que se esté pensando seriamente en la necesidad de considerar la existencia de un Homo Reptans, anterior al Homo Sapiens, lo cual sería un error profundo.

El Homo Reptans nunca ha existido, pero si existió el Homo Rodans, cuya detallada descripción podemos encontrar en el Multimirto y no sólo su descripción, sino también un dibujo tan preciso que me limito a reproducirlo.

Espero que esto aclare definitivamente la oscura situación antropológica creada por el señor Strudles, así como la lasciva suposición de reptalidad afrodisiaca con intenciones procreadoras.

Pero aún cuando creo haber conseguido mi principal propósito, no quiero terminar sin poner antes en guardia a la expedición capitaneada por Mr. Frederick Zatergille, que se dirige a la re-

gión de Eritrarquia, para realizar excavaciones, a los cuales aconsejo infinita cautela y mucha desconfianza.

En época muy anterior al Multimirto Cadencioso, la buena sociedad de Eritrarquia se interesó sobre manera en las excavaciones antropológicas, convirtiéndose este gusto en un deporte o juego al que se dedicaban con frecuencia. Como no deseaban hacer ejercicios violentos ni ensuciar sus suntuosos atuendos, pronto surgió una industria ingeniosa que consistía en la educación de cierta raza de topos, particularmente inteligentes, a quienes se enseñaba a perforar rápidamente un túnel hasta encontrar algún objeto, hueso o fragmento de cerámica que, una vez hallado, traían entre sus dientes.

En las campiñas cercanas a Eritrarquia, se habían establecido varios educadores de topos con corrales adecuados para estos animales. Los elegantes de la ciudad alquilaban uno o dos topos y también una varita de almendro, que, antes de lanzar al topo, usaban para detectar, a la manera de los maniantaleros, el lugar donde se encontraban enterrados dichos fragmentos. Pronto hubo tanta competencia entre los diversos propietarios de corrales y terrenos arqueológicos que algunos se dedicaron, por la noche y con gran cautela, a enterrar toda clase de huesos, cerámica y objetos que traían de contrabando de las regiones lejanas de Mulm, lo cual hacía que los clientes fuesen mucho más numerosos y su terreno muy bien reputado. Sin duda, han quedado muchos objetos de éstos enterrados allí y los antropólogos y arqueólogos de hoy deben tener sumo cuidado al clasificar sus hallazgos.

Y termino recordando a todos que estamos en los umbrales del Segundo Movimiento: lo blando y elástico se endurece; lo pético y rígido se ablanda. Esperemos que al llegar al peligroso momento crucial unificante, cada una de estas tendencias rebote en la muralla del tiempo y retroceda, ya que, si no, se cruzarán en el espacio, y después de una época de dolorosa confusión, en que toda materia será infernalina Híbrido-maniaca, lo uno pasará a ocupar el lugar que antes tenía lo otro.

Confío en que la profecía del iluminado Augurusthus se cumpla "...et demateriae petreus, nefanda et scabrosissima transcendentia producerese et de tiemam elastiqua materiae movimiento retificatore adribate.

Témpora murallis, separatum duos et rebotandum magestaticamentae confungoide luminaria, petreus materiae elastiqua sustanciae ocuparem suos lugarem naturalis, ad majorem comprensionigus mutua per milenariae tempora..."

Hällickjo von Fuhrängschmidt

TEXTO 6. PROYECTO PARA UNA OBRA TEATRAL

Nigel Hogoki (le japonais)	Convento de Santa Zarabanda
Mme. Milagra Gertznaef (la Mema)	Mme. Felina Caprino-Mandrágora
Dr.Gertznaef (el marido)	Boris Zahareff (M)
Pompeya Malatesta (la Dafia...)	José María Iturrimendi (vasco)
Florian Malatesta (el marido)	Aloisius Dupont (doctor)
Randolph Brown (el maestro)	Jacinto (jardinero)
Bobby Carruthers (marido flaca)	Raoul Somers (J. bricole dans la
Violette Carruters (Flaca)	carpintería)
Ellen Ramsbottom (Leonora y Eva mélanges)	Daphne Fitz. James (Mtres E.)
Ex-Balam Rey (el país)	Poltergeist

Doña Milagra tiene miedo de la oscuridad, nunca está segura de que no va a surgir de algún lugar una mano abrasadora que la agarre de un tobillo y la deje clavada en el sitio mientras un fuego devorador se propaga del tobillo al resto de su cuerpo, convirtiéndola en un montón de cenizas. Lo peor es que tiene que disimular siempre sus temores ante los demás, pues el confesarlos sería confesar al mismo tiempo su culpabilidad y su miedo al castigo.

Estos temores sólo la asaltan de vez en cuando. El resto del tiempo vive tranquila porque ¿no es Dios misericordioso?. Entonces tiempo le queda de arrepentirse. Todavía es joven, cuando ya se acerque a los sesenta (y eso según sea su estado de salud) hará una confesión general y se retirará al campo, mientras tanto, ¿para que mortificarse?

Una vez ante la puerta del maestro, dio unos golpecitos rápidos y respetuosos y seguidamente entró en la celda.

Mister Randolph, absorto en su trabajo tardó unos momentos en alzar los ojos hacia ella, pero, al ver de quien se trataba, demostró una satisfacción visible.

- ¡Usted aquí, doña Milagra, a estas horas!, ¿qué sucede?

- ¡Ay maestro! A riesgo de molestarlo y de interrumpir su trabajo, he venido a traerle un mensaje urgentísimo.

-Ha hecho usted muy bien, Milagra, y se lo agradezco, tanto más cuanto me encuentro muy necesitado en estos momentos de algún consejo superior. Esta tarde tuve una visita que... Pero dígame, dígame.

Tomándola afectuosamente del brazo, la llevó hasta un amplio banco de madera donde se sentaron los dos.

- Pues verá, maestro. Estaba yo acostada y dormida. Me retiré hoy muy temprano porque me sentía sumamente débil y el corazón me flaqueaba. Llevaría una media hora durmiendo, cuando me despertó un ruido en mi boudoir, que está inmediato a la alcoba. Me extrañó y me levanté para ver de que se trataba y vi a una mujer que me daba la espalda y que estaba revolviendo entre mis objetos de toilette. Me quedé observándola y vi con asombro que cuando encontró mi rouge à lèvres se inclinó hacia el espejo y comenzó a maquillarse. Entonces me vió reflejada en el espejo y se volvió a mí, sonriendo.

Me miró intensamente y enseguida comprendí que me traía un mensaje. Tomé inmediatamente mi cuaderno y mi lápiz para anotarlo y esperé. Me miró todavía unos instantes y dijo: "Vete a ver a Randolph, dile de mi parte lo siguiente: 'trigo, aceitunas y naranjas. Presérvate del frío con lana de oveja'". Nada más. Yo, naturalmente, no tengo la menor idea de lo que significa, pero usted lo comprenderá inmediatamente. También sepa quizás, quien es esta señora. Para mí es desconocida. Me pareció como de unos 40 años, tenía bastante bozo sobre el labio superior, ojos claros y llevaba un vestido que no me pareció muy adecuado para su edad: una falda con pliegues, muy corta, de tela escocesa, zapatos de sport y calcetines. ¿La reconoce, maestro?

-Creo reconocerla. Dígame, ¿había buena luz en el boudoir?

No, solamente una lamparita en la coiffeuse.

- ¡Ah!, por eso tomó usted por una señora a mi abuelo Frederick, que era escocés y siempre vistió el traje de su tierra. En cuanto al mensaje, sí, lo comprendo perfectamente. Es más, en realidad son dos mensajes. Le quedo muy agradecido mi querida Milagra. Su celo por ayudarnos merece encomio.

- Yo sólo cumplo con mi deber, maestro. Ahora voy a dejarlo en sus trabajos y meditaciones.

Se pusieron de pie y Mr. Brown acompañó galantemente a Doña Milagra hasta el zaguán se salida y esperó en la puerta hasta que el coche arrancó y emprendió su camino de regreso.

Después, caminó pensativo unos cuantos pasos por el zaguán y, tomando una resolución súbita, subió las escaleras hasta el primer piso y llamó a la puerta de la celda de Don José María Iturrirradi.

Don José María, que todavía no se había acostado y estaba preparándose a pasar una noche de sueño excelente por medio de unos tragos de vino de ciruela, abrió la puerta inmediatamente

que Doña Daphne, por la que sentía una atracción irresistible, tuviese a bien visitarlo para contemplar algunas fotografías (que él tenía ocultas) de bárbaros espectáculos, tales como toros corriendo libremente por las calles de una ciudad, varios individuos vestidos de blanco y sentados en un estrado en franca competencia gastronómica, el campeón, que fue capaz de ingerir 175 huevos fritos, etcétera, etcétera.

Al ver al maestro, sintió una especie de culpabilidad difusa.

-Buenas noches, don Randolph, ¿qué se le ofrece? -preguntó, solícito.

-Señor Iturrimendi, dispense que lo moleste a estas horas -contestó con tacto el maestro-, pero, como usted se encarga generalmente de la cuestión alimenticia y de la vigilancia de la cocina, quisiera pedirle que dé órdenes, mañana muy temprano, para que durante quince días nos alimentemos exclusivamente de trigo, aceitunas y naranjas.

-Perfectamente, maestro. Para el desayuno, ¿verdad? Las comidas como de costumbre, ¿no es eso?

-No, no. Quiero decir que nos alimentaremos *exclusivamente* de esas tres cosas- aclaró el maestro.

-Bueno, yo soy todavía algo ignorante. Dispenseme, ¿qué hacemos con el trigo? Hay bastante del que se les da a las palomas, pero quizás sería conveniente moverlo o remojarlo ¿no le parece?

-Dejo el asunto en sus manos señor Iturrimendi. Estoy seguro que se desenvolverá perfectamente. Si ponen el trigo en remojo, sugiero que lo hagan en jugo de naranja.

Con este consejo y un "buenas noches", el maestro se retiró de nuevo a su celda, meditando sobre el mensaje de su abuelo.

-Está clarísimo -se repetía-. Debemos estar alerta y prepararnos con una comida adecuada. Lo de la lana de oveja: sólo debemos usar camisetas, abrigos y, especialmente suéteres que estén tejidos con inocente lana de oveja.

Cualquier otro material debe ser considerado peligroso y un instrumento de los Malatesta para robar energía. Mañana daré órdenes en ese sentido y algunas explicaciones a los que están más preparados para entenderme.

Algo más tranquilo, volvió a concentrarse en su trabajo y vio con satisfacción que, antes del amanecer, quedaría terminado el capítulo sobre las misteriosas propiedades de la galena.

Inmediatamente viene el segundo fragmento que como ya se indicó, no parece tener ningún tipo de relación con el primero más que por algunos personajes mencionados en común:

Son las cuatro de la madrugada y Ellen Ramsbottom da vueltas y más vueltas en su catre, en su estado de demi-sommeil. No hay demasiados mosquitos pero sí los suficientes para molestar a Ellen, que tiene un cutis muy delicado. Felina Caprino-Mandrágora duerme pesadamente en otro catre a su lado. Esa noche, y a pesar de las súplicas de Ellen para disuadirla, se tomó un gran vaso de ron para tranquilizarse y levantar su ánimo. Felina y Ellen están instaladas desde hace dos días en una tienda de campaña que trajeron consigo cuando decidieron alejarse algún tiempo de la ciudad, pues tanto la una como la otra necesitaban descanso y unos días de meditación para poner en orden el tumulto de sus temores, emociones y dudas.

Las acompaña, para atenderlas y protegerlas, el joven Lucio que les es muy adicto y que Felina conoce desde niño.

Como la región no es muy segura, Lucio duerme atravesado en la puerta, envuelto en su sarape y armado hasta los dientes.

Ellen acabó de despertarse completamente y oyó muy claro un rumor próximo a la tienda. Alar

mada, tomó la larga varita que siempre coloca junto a su catre por las noches con el fin de poder despertar a Lucio, pinchándolo ligeramente si oye algún ruido sospechoso. Lo cosquilleó suavemente y Lucio despertó en seguida.

-¿Es usted, señorita? -susurró.

-Sí, Lucio. Oí un rumor muy raro. Escucha, ¿no oyes?

-¿Ah! Eso no es nada, señorita. Es sólo el ánima de Don Pedrito, que murió el mes pasado y que escupe muy fuerte esta noche. Por aquí, todas las ánimas tienen costumbre de escupir, ¿no lo sabía usted?

-No, Lucio. Yo no sé si me gusta mucho ¿Tú crees que estamos seguros?

-Sí, señorita. No hay que hacerles caso, y así se retiran a llamar la atención en otra parte. Descanse usted tranquila.

-Sí, es lo mejor -dijo Ellen-. Además estamos despertando a Felina. Mira, ya tiene pie en vez de pezuñas.

Efectivamente, madame de Caprino ha comenzado a despertarse por los pies, como de costumbre. Pronto, sólo le quedan de su estado nocturno de cabra unos vagos cuernecillos que desaparecen cuando se incorpora y se sienta en el borde del catre bostezando.

-¿Qué sucede? -preguntó-. Me han despertado ustedes justo cuando estaba en una situación comprometida.

Soñé que me encontraba en el Paseo de la Reforma con nuestro querido y viejo amigo Benjamín Pérez. Nos saludábamos afectuosamente y me persuadía de que lo acompañase a su casa, que estaba algo lejana, pero me mostró una bicicleta de su propiedad y me aseguró que podría llevarnos a los dos cómodamente. Así lo hicimos y vi con sorpresa su maestría en el manejo de la bicicleta. Cuando le manifesté mi admiración, me contestó que eso no era nada, y lo que valía la pena era verlo cuando ganó el primer lugar en el último torneo celebrado en el Velódrom d'Hiver en París. Así, platicando, llegamos a su casa y subimos al último piso por una escalera de caracol. Me explicó que esas alturas le eran necesarias a causa de sus negocios. Abrió una puerta y entramos en una sala muy grande, enteramente llena de palomas. Para poder sentarnos tuvimos que desalojar unas cuantas de la silla. Benjamín se sentó distraídamente sobre un huevo que acababa de poner una de las aves, y como yo le preguntase a qué se debían tantas palomas, me explicó que actualmente, y en vista del mal estado de los teléfonos, tenía un negocio de palomas mensajeras. Él mismo las educaba y contaba ya con bastantes clientes.

Me ofreció algunos traguitos de aguardiente y en seguida me propuso pasar el rato con una diversión estupenda y posiblemente solamente si llovía, que era precisamente lo que sucedía en ese momento. Sacó de detrás de un nido de paloma un paquete de cigarrillos que tenía ahí oculto. Me ofreció uno y me llevó con él hasta un balcón.

Entonces, prendió su cigarro y el mío y me instó a que soplase el humo contra la lluvia. Así lo hicimos, y vi con sorpresa que este humo tenía la propiedad de endurecer repentinamente las gotas de agua, que caían como una lluvia de piedrecillas que caían sobre la gente que pasaba por la calle. Él se divertía mucho y, de vez en cuando, se retiraba al interior para poder reír a carcajadas. Yo vi que se formaba un grupo de gente furiosa que se lanzaba dentro de la casa, seguramente para llegar hasta nosotros. Y entonces, ustedes me han despertado, ¿cuánto me alegro!

Ellen había escuchado atentamente el relato del sueño.

Cuando Felina terminó quedó pensativa unos instantes.

-Es curioso su sueño, Felina -dijo-. Precisamente he tenido noticias últimamente de nuestro viejo amigo y sé que realmente se ocupa de un negocio de palomas mensajeras. Olvidé contárselo a usted a causa de los muchos trastornos que hemos tenido. Cuando regresemos, investigaré qué hay de cierto respecto al resto de lo que ha soñado. Creo que debemos ponerlo en claro. Me interesan mucho los fenómenos somno-telepáticos.

Aunque todavía era noche oscura, nadie tenía ganas de dormir.

-¿Qué le parece, Ellen -propuso Felina- si vamos hasta la playa para ver el amanecer?

-Excelente idea -asintió Ellen-. Vamos. Quizás podríamos también bañarnos, una vez que ya haya amanecido.

Lucio, busca los trajes de baño y acompáñanos

Se pusieron los tres en marcha y caminaron en silencio. Sin saber por qué, se sentían inquietos, y se movían haciendo el menor ruido posible. Lucio guardaba un silencio respetuoso, Ellen y Felina iban sumidas en sus pensamientos.

-No me siento bien -se decía Ellen-. Este lugar me inquieta, no sé por qué hemos venido aquí. Felina tiene a veces ideas muy raras. El venir aquí fue idea suya, venimos para descansar y meditar pero yo nunca me he sentido tan cansada como ahora, todo el día recogiendo cocos para tener algo que beber. No me gusta beber agua de coco y menos lavarme con ella, pero ¿qué hacer?. No hay otra cosa en varios kilómetros a la redonda. Menos mal que me gustan mucho los huevos de tortuga, base de nuestra alimentación. En cuanto a meditar, es inútil intentarlo, habiendo tal cantidad de iguanas. En cuanto me quedo callada e inmóvil tratando de recoger mis pensamientos y cierro los ojos, ya tengo una iguana subida encima.

Yo creo que lo mejor será regresar cuanto antes a la ciudad .

Hablaré con Felina a la primera ocasión propicia.

-Yo no sé por qué -va pensando Felina- me siento mal, pero el hecho es que este lugar me causa inquietud. A

veces Ellen no tiene ideas muy felices. El venir aquí fue idea suya, me siento cansadísima, todo el día buscando huevos de tortuga en la playa para tener algo que comer y no me gustan para nada esos huevos, mi hígado no los tolera. Felizmente, tenemos agua de coco, que me gusta mucho y para lavarse es ideal, deja el cutis como seda, lo malo es la imposibilidad de dedicarse a la meditación. ¡Hay tantos armadillos!. En cuanto me abstraigo y me inmovilizo con los ojos cerrados, ya tengo encima un armadillo. Deberíamos regresar cuanto antes. Hablaré con

Ellen con tacto mañana por la mañana.

También Lucio está preocupado.

-No sé que hacer -se pregunta-. Si decirles o no lo que pienso a las señoras, pero la verdad es que no creo que fuese el ánima de Don Pedrito quien escupió tan fuerte esa noche. La saliva de las ánimas nunca se materializa ni deja huella y, sin embargo, cuando prendí la linterna hace un rato para buscar los trajes de baño, vi, sin lugar a dudas señales de que alguien que no es un ánima había escupido. Tendré que ir al pueblo mañana (aunque esté tan lejos), para preguntar si se han oído rumores sobre el Güero Trabuco, que quizás ande merodeando otra vez por aquí.

Siguieron caminando en silencio hasta que Ellen se detuvo y señaló un lugar lejano hacia su derecha.

-Mire, Felina -susurró- ¡Cuántas luciérnagas!

-No son luciérnagas, señorita -dijo Lucio-. Son seguramente los gringos. Me olvidé de decirles que ayer por la mañana cuando fui al estero para ver si pescaba alguna lisa, descubrí una casita donde viven unos gringos. Bueno, quizás no sean gringos, pero parecen extranjeros. Lo que me llamó la atención es que una señora muy güera estaba poniendo a secar, colgándolos de los arbustos, hasta dos docenas de corsés. Es raro que se haya traído tantos corsés a este lugar solitario donde no hay ocasión de lucirse. Eso que usted ve no son luciérnagas.

Seguramente han salido a pescar y regresan ahora.

-Vamos a acercarnos -propuso Felina- y los observaremos. Si nos parecen personas de buen

aspecto, podríamos trabar amistad con ellos.

Ellen aceptó y se encaminaron hacia allá. Al cabo de 20 minutos estuvieron lo suficiente cerca para observar, a través de las hojas de un macizo de daturas en que se ocultaron, una casa no muy grande de piedra y techo de palapa. La de la baranda, bastante amplia, estaba iluminada por la luz que salía de una ventana. No se veía a nadie, salvo varios cangrejos enormes que paseaban plácidamente, pero se oía ruido de discusión en el interior de la casa. Desde donde estaban, se podía oír perfectamente lo que hablaban.

Lo siguiente es un diálogo escrito en francés, ya traducido en lo siguiente:

-Nunca me quiere escuchar, Florian, y he aquí lo que sucede: ahora tiene encima 250 guantes, todos para la mano derecha. Esto es malo. El negocio de la corsetería marchaba admirablemente, ¿por qué ha querido que se haga también de guantería? El capitán Fitzgerald debe estar ya en alta mar y seguramente se ríe de buena gana pensando cómo lo ha engañado.

-Mi querida Pompeya -respondió tranquilamente una voz bien conocida que hizo estremecerse a Ellen y Felina-, es posible que el capitán Fitzgeralds me haya querido estafar, pero yo sabré utilizar estos guantes de tal modo que doblarán su precio. Por otro lado, como bien dice usted, el capitán debe estar en alta mar y recibirá su castigo (la voz suena más alta y adopta un tono profético). Siento que un huracán se cierne en el Mar de los Sargazos, veo que este huracán se precipita sobre las costas de América. Obedece a mis deseos, redobla su velocidad y su potencia y se abalanza sobre la corbeta del pobre capitán Fitzgerald. Y pronto, hele aquí convertido en presa de las olas inmensas...

-Escuche papá -lo interrumpió Pompeya (a la que Felina y Ellen podían ver ya a través de la ventana)-. No sea ridículo, usted padece de deformación profesional. No tiene aquí público alguno, y no me venga a contar a mí tonterías sobre huracanes que le obedecen. Mejor, miraremos el contenido de las cajas que el capitán ha traído. Es preciso sacar todos los corsés y tenderlos fuera para impedir que penetre el moho. Llegan siempre un poco húmedos. Yo querría ver también si ha traído la nueva figura egipcia con las falsas caderas piramidales.

- Está bien mamá, llame a los otros. Seguramente están tomando café en la cocina. Traígame también una taza, por favor.

Ellen y Felina se quedan petrificadas de miedo y sorpresa, pero, devoradas también por la curiosidad, permanecen escondidas para observar la casa y tratar de comprender qué podría significar todo aquello: ¿Es que existe todavía una sombría empresa de Magia Negra?... ¿Porqué tantos corsés?... ¿Quién es ese capitán del que hablan?... Ellas se hacen esas preguntas susurrando la una a la otra. Pero Lucio, que ha observado todo y que por lo general tiene una gran penetración, les dijo en voz muy baja una sola palabra: "¡Contrabando!"

TEXTO 7. UN EJEMPLO DE ESCRITURA AUTOMÁTICA

31 de octubre de 1961. Huevo No.5

Tomillo fresco
Pelo (de las dos)
Incienso
Saliva
Granada
Cera virgen
Limbo (pelo)
Mercurio (dos gotas)
Ceniza
Cobalto (en polvo)
Aceite de oliva

En la tierra: dos flores anaranjadas (de esas muy usadas para muertos), otra desconocida, una ramita de (...), un huevo crudo revuelto (se puso el primero), polenta, saliva (...), cera, granada.

Tomillo. Corre mi abuela con arto tomillo para hacer huevos con gazpachuelo, pero tropieza con la cola con esa cola inaudita que se suele interponer en el pasillo, ¡no le hace! Siguiendo adelante puede encontrarse con el cristal opaco pero que se abre en dos, dentro hay tres abuelas más pero ya ella no sabe cuál, traspasando la tienda suele ser tremendo lo que se encuentra en la boca.

Pelo. Sin duda es rubio, pero su origen desconocido; estaba enrollado en una piedra, y muy bien enrollado, tardamos mucho en desenrollarlo y dentro estaba una vela encendida, no sé qué fue de la piedra, ¡así es niña! Pero no te vayas a creer que esa calle es segura, demostrando medias rojas no se va más allá, según y como dos rinocerontes pueden encontrarse, a condición de poder aspirar a tiempo agua de colonia, cordial, no cordial, asunto concluido.

Incienso. Claro, la iglesia pero ese monaguillo, no se puede, desenredando los pies es mucho más fácil, trasto trastorno, torno, eso es, para darle forma, una forma alargada como un huso para hilar y después hilando un hilo dorado se puede llegar a tejer una manta abrigada, también la usaría como tapete y en caso de necesitar un mantel podría pintar la mesa de blanco, naranjas esparcidas por todos lados, tres veces tocan a la puerta y entra un perro grande y negro y canta con voz aguda.

Saliva. Saturnino corre desenfrenadamente detrás de una mariposa, no sé donde se ha metido pero es en alguna grieta se ensancha. Saturnino entra por ella, no se puede correr más aprisa, porque hay muchas cuerdas donde la ropa tendida se seca, pero no es ropa corriente es de seda natural, esto no tiene importancia porque el recinto cerrado donde ahora vuela la mariposa está lleno de gusanos de seda que siguen tejiendo interminablemente seda natural, la naturaleza es el cartero mensajero de las cosas sólidas, se duerme de pronto sobre una camisa.

Granada. Ya ves qué cosa, teniendo tiempo se puede estar en dos lugares al mismo tiempo, creo que pisando sólo las rayas de la banquetta, pero no estoy segura y por eso lo mejor es entrar en el estancillo, disimuladamente, y empezar de nuevo, no solamente tenía la cara ancha, sino que estaba recubierta de un pelo suave y agradable y estornudando repartió alrededor unas chispas bonitas y calientes, no creo que sea bueno. Un escalón, una puerta, en el suelo arena, hierve agua en el fondo y hay demasiado vapor.

Cera virgen. Ciertamente y con la seguridad que da la venerable barba dijo así: "Váis a comprarme tabaco bueno para mi pipa, luego hablaremos de Narcisa", no me gusta esto, hablando con él se nota que es mentira eso de la barba y eso de Narcisa, el tabaco sale así muy económico y no hay que fiarse de esas comisiones. Tres o cuatro relojes tocan las 23 horas con 23 toques, no sé si así lo arregló la portera, pero es desagradable e incierto, colocando el reloj cabeza abajo podría sonar mejor.

Pelo de limbo. Corazón caliente, tres veces caliente, en demasia abundante la cascada de sol entra y sale, en el entrar y salir hay choques con los muebles y los estropea, debiera ir en una sola dirección pero va en muchas diferentes, tantas como ventanas, entra, choca y echa un chorro de sol por cada ventana, afuera lo recogen cuidadosamente para hacer miel, no creo que lo sepan usar y temo que les dé una urticaria.

Mercurio. Sal en una mesa llena de mosquitos magníficos, vestidos con algo de tul, la sal los ha espolvoreado por pura casualidad al caer del techo en donde hay cierta acumulación, no es a propósito esa acumulación, es el vapor de la sopa que se ha acumulado desde hace 39 siglos y medio, cosa imposible de comprobar debido a la intolerancia del consabido plomo. Estando en esta situación una corrida de toros o de liebres da lo mismo, prácticamente hablando ni la una ni la otra producen esa cosa verde y densa que necesitamos para barnizarnos.

TEXTO 8. SUEÑOS: Sueño No. 10

Yo había descubierto un importantísimo secreto, algo así como una parte de la "verdad absoluta". No sé cómo, pero personas poderosas y autoridades gobernantes se enteraron de que yo poseía ese secreto y lo consideraron peligrosísimo para la sociedad, pues, de ser conocido por todo el mundo, toda la estructura social funcionando actualmente, se vendría abajo. Entonces me capturaron y me condenaron a muerte. El verdugo me llevó a un lugar que parecía como la

muralla de una ciudad. De cada lado de la muralla bajaba una pendiente muy inclinada de tierra. El verdugo parecía muy satisfecho. Yo sentía un miedo y una angustia muy grandes. Cuando vi que ya se disponía a decapitarme empecé a llorar y a suplicarle que no me matase, que todavía era pronto para morir y que reflexionase en que yo tenía por delante todavía muchos años de vida. Entonces el verdugo empezó a reírse y a burlarse de mí. Me dijo, ¿por qué tienes miedo a la muerte si sabes tanto? Teniendo tanta sabiduría no deberías temer a la muerte*. Entonces, me di cuenta de repente que lo que el decía era cierto y que mi horror no era tanto hacia la muerte, sino por haber olvidado hacer algo de suma importancia antes de morir. Le supliqué que me concediese todavía unos momentos más de vida para hacer algo que me permitiese morir tranquila. Le expliqué que yo amaba a alguien y que necesitaba tejer sus "destinos" con los míos, pues, una vez hecho este tejimiento, quedaríamos unidos para la eternidad. El verdugo pareció encontrar muy razonable mi petición y me concedió unos diez minutos más de vida. Entonces yo procedía rápidamente y tejí a mi alrededor (a la manera como van tejidos los cestos y canastos) una especie de jaula de la forma de un huevo enorme (cuatro o cinco veces mayor que yo). El material con el que tejí eran como cintas que se materializaban en mis manos y que, sin ver de donde venían, yo sabía que eran su substancia y la mía. Cuando acabé de tejer esa especie de huevo, me sentí tranquila, pero seguía llorando. Entonces le dije al verdugo que ya podía matarme, porque el hombre que yo quería estaba tejido conmigo para toda la eternidad.

TEXTO 9. CONSEJOS Y RECETAS

La biblioteca /-& hace saber al público que su departamento de conservación y estudio de los libros y documentos que se refieren a los usos y costumbres de los siglos XX y XXI no es responsable del estado presente del volumen.

Las feroces y sanguinarias guerras que se desencadenaron a fines del siglo XX, no fueron ocasionadas por diferencias políticas, sino por la posesión de este libro. Las recetas y consejos que contiene, una vez practicados por la mayoría de la población del Imperio de Gibraltar, llevaron a éste hacia la cúspide del poder, amenaza intolerable para los otros imperios. Fue robado, pasó por muchas manos y, finalmente, el intrépido caballero Igor López Smith, su último poseedor murió en una hoguera de plástico verde. El libro se encontraba en un bolsillo interior y, por estar todavía verde el plástico, no se quemó totalmente. Hoy día, tales recetas no tienen mucho valor práctico, pues las gallinas actuales de un metro de altas, sin huesos ni pluma no pueden proporcionar la materia prima para las sábanas afrodisíacas.

ALGECÍFARO BEN EL ABED: *Recetas y consejos para ahuyentar los sueños inoportunos, el insomnio y los desiertos de arenas movedizas bajo la cama.* Traducido del árabe por Felina Capriño-Mandràgora.

Alá es Alá y Mahoma su profeta, sin embargo...

Es muy desagradable pasar toda la noche corriendo perseguido por un león, llegar ¡por fin! Ante una puerta, buscar refugio tras ella y encontrar que hay un poso profundo donde deseáramos caer (en brazos placento-maternales, desde luego) pero donde no caemos. Inesperadamente, volamos por encima, llegamos a una sala enorme con muchas puertas y, tras cada una de ellas, está el mismo león. La única huida es subiendo por el candil de cristal tallado, pero es imposible porque precisamente del cantil baja el cartero con un telegrama, anunciando el nacimiento de cuatro gemelos mauritanos en la cocina, etcétera, etcétera. ¡Ya saben ustedes lo que viene después!

Para evitar tales contrariedades, lo mejor es seguir los sencillos y sanos consejos que damos a continuación:

PARA PROVOCAR SUEÑOS ERÓTICOS

Ingredientes:

Un kilo de raíz fuerte	Un ladrillo
Tres gallinas blancas	Dos pinzas para ropa
Una cabeza de ajos	Un corsé con ballenas

Cuatro kilos de miel Dos bigotes postizos
Un espejo
Sombreros al gusto
Dos higados de temera

Se despluman las gallinas, conservando cuidadosamente las plumas. Se ponen a hervir en dos litros de agua destilada o de lluvia sin sal y con la cabeza de ajos pelados y molidos. Se deja hervir a fuego lento. Mientras hierven las aves, colóquese la cama oriental de noroeste a sudeste y déjese reposar con la ventana abierta.

Ciérrese la ventana media hora después y colóquese el ladrillo rojo bajo la pata izquierda de la cabecera de la cama, que debe estar al noroeste. Déjese reposar. Mientras reposa la cama, rálese directamente sobre el caldo la raíz fuerte, teniendo cuidado de que las manos estén constantemente impregnadas por el vapor. Revuélvase y déjese hervir. Se toman los cuatro kilos de miel y se extienden con una espátula sobre las sábanas de la cama. Tórnense las plumas de las gallinas y espárganse sobre las sábanas embadurnadas de miel. Tiéndase la cama con cuidado.

No es indispensable que las plumas sean blancas, pueden también usarse de color pero hay que evitar las llamadas gallinas de Guinea, pues éstas producen a veces un estado ninfomaniaco de larga duración o graves casos de priapismo. Póngase el corsé bastante apretado. Siéntese ante el espejo, afloje su tensión nerviosa, sonriase, pruébese los bigotes y los sombreros según sus gustos (tricornio, napoleónico, capelo cardenalicio, cofia con encajes, boina vasca, etcétera). Ponga en un platito las dos pinzas para ropa y déjelo junto a la cama. Entibiense al baño maría los higados de temera, teniendo mucho cuidado de que no lleguen a hervir. Colóquense los higados tibios en lugar de la almohada (en casos de masoquismo), o en ambos lados de la cama, al alcance de las manos (en casos de sadismo). A partir de ese momento todo debe terminar de hacerse a gran velocidad, para impedir que los higados se enfrien. Corra y vierta velozmente el caldo (que debe estar muy reducido) en una taza. Regrese con ella apresuradamente ante el espejo, sonría, beba un sorbo de caldo, pruébese un bigote, beba otro sorbo, pruébese un sombrero, beba, pruébese todo, tome sorbitos entre prueba y prueba y hágalo todo tan velozmente como sea capaz. Ya ingerido el caldo, corra a la cama, acuéstese entre las sábanas preparadas, tome rápidamente las pinzas para la ropa e introduzca en cada una de ellas el dedo pulgar del pie. Estas pinzas deben conservarse toda la noche y colocarse en un ángulo de 45° en relación con el dedo, oprimiendo firmemente la uña.

Esta sencilla receta da siempre buenos resultados y las personas normales pueden ir placentemente, del beso a la estrangulación, de la violación al incesto, etcétera, etcétera. Las recetas para casos más complicados, como son los de necrofilia, autofagia, tauromaquia, alpinismo y otros, se encuentran en un volumen especial de nuestra colección: *Consejos discretamente sanos*.

TEXTOS LEONORA CARRINGTON

TEXTO 1. EL ENAMORADO

Al pasar por un callejón una tarde, robé un melón. El frutero, que acechaba detrás de su mercancía, me cogió por el brazo.

-Señorita, hace cuarenta años que estaba esperando esta oportunidad. Durante cuarenta años me he ocultado detrás de esta pila de naranjas con la esperanza de que alguien me birlara alguna pieza y le diré porqué: porque quiero hablar, quiero contar mi historia. Si no la escucha, la llevaré a la policía.

-Le escucho -dije.

Me coge del brazo y me arrastra al interior de su tienda, entre la fruta y la verdura. Cruzamos una puerta del fondo y llegamos a un cuarto. Había allí una cama donde yacía inmóvil una mujer, probablemente muerta. Me pareció que llevaba tiempo ahí porque la cama estaba toda cubierta de yerba.

-La riego todos los días -dijo el frutero, pensativo.

-Desde hace cuarenta años, no soy capaz de averiguar si está muerta o no. Ni se ha movido, ni ha hablado, ni ha comido en todo ese tiempo; pero cosa curiosa, se mantiene caliente. Si no me cree, mire.

Dicho esto, levantó una esquina de la colcha, dejándome ver gran número de huevos y algunos pollitos recién nacidos.

-Mire -dijo; -aquí es donde incubo yo los huevos. También vendo huevos frescos. Nos sentamos a uno y otro lado de la cama y el frutero comenzó a hablar:

-Créame, ¡la quiero tanto! ¡Siempre la he querido! ¡Era tan dulce! Tenía unos piecitos ágiles y blancos. ¿Quiere verlos?

-No -contesté yo.

-En fin -prosiguió él con un hondo suspiro: ¡era muy guapa! Yo tenía el cabello rubio, pero ella, ¡ella tenía un hermoso cabello negro! (ahora los dos lo tenemos blanco). Su padre fue un hombre extraordinario. Poseía una enorme casona en el campo. Era coleccionista de chuletas de cordero. Nos conocimos así. Yo tengo una pequeña habilidad especial. Consiste en que puedo deshidratar la carne con sólo mirarla. El señor Pushfoot (así es como se llamaba), oyó hablar de mí. Me pidió que fuera a su casa a deshidratar sus chuletas para que no se le pudriesen. Agnes era su hija. Nos enamoramos enseguida. Nos marchamos juntos en barca por el Sena. Remaba yo. Agnes me decía "Te amo tanto que vivo sólo por tí". Y yo le contestaba con las mismas palabras. Creo que es mi amor lo que la mantiene caliente ahora; sin duda está muerta, pero conserva el calor.

"El año que viene -prosiguió con una mirada perdida en sus ojos-, el año que viene plantaré tomates, no me extrañaría que se dieran bien aquí..."

"Estaba anocheciendo; yo no sabía donde podíamos pasar nuestra noche de boda. Agnes estaba pálida, muerta de cansancio. Por fin, cuando acabábamos de salir de París, divisé un bar junto al río. Amarré la barca y nos dirigimos a la oscura y siniestra terraza. Había Allí dos lobos y un zorro que merodeaban a nuestro alrededor.

Nadie más...

Llamé, llamé a la puerta, que permanecía cerrada con un terrible silencio: "¡Agnes está cansada! ¡Agnes está muy cansada!", grité con todas mis fuerzas. Finalmente asomó a la ventana la cabeza de una vieja y dijo: "Yo no sé nada. El dueño es ese zorro de ahí. Déjeme dormir. Me está incordiando." Agnes se echó a llorar. Yo no podía hacer otra cosa que dirigirme al zorro: "¿Tiene usted camas?", le pregunté varias veces. No contestó, no sabía hablar. Y asomé otra vez la

cabeza, ahora más vieja que antes; descendió suavemente de la ventana atada a un cordel: "Hábleles a los lobos; yo no soy la dueña aquí. Déjeme dormir, por favor". Comprendí que aquella cabeza estaba loca y que no tenía sentido continuar. Agnes no paraba de llorar. Di varias vueltas a la casa y finalmente, logré abrir una ventana y entramos por allí. Entonces nos encontramos en una ventana alta y en un gran fogón de rojo fuego había legumbres cociendo; saltaban en el agua hirviendo, lo que nos pareció muy divertido. Comimos bien y seguidamente nos acostamos en el suelo. Cobijé a Agnes en mis brazos. No pegamos ojo. En aquella cocina terrible había de todo. Cantidades de ratas que habían salido al borde de sus agujeros y cantaban con sus vocecitas chillonas y desagradables, olores inmundos que se difundían y se disipaban en sucesión; y había corrientes de aire. Creo que fueron las corrientes de aire las que acabaron con la pobre Agnes, jamás se recuperó.

Desde aquel día habló cada vez menos.

Y el frutero tenía los ojos tan segados por las lágrimas, que puede escabullirme con mi melón (*Memorias de Abajo*, Editorial Siruela, 1981, pp. 85-87)

TEXTO 2. LA CORNETA CAÚSTICA

Cuando Carmella me regaló una corneta acústica, quizá previó algunas de las consecuencias. Carmella no es lo que yo llamaría una persona malintencionada, lo que pasa es que tiene un curioso sentido del humor. Desde luego, la corneta como tal estaba muy bien, sin ser realmente moderna. Era una auténtica preciosidad, con incrustaciones de plata y nácar y una curva espléndida como de cuerno de Búfalo. Pero no era el aspecto estético su única cualidad; ampliaba el sonido a tal punto que hacía audible incluso a mi oído una conversación normal.

Aquí debo aclarar que no todos los sentidos los tengo deteriorados por la edad. Aún disfruto de una vista excelente, aunque uso gafas para leer... cuando leo; cosa que no hago prácticamente nunca. Es verdad que el reuma me ha torcido un poco el esqueleto. Pero eso no me impide pasear cuando hace bueno y barrer mi habitación un día a la semana, los jueves, ejercicio útil a la vez que edificante. Aquí quiero añadir que aún me tengo por un miembro útil de la sociedad y creo que soy capaz de mostrarme alegre y divertida cuando se presenta la ocasión. No me molesta en absoluto el hecho de no tener dientes, ni poder llevar una dentadura postiza. No tengo que morder a nadie, y hay toda clase de alimentos blandos perfectamente comestibles y digeribles para el estómago. La base de mi sencilla dieta se compone de verduras picadas, chocolate y pan mojado en agua caliente. Nunca como carne porque considero que no está bien quitarle la vida a los animales cuando tanto cuesta masticar. Ahora tengo 92 años y hace unos quince que vivo con un hijo y su familia.(...)

Nunca he logrado a entender este país y estoy empezando a temer que jamás volveré al norte. Que nunca me marcharé de aquí. Pero no hay que perder la esperanza; puede que ocurra un milagro. A menudo ocurren milagros.

La gente considera que cincuenta años es mucho tiempo para visitar un país, porque eso representa más de media vida por lo general. Para mí, cincuenta años no suponen más que un trozo de tiempo atada a un lugar en el que no quiero estar en absoluto. Llevo cuarenta y cinco años intentando marcharme. No sé por qué nunca he podido, debe de haber alguna clase de ligazón que me retiene en este país.

(...)En realidad no deseo instalarme en Inglaterra, si bien, tendré que visitar a mi madre que vive en Londres. Está muy vieja ya, aunque goza de excelente salud, 110 años no es una edad excesiva; al menos desde el punto de vista bíblico. Margrave, el ayuda de cámara de mi madre, que me manda postales del Palacio de Buckinham, me dice que sigue muy activa en su silla de ruedas, aunque no sé cómo puede ser activa una persona atada a una silla de ruedas. Dice que ha perdido mucha vista, pero que no tiene barba; lo que puede hacer una alusión a un retrato mío que le mande el año pasado como regalo de Navidad.

(...)Bueno, pues un lunes por la mañana, fui como de costumbre a visitar a Carmella, que de hecho me estaba esperando ya en el portal, en seguida vi que estaba muy excitada porque se había olvidado de ponerse la peluca.

Carmella es calva. Jamás saldría a la calle sin ella normalmente porque es bastante presumida. Su peluca roja es una especie de majestuosa deferencia hacia su perdida cabellera, que era casi tan roja como la peluca, si la memoria no me falla. Este lunes por la mañana no llevaba su aureola habitual, pero estaba muy excitada y murmuraba para sí, cosa que no es frecuente en ella. Yo le traía un huevo que esa misma mañana había puesto la gallina. Se me cayó al agarrarme ella el brazo. Fue una lástima, pero ya no tenía arreglo.

-Te estaba esperando. Marian. Llegas veinte minutos tarde -dijo sin hacer caso del huevo roto. Algún día te olvidarás de venir.

Su voz sonó como un chillido débil, y fue más o menos lo que dijo, aunque como es natural yo no la oí. Me arrastró dentro de la casa y, después de repetírmelo varias veces, me hizo comprender que tenía un regalo para mí.

-¡Un regalo, un regalo, un regalo!

Ahora bien, Carmella me ha hecho varios regalos, unos de labor de punto y otros comestibles; pero nunca la había visto tan excitada. Cuando desenvolví la corneta acústica, no sabía si se usaba para comer o beber, o se trataba meramente de un objeto de adorno. Después de muchos gestos complicados me la puso en la oreja; y lo que siempre había oído yo como un débil chillido me traspasó el cerebro como el bramido de un toro furioso.

¿Me oyes ahora Marian?

Desde luego; y era horrible.

(...)

De vuelta a Lancashire, sufrí un ataque de claustrofobia e intenté convencer a Madre para que me dejara ir a Londres a estudiar pintura. Consideró que era una ocurrencia frívola y estúpida, y me soltó un sermón sobre los artistas...

"No hay nada malo en pintar", me dijo "Yo misma pinto cajas para los mercadillos de caridad. Pero hay una diferencia entre ser artística y ser artista de verdad. Tu tía Edgeworth escribía novelas y era muy amiga de Sir Walter Scott, pero jamás habría dicho se sí misma que era 'artista'. No habría sido muy agradable. Los artistas son inmorales, viven juntos en buhardillas... Finalmente me fui a Londres a estudiar arte y tuve una aventura amorosa con un egipcio. Fue una lástima, pues no llegué a ir a Egipto.

(*La Corneta Acústica*, Alba editorial, 1995, pp. 7-12, 75).

TEXTO 3 EI TÍO SAM CARRINGTON

Cuando el tío Sam Carrington veía la luna llena no podía dejar de reír. Una puesta de sol obraba el mismo efecto en la tía Edgeworth. Estos dos hechos causaban mucho sufrimiento a mi madre, que gozaba de cierto prestigio social.

A la edad de ocho años se me consideraba como la persona más seria de mi familia. Mi madre se confiaba a mí, decía que era vergonzoso, que nadie la invitara, que Lady Cholmendley Bottame no le daba los buenos días en la calle. Yo estaba desconsolada.

El tío Sam Carrington y la tía Edgeworth vivían en la casa. Ocupaban el primer piso. Así pues, nada podía hacerse para ocultar ese lamentable estado de cosas. Durante días me pregunté cómo podría librar a la familia de su vergüenza. Finalmente me fue imposible soportar la tensión y las lágrimas de mi madre, cosas que me hacían sufrir demasiado. Decidí buscar la solución. Una tarde en que el sol había cobrado un color rojo y que la tía Edgeworth se regodeaba de una manera particularmente chocante, tomé un tarro de confitura y un anzuelo y me puse en camino. Para asustar a los murciélagos, cantaba *O como into the garden, Maude, and hear the blackbirds sing* (¡Oh, ven al jardín, Maude, y escucha el canto de los mirlos!)

Mi padre cantaba esta canción cuando no iba a la iglesia, u otra que empezaba así: *It cost me seven shillings and six pence* (Esto me costó siete chelines y seis peniques.)

Cantaba ambas con la misma emoción.

"Bueno", pensé, "el viaje ha empezado. La noche seguramente me traerá una solución. Si cuento los árboles hasta el lugar adonde voy, no me extraviaré. De regreso me acordaré del número de árboles". Pero olvidaba que sólo sabía contar hasta diez, y aún equivocándome. Así, en poco rato conté varias veces hasta diez hasta que me perdía completamente. Me rodean árboles por todas partes.

"Estoy en un bosque", me dije. Y tenía razón.

La luna llena difundía su claridad entre los árboles, lo cual me permitió ver algunos metros delante de mí la causa de un ruido inquietante. Lo producían dos coles que peleaban violentamente. Se arrancaban las hojas con tanta ferocidad que pronto sólo hubo hojas trizadas por todas partes, y nada de coles.

"No importa", me dije. "No es más que una pesadilla"

Más de pronto recordé que aquella noche no me había acostado y que, por consiguiente, no podía tratarse de una pesadilla. "Es horrible", pensé.

Tras eso, me alejé de los cadáveres y proseguí mi camino. A poco me topé con un amigo, el caballo que, años después, representaría un papel importante en mi vida.

-¡Hola! -me dijo-. ¿Busca usted algo?

Le expliqué el objeto de mi excursión a hora tan avanzada de la noche.

-Evidentemente -dijo-, desde el punto de vista social es bastante complicado. Cerca de aquí, viven dos damas que se ocupan de semejantes cuestiones. Su finalidad consiste en la exterminación de las vergüenzas de familia. Son dos damas muy sabihondas, si usted quiere, la llevo hasta ellas.

Las señoritas Cunningham-Jones tenían una casa discretamente rodeada de plantas silvestres y de ropa blanca de otra época. Se hallaban en el jardín prestas a jugar una partida de damas. El caballo asomó la cabeza entre las perneras de unos pantalones del año 1890 y dirigió la palabra a las señoritas Cunningham-Jones.

-Haga entrar a su amiga -dijo la señorita que estaba sentada a la derecha con un acento muy distinguido-.

Siempre estamos dispuestas a ayudar en interés de la respetabilidad.

La otra señorita inclinó graciosamente la cabeza. Iba tocada con un inmenso sombrero adornado de toda suerte de especímenes de horticultura.

-Su familia, señorita -me dijo, ofreciéndome una silla estilo Luis XV-, ¿sigue la línea de nuestro querido y lamentado Duque de Wellington, o bien la de Sir Walter Scott, ese noble aristócrata de la pura literatura?

Yo estaba un poco confusa. No habla aristócratas en mi familia. Advirtiéndome ella con azoro, me dijo con la más encantadora de las sonrisas:

-Querida muchacha, tenga en cuenta que aquí sólo arreglamos los asuntos de las más antiguas y las más nobles familias de Inglaterra.

Una súbita inspiración iluminó mi rostro.

-En el comedor, en casa... -dije

El caballo me dio una fuerte patada en el trasero.

-No hable nunca de una cosa tan vulgar como la comida –me dijo en voz baja.

Afortunadamente las señoritas eran un poco sordas. Corrigiéndome continué aturullada:

-En el salón hay una mesa sobre la cual, dicese una duquesa dejó olvidados sus anteojos en 1700.

-En tal caso –contestó la señorita-, tal vez podamos arreglarnos; pero naturalmente, señorita, nos veremos obligadas a pedirle un precio más elevado.

Nos entendimos fácilmente. Las señoritas se levantaron diciendo:

-Espere aquí unos minutos; le daremos lo que necesita.

Mientras tanto, puede mirar los grabados de este libro. Es instructivo e interesante. Ninguna biblioteca es completa sin este volumen. Mi hermana y yo siempre hemos vivido sobre ese ejemplo admirable.

El libro se titulaba: *Los secretos de las flores de la distinción o la grosería de la comida*. Cuando las dos damas hubieron salido el caballo dijo:

- ¿Sabría Usted andar sin ruido?

- Ciertamente –contesté.

- Entonces vamos a ver a las señoritas dedicadas a su trabajo –dijo-. Pero si le importa la vida, no haga ningún ruido.

Las señoritas estaban en su huerto, que se extendía detrás de la casa, rodeado de un ancho muro. Monté el caballo y una sorprendente escena se ofreció ante mis ojos: las señoritas Cunningham-Jones, armada cada una de ellas con un inmenso látigo, golpeaban por todas partes a las hortalizas gritando:

-Es necesario sufrir para ir al cielo. Los que no llevan corsé no llegarán nunca.

Las hortalizas por su parte luchaban entre ellas, y las mayores lanzaban a las pequeñas hacia las señoritas con gritos de odio.

-Cada vez sucede así –murmuró el caballo-. Son las hortalizas que sufren en beneficio de la humanidad. Pronto verá cómo cogen una para usted, una que morirá por la causa.

Las hortalizas no tenían el aire entusiasta de morir de muerte honorable. Pero las señoritas eran las más fuertes.

Pronto dos zanahorias y una calabacita caían entre sus manos.

-¡Rápido! –exclamó el caballo- ¡Atrás!

Apenas nos hallamos otra vez sentados ante *Las groserías de la comida*, las señoritas entraron con el mismo empaque de antes. Me dieron un paquete que contenía las hortalizas y, a cambio de esto, les pagué con el tarro de confitura y el anzuelo.

TEXTO 4. CARTA INÉDITA A RENEDIOS VARO (por cortesía de Walter Gruen)

México, D.F. 30 de diciembre, 1958. Chihuahua 194.

Querida Cebra, tu carta me ha sumido en un dilema porque, ya conoces mi precisión, no sabría cómo darte fechas biográficas sin usar los métodos más modernos. Hace poco he asumido la información infernal y deliberadamente falsa que pone en mi pasaporte y en ese otro documen

to trágico de color rosa jamón, mi certificado de nacimiento.

Así que, tras examinar los manuscritos originales escritos en piel de obispo del Vaticano, tomé posesión de los siguientes cálculos irrefutables:

(9-9-9-9-9-9-9-9-9-9-9-9-9-9-9-9) Q Q -9. -9 -9 = Q Q 9) Lo que quiere decir: dos antílopes menos una colmena de abejas salvajes *multiplicados* por una docena de monstruos de chocolate te da los mismos resultados, qué raro, *Inseminación artificial*.

Si, querida Cebrá, no debes despreciarme al saber mi origen puramente científico. Nací por inseminación artificial del siguiente modo:

Mi madre, una radiante desposada arrojada a una desesperación languideciente por la frialdad Anglo-británica de su marido, deambuló una noche iluminada por una luna creciente hasta los laboratorios conyugales situados en los lujosos establos que componían la finca familiar. Estos laboratorios eran el sitio favorito de los juegos Inter.-seminales de mi tío abuelo Julep Edgeworth.

Cansada de deambular, pesarosa por la tristeza y el chocolate, los faisanes rellenos, el puré de ostras 'a la creme', y otras delicadezas del estilo que englutía sin parar para llenar el vacío que le producía la actitud helada de su marido, se tumbó lánguidamente sobre un artilugio especial que tomó por un sillón.

Imagina, este *Artilugio Especial* era precisamente el último invento de mi tío Julep. El artefacto de gran precisión estaba lleno hasta los topes con novecientos galones cuadrados de secreciones seminales de todos los animales machos de la propiedad. No sólo de los magníficos sementales árabes, los cerdos reales, los pequeños gallos, y los inmensos 'coqs-a-vin' sino también de erizo tras erizo terriblemente mezclado con las de murciélagos y patos comunes, muy ordinarios. El tacto me impide relatar las reacciones bioquímicas de mi madre. En breve una panza hinchada que creció y creció hasta que en su punto más álgido era de una magnitud terrorífica y, estalló con tal temblor que se oyeron las vibraciones a lo acho y largo de la isla.

Así nació yo.

Sorprendido por los fortuitos resultados de sus experimentos, mi tío Julep me conservó en un refrigerador especial donde otros monstruos esperaban para ser disecados e inmortalizados en las vitrinas que adornaban las paredes del apartamento de mi tío. En una venada artística, soñó con convertirme en un tintero, (porque al fin y al cabo, yo era un miembro de la familia). Sus sueños se vieron frustrados por el modo atroz con el que me aferré a la vida terrenal. Fue entonces cuando decidieron educarme en un convento, el lugar más apropiado para las especies indefinibles.

Eres conocedora de espeluznantes detalles sobre este tipo de educación que sigue las viejas costumbres Cristianas en las cuales he participado con mi naturaleza pura pero multi-adulterada, fiel y neo.bárbara. Recuerdo con ternura la flagelación colectiva cuando la madre superiora disfrazaba a todas las monjas alternativamente como Napoleón -el rey Sol, el rey Sol - Napoleón, nunca variaba. Las noches de verano cuando éramos reunidas en la cueva de Teresita, la pequeña flor Carmelita, para presenciar el éxtasis de nuestra Santa Directora en las reuniones sobrenaturales con dignatarios eclesiásticos difuntos que se manifestaban en forma de pequeños monos blanquecinos con la manos demasiado largas. Tantos recuerdos. ¿Cómo concentrar mis experiencias en una carta?, ¿Cómo transmitir transgresión tras transgresión la última de las cuales será un suave declinar senil hacia los ocho tiernos pero peludos brazos de mi pasado?

Permitamos que la gran telaraña caiga discreta y silenciosamente como un velo de novia sobre mi virginidad difunta.

Ex opolorum pan exelsus verbitarum. Amen.

Querida Cebrá, te deseo un beneficioso y feliz año 1958, ya que este año han decidido repetir el mismo año debido a la falta de otros entretenimientos.

Con mucho amor de mi parte, de Chiki y de los niños.

TEXTO 5. LA DAMA OVAL

Una dama muy alta y muy delgada se hallaba de pie delante de su ventana. La ventana era también muy alta y muy delgada. El rostro de aquella dama era pálido y triste. Permanecía inmóvil y nada se movía cerca de la ventana, excepto una pluma de faisán que llevaba prendida en sus cabellos. Aquella temblorosa pluma atraía mi mirada. ¡Se remecía tanto en aquella ventana donde nada se movía! Era la séptima vez que yo pasaba delante de la mencionada ventana. La dama triste no se había movido y, a pesar del frío que hacía aquella tarde, me detuve.

Talvez los muebles eran tan altos y delgados como ella junto a su ventana, y tal vez el gato (si es que había uno) respondía también a tales elegantes proporciones. Yo deseaba saber, era presa de curiosidad y de un irresistible deseo de entrar en la casa simplemente para cerciorarme. Antes de caer en la cuenta de lo que hacía, me hallaba en la entrada. La puerta se cerró sin ruido detrás de mí, y por primera vez en mi vida me hallé en una verdadera mansión aristocrática. Era sobrecogedor. Primero, el silencio era tan distinguido que apenas me atrevía a respirar; luego, los muebles y los objetos de adorno eran de una elegancia summa. Cada silla era por lo menos dos veces más alta que las sillas corrientes y mucho más angosta.

Para aquellos aristócratas, hasta los platos eran ovales y no redondos como los que usa todo el mundo. En el salón donde se hallaba la dama triste, el fuego brillaba en la chimenea y había una mesa llena de tazas y pastelillos. Cerca de las llamas, una tetera esperaba tranquilamente que su contenido fuese bebido.

Vista de espaldas, la Dama parecía aún más alta: tenía, a lo menos tres metros de altura. El problema era éste, ¿cómo dirigirle la palabra? ¿Decirle que hacía un tiempo de perros? Demasiado trivial. ¿Hablar de poesía? ¿De que poesía?

- Señora, ¿le gusta a usted la poesía?

- No. Detesto la poesía -me contestó con una voz de fastidio sin volverse hacia mí.

- Beba una taza de té; esto la tranquilizará

- No bebo, no como. Lo hago para protestar contra mi padre, ese cochino

Tras un cuarto de hora de silencio, ella se volvió y quedé sorprendida al advertir su juventud. Debía tener unos dieciséis años.

- Es usted muy alta para su edad, señorita. Cuando yo tenía dieciséis años, mi estatura era la mitad e la suya.

- ¡Me importa un cuerno! De todos modos, sírvame un poco de té, pero no le diga a nadie. Tal vez tome uno de esos pastelillos, pero recuerde sobretodo que no debe decir nada.

- Comió con un voraz apetito. Antes de engullir el vigésimo pastelito me dijo:

- Aunque me muera de hambre, él no ganará nunca. Desde aquí veo el cortejo fúnebre con sus cuatro gordos y relucientes caballos..., marchando lentamente, y mi pequeño ataúd blanco en medio de la nieve de rosas rojas. Y la gente llorando, llorando...

Tras una corta pausa, continuó sollozando:

- ¡Aquí está el pequeño cadáver de la bella Lucrecia! Y, una vez muerta, ¿sabes usted?, no hay nada que hacer.

Tengo deseos de matarme de hambre, sólo para jeringarlo, ¡Qué cerdo!

Dichas las anteriores palabras, salió lentamente de la estancia, la seguí.

Al llegar al tercer piso, entramos en una inmensa habitación destinada a los niños, donde, esparcidos por todas partes, se veían centenares de juguetes descompuestos y rotos. Lucrecia se acercó a un caballo de madera inmovilizado en actitud de galope, a pesar de su edad, que debía frisar en los 100 años.

- *Tártaro* es mi preferido -dijo ella acariciando el belfo del caballo-. Detesta a mi padre. *Tártaro* se mecía graciosamente sobre su balancín mientras yo me preguntaba cómo podía moverse solo. Lucrecia lo contempló pensativa y unidas las manos.

- Irá muy lejos de esta manera -dijo-. Y cuando regrese me contará algo interesante. Al mirar hacia fuera, advertí que nevaba. Hacía mucho frío, pero Lucrecia no se daba cuenta de ello. Un ruidito en la ventana llamó su atención.

- Es *Matilde* -dijo-. Hubiera tenido que dejar abierta la ventana. Por otra parte, una se ahoga aquí. Tras eso, rompió los cristales y la nieve entró junto con una urraca que, volando, dio tres vueltas por la habitación.

- *Matilde* habla con nosotros, hace diez años le partí la lengua en dos ¡Que hermosa criatura!

- ¡Hermosa criatura! -graznó *Matilde*, con voz de bruja-. ¡Hermooosa crrriaturra! *Matilde* se posó en la cabeza de *Tártaro*, que continuaba balanceándose dulcemente. Cubierto de nieve.

- ¿Has venido para jugar con nosotros? -preguntó Lucrecia-. Estoy contenta porque me aburro mucho aquí. ¡Y si imagináramos que todos nos hemos convertido en caballos?

Yo voy a transformarme en caballo con nieve; esto será más verosímil. Tú *Matilde*, también eres un caballo.

- ¡Caballo! ¡Caballo! ¡Caballo! -graznó *Matilde*, bailando histéricamente sobre la cabeza de *Tártaro*.

Lucrecia se arrojó a la nieve, que ya tenía mucho espesor y se enroscó adentro de ella, gritando:

- ¡Todos somos caballos!

Cuando se levantó el efecto era extraordinario. Si yo no hubiese sabido que era Lucrecia, hubiera jurado que se trataba de un verdadero caballo. Era tan bello, de una blancura tan cegadora, con sus cuatro finos remos como agujas y una crin que caía en torno a su larga cara como si fuese agua. Reía alegre, bailando locamente en la nieve.

- ¡Galopa, galopa, *Tártaro*! Pero yo seré más veloz que tú.

Tártaro no cambiaba de velocidad, pero sus ojos centelleaban. Sólo se veían sus ojos, porque estaba cubierto de nieve.

Matilde chillaba y se golpeaba la cabeza contra los muros.

Yo bailaba una especie de polca para que el frío no se apoderara de mi cuerpo. De pronto, advertí que la puerta estaba abierta y que en el umbral se encontraba una vieja. Estaba allí seguramente desde hacía mucho rato, sin que yo hubiese reparado e ella. La vieja miraba a Lucrecia con ojos fijos y perversos. De repente temblando de furor, gritó:

- ¡Deteneos! ¿Qué es eso? ¡Vaya señoritas! Lucrecia, ¿no sabes usted que este juego está estrictamente prohibido por su padre? ¡Ridículo juego! Ya no es usted una chiquilla.

Lucrecia bailaba moviendo peligrosamente sus cuatro piernas cerca de la vieja, al tiempo que lanzaba penetrantes carcajadas.

- ¡Deténgase, Lucrecia!

La voz de Lucrecia era cada vez más aguda, se desternillaba de risa.

- Bueno -dijo la vieja-. ¿No me obedece usted, señorita? Bueno, entonces lo lamentará. Voy a conducirla a su padre.

Tenía una mano oculta detrás de su espalda, pero con una rapidez insólita en una persona tan

anciana, saltó sobre Lucrecia y le puso el freno en la boca. Lucrecia se lanzó al aire, relinchando de rabia, pero la vieja no se apeó. Seguidamente nos agarró a mí por los cabellos y a *Matilde* por la cabeza, y los cuatro nos vimos lanzados a una furiosa danza. En el corredor, Lucrecia empezó a cocear y rompió cuadros, sillas y jarrones de porcelana. La vieja estaba pegada a la espalda de Lucrecia como un molusco a la roca. Yo estaba llena de heridas; creí muerta a

Matilde: colgaba lamentablemente de la mano de la vieja como un trapo.

En medio de una verdadera orgía de ruidos, llegamos al comedor. Sentado al extremo de una larga mesa, un anciano caballero, más semejante a una forma geométrica que otra cosa, terminaba de comer. Bruscarmente, una calma absoluta se estableció en la habitación. Lucrecia miró a su padre con los ojos hinchados.

- Entonces ¿vuelves a las andadas? -dijo el viejo, cascando una nuez-. La señorita de la Rochefroide ha hecho bien en traerte aquí. Hace exactamente tres años y tres días que te prohibí jugar a los caballos. Es la séptima vez que te amonesto, y seguramente estás enterada de que el número siete es el último en nuestra familia. Me veo obligado, mi querida Lucrecia, a castigarte muy severamente.

La muchacha, bajo su forma de caballo, no se movió, pero las ventanas de su nariz palpitaron.

- Lo que voy a hacer es sólo por tu bien, pequeña -dijo el anciano, en voz muy baja. Y continuó: Eres demasiado grande para jugar con *Tártaro*. *Tártaro* es para los niños. Por lo tanto, voy a quemarlo yo mismo hasta que no quede nada de él.

-¡Eso no! ¡Papá, eso no!

El anciano sonrió con gran dulzura y cascó otra nuez.

- Es la séptima vez, pequeña.

Lágrimas manaron de los grandes ojos de caballo de Lucrecia y cruzaron como dos riachuelos sus mejillas de nieve. La muchacha iba cobrando una blancura tan resplandeciente que era luz.

- ¡Piedad, papá, piedad! ¡No quemes a *Tártaro*!

Su voz aguda se hacía cada vez más delgada. Lucrecia estuvo pronto arrodillada en un lago de agua. Yo era presa de un miedo terrible de verla fundirse.

- Señorita De la Rochefroide, haga salir a la señorita Lucrecia -dijo el padre; y la vieja sacó de ahí a la pobre criatura, mudada en un ser flaco y tembloroso.

Creo que él no había advertido mi presencia. Me oculté detrás de la puerta y oí al viejo subir a la habitación de los niños.

A poco, me tapaba los oídos con las manos: unos espantosos relinchos se oían arriba, como si una bestia sufriese inauditas torturas...

TEXTO 6. MEMORIAS DE ABAJO

Lunes, 23 de agosto de 1943

Hace exactamente tres años, estuve internada en el sanatorio del Dr. Morales, en Santander, España, tras declararme irremediamente loca el doctor Prado de Madrid y el Cónsul Británico. Después de conocerle a usted por casualidad, a quien considero el más lúcido de todos, empecé hace una semana a reunir los hilos que pudieron llevarme a cruzar el umbral inicial del Conocimiento. Debo revivir toda esa experiencia, porque haciéndolo creo que puedo serle útil: igual creo que me ayudará en mi viaje más allá de esa frontera, a conservarme lúcida y me permitirá ponerme y quitarme a voluntad la máscara que va a ser mi escudo contra la hostilidad del conformismo (*Memorias de Abajo*, editorial Siruela 1991, p.3)

(...) Empiezo por tanto, en el momento en que se llevaron a Max por segunda vez a un campo de concentración, escoltado por un gendarme que portaba un fusil (mayo de 1940). Y o vivía en Saint-Martin-d'Ardeche. Estuve llorando varias horas en el pueblo: luego volví a mi casa, donde me pasé veinticuatro horas provocándome vómitos con agua de azahar, interrumpidos por una pequeña siesta. Esperaba aliviar mi sufrimiento con estos espasmos que me sacudían el estómago como terremotos. Ahora sé que éste no era si no uno de los aspectos de esos vómitos: había visto la injusticia de la sociedad, quería limpiarme yo misma primeramente, y luego ir más allá de su brutal ineptitud. Mi estómago era el lugar donde se asentaba la sociedad, pero también el punto por donde me unía con todos los elementos de la tierra. Era el *espejo* de la tierra, cuyo reflejo es tan real como la persona reflejada (*Memorias de abajo*, Editorial Siruela, 1991, p.4)

(...) Todo esto sucedía en junio y julio, a la vez que los refugiados iban en aumento. Michel enviaba telegrama tras telegrama a mi padre, en un esfuerzo por conseguir visados para España. Finalmente un cura trajo un misterioso y sucisimo trozo de papel, de parte de no sé que agente relacionado con los negocios de mi padre ICI (Imperial Chemicals), que debía permitirnos proseguir nuestro viaje. Habíamos intentado ya dos veces cruzar la frontera española; el tercer intento dio resultado gracias al trozo de papel del cura ... La entrada en España me abrumó por completo, pensé que era mi reino, que su tierra roja era la sangre seca de la guerra civil. Me asfixiaban los muertos, su densa presencia en ese paisaje lacerado. Me encontraba en gran estado de exaltación... convencida de que teníamos que llegar a Madrid lo más deprisa posible... En el International cenamos esa primera noche en la azotea; estar en una azotea respondía para mí a una necesidad imperiosa, porque ahí me sentía en un estado eufórico. En medio de la confusión política y un calor tórrido, tuve el convencimiento de que Madrid era el estómago del mundo y de que yo había sido elegida para la empresa de devolver la salud a este órgano digestivo.

Creía que toda la angustia se había acumulado en mí y que se disiparía al final; esto explicaba para mí la fuerza de mis emociones. Creía que era capaz de sobrellevar esta carga espantosa y extraer de ella la solución para el mundo (pp 10-11)

(...) Yo seguía convencida de que era Van Ghent quien tenía hipnotizado a Madrid, a sus hombres y su tráfico, de que había convertido a la gente en zombies y había sembrado la angustia como caramelos envenenados a fin de esclavizarlos a todos... me quedé... horrorizada de ver pasar a la gente por el Prado: parecían de madera (p. 13)

(...) Iba diariamente a ver al director de la ICI en Madrid... iba a darle lecciones de política y a acusarle, del mismo modo de a papá Carrington y a Van Ghent, de ser mezquino, muy mezquino y bastante innoble... No tardé en encontrarme en un sanatorio lleno de monjas... el director de la ICI me dijo que Pardo y Alberto iban a llevarme a una playa de San Sebastián, donde sería absolutamente libre... Y me entregaron como un cadáver al doctor Morales, en Santander. (p 15)

(...)Recorrí el pasillo sin intentar abrir la puerta de los cristales opacos y llegué a un pequeño recibimiento cuadrado con ventanas fuertemente encorsetadas con barrotes de hierro. Pensé: "¡Extraño lugar para hacer reposo! Estos barrotes están aquí para impedirme salir" (pp. 19-20)

(...) Una nueva época empezó con el día más negro y terrible de mi vida ¿Cómo puedo hablar ahora de esto, cuando me da miedo sólo pensarlo?. Siento una angustia terrible aunque no puedo seguir viviendo sola con ese recuerdo... Sé que una vez que lo haya escrito me habré liberado. ¿Pero podré expresar con meras palabras el dolor de aquel día?

A la mañana siguiente, entró un desconocido e mi habitación. Llevaba en la mano un maletín de médico, de piel negra. Me dijo que había venido a sacarme sangre para un análisis y que debía ayudarle Don Luis. Yo le contesté que estaba dispuesta a recibir uno, pero sólo uno cada vez; que había observado que la presencia de más de una persona en mi habitación me traía desgracia, que además, iba a marcharme a "abajo" y que no consentiría que me pusieran ninguna inyección bajo ningún pretexto. La discusión duró bastante, acabé insultándole y se marchó. Luego entró Don Luis y le anuncié mi marcha. Suave e insinuante empezó a hablar de la extracción de sangre. Yo le hablé largo y tendido de mi mudanza, de Alberto y de otras cosas que no recuerdo. Hablamos en perfecta armonía, él me tenía cogida la mano izquierda. De repente entraron José, Santos, Mercedes, Asegurado y Piadosa en mi habitación. Cada uno agarró una parte de mi cuerpo y vi el centro de todos los ojos fijos en mí con una mirada espantosa. Los

ojos de Don Luis me arrancaban el cerebro y me fui hundiendo en un pozo... muy lejos, el fondo de ese pozo era la detención de mi mente, por toda la eternidad, en la esencia de la angustia absoluta.

Con una convulsión de mi centro vital, salí a la superficie con tal rapidez que sentí vértigo. Vi otra vez los ojos espantosos y fijos y aullé "¡No quiero... no quiero esa fuerza impura! Me gustaría liberaros; pero no puedo hacerlo, porque esa fuerza astronómica me destruirá si no os aplasto a todos... a todos... a todos. Debo destruirlos junto con el mundo, porque está aumentando... aumentando; y el universo no es lo bastante grande para tal necesidad de destrucción. *Estoy creciendo. Estoy creciendo...* y tengo miedo porque nada escapará a la destrucción.

Y nuevamente me hundi en el pánico como si hubiese sido escuchada mi plegaria.

¿Tiene usted idea de cómo es el gran mal epiléptico?

Pues una cosa así provoca el Cardiazol. Más tarde supe que mi estado había durado diez minutos: estaba convulsa, lastimosamente horrenda; gesticulaba y mis muecas las repetían todas las partes de mi cuerpo.

Cuando volví en mí, yacía desnuda en el suelo. (pp. 30-31)

Epilogo a Memorias de Abajo

Me enviaron a Madrid con Frau asegurado, mi cuidadora. Era nochevieja, lo recuerdo muy bien. Hacía un frío intenso y paramos en Ávila, donde nació Santa Teresa. Había un tren largo con muchos vagones cargados de ovejas que balaban de frío. Era espantoso, los españoles pueden ser atroces con los animales. Recordará aquellas ovejas sufriendo hasta el día en que me muera. Era como el infierno. Estuvimos detenidos, no sé por qué, escuchando horas enteras, escuchando ese lamento absolutamente infernal; y estaba sola con Frau Asegurado.

Después llegamos a Madrid y nos hospedamos en un hotel amplio y bastante caro. Es un poco complicado hablar de esa época porque la Imperial Chemicals era capaz de toda clase de cosas. Reapareció el hombre que la dirigía y se le permitió llevarme sin Frau Asegurado y a veces a cenar también.

(...) Una nov ventosa -era invierno, recuerdo y hacía mucho frío en Madrid, entonces- fui con él a un restaurante muy caro; y me dijo: "Su familia ha decidido enviarla a Sudáfrica, a un sanatorio donde será muy feliz porque es delicioso"

Yo dije: "No estoy segura de eso".

Y añadió: "Tengo otra idea; personal, naturalmente: podría ponerle un piso precioso aquí, y podría visitarla a menudo, y me cogió el muslo.

Así que me vi frente a una tremenda alternativa. O me embarcaba para Sudáfrica, o me acostaba con este hombre espantoso. Corrí al servicio. Sin embargo cuando salí aún no había decidido nada. Ibamos a abandonar el restaurante cuando sopló una tremenda ráfaga de viento y el letrero de metal del restaurante cayó justo delante de mí, a mis pies. Podía haberme matado, así que me volví y le dije: "No, Mi respuesta es no" Y eso fue todo lo que dije. No tuve que añadir nada más. "Entonces significa que saldrá para Portugal y luego para Sudáfrica", dijo.

Lo dispusieron todo para enviarme, y Frau Asegurado regresó a Santander. Me pusieron en el tren con mis documentos, cualesquiera que fuesen. Yo me había desecho de todos pero por lo visto habían reaparecido. Iba a ser embarcada, se avergonzaban de mí.

Yo me dije: "¡No voy a ir a Sudáfrica ni a ningún otro sanatorio!". Aunque no se me ocurrió bajarme del tren antes de llegar a Lisboa.

Bajé en Lisboa donde me recibió un comité de la Imperial Chemicals: dos hombres que parecían policías y una mujer de rostro avinagrado. Dijeron: "Tiene usted mucha suerte, va a ir a vivir a una casa preciosa de Estoril, con doña Fulana de Tal"

Por entonces, yo ya había aprendido, no luchar con esa clase de gente, sino pensar más deprisa que ella. Así que dije: "Será maravilloso"

Llegamos a la casa de Estoril, a unos kilómetros de Lisboa. Había apenas centímetro y medio de agua en la bañera y un montón de loros. Pasé ahí la noche y me dediqué a pensar afanosamente; y al día siguiente dije: "El clima les va a sentar terriblemente a mis manos. Tendré que comprarme guantes y no he traído sombrero". Yo pensaba: tengo que ir a Lisboa. Funcionó, la mujer dijo: "Naturalmente, nadie sale sin guantes"

Así que fuimos. Llegamos a Lisboa, y me dije: "Ahora o nunca". Tenía que encontrar un café lo bastante grande, y luego: "¡Aarg! -exclamé agarrándome el estómago-. Necesito ir al aseo", "Si, inmediatamente", dijo ella. Me condujo adentro. Había calculado bien, era un café con dos puertas. Salí corriendo, cogí un taxi -llevaba algo de dinero para comprar los guantes- y dije al taxista en español: "A la embajada de México"

Había encontrado a Renato Leduc en Madrid. Me había tropezado con él en un *thé dansant*. Me permitieron ver bailar a la gente, aunque, por supuesto, no me dejaron bailar.

Yo estaba con mi cuidadora, Frau Asegurado -había conocido a Renato en París. Era amigo de Picasso; le conté lo que me había pasado y le pregunté: "¿a dónde va, por amor de dios?" Teníamos que hablar taquigráficamente en francés, lengua que Frau Asegurado no conocía. Renato me dijo entonces a Lisboa.

Así que desembarqué en el consulado de México donde había un montón de mexicanos a los que jamás había visto. Les pregunté si estaba ahí Renato y me dijeron que no; tampoco sabían cuando iba a estar. Yo les dije entonces, que me quedaría a esperarlo. Protestaron: "Pero señorita..." No dijeron más así que añadí: "Me busca la policía". Lo cual más o menos era verdad. Y dijeron: "En ese caso... parpadeos, parpadeos, puede esperar a Renato"

El embajador se portó maravillosamente conmigo, después. Tuve que entrar a verle y dijo: "Está usted en territorio mexicano. Ni siquiera los ingleses pueden tocarla". No sé cuando apareció Renato. Al final dijo "Vamos a casarnos, sé que es horrible para los dos porque no creo en esa clase de cosas, pero..."

Para entonces, tenía yo tanto miedo de mi familia como de los alemanes. Encontré a Renato atractivo la primera vez que le vi, y aún lo seguía encontrando ahora. Tenía la cara morena como la de un indio, y el cabello muy blanco. No, estaba perfectamente en mis cabales. Era capaz de cualquier cosa para que no me enviaran a Sudáfrica, para no doblegarme a los designios de mi familia.

Entonces apareció Max con Peggy (Guggenheim), y ya seguimos siempre juntos todos. Hacía muy raro, con los hijos de todo el mundo, los ex-maridos y las ex-esposas. Me parecía muy mal que Max estuviera con Peggy. Yo sabía que no amaba a Peggy y aún conservo la vena puritana de considerar que no se debe estar con alguien a quien no se ama. Pero Peggy, se ha maleado mucho. Era una persona noble, generosa y jamás se mostró desagradable. Se ofreció a pagarme un avión a Nueva York, a fin de que pudiera irme con ellos, pero no quise: estaba con Renato. Finalmente fuimos en barco a Nueva York donde, permanecí casi un año, hasta que nos marchamos a México.

Esa es la historia.

Mi madre vino a verme a México cuando nació mi hijo Pablo en 1964. Pero nunca hablamos de esos tiempos. Es el típico asunto del que los ingleses de esa generación no hablan jamás. Y era una faceta propia del carácter peculiar y complejo de mi madre.

Podría pensarse que fueron a verme a Santander. Pero la verdad es que no lo hicieron. Enviaron a Nanny. Puede imaginarse el español que habla Nanny. Fue un milagro que llegara, lo terrible es que una ahoga su enojo. Jamás me enfurecí de verdad. Me daba cuenta de que no tenía tiempo. Me atormentaba la idea de que tenía que pintar, y cuando me alejé de Max y estuve con Renato, en seguida me puse a pintar.

BIBLIOGRAFÍA

- "Alice Rahon: Exposición Antológica". Catálogo, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, febrero-abril 1989.
- ADRADE, Lourdes. Alice Rahon: Magia de la Mirada. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, primera edición 1998
- ANDRADE, Lourdes. Leonora Carrington. Historia en dos tiempos. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1998, 100 p.
- "Automatismo Simbólico y definiciones del Surrealismo". Artículo en página web:<http://www.webislam.com/bei/hashim/capitulo2.htm>
- BOSCH, Andrés. Bretón André: Manifiestos del Surrealismo. Traducción íntegra de Bretón, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1986, p. 9-26
- CHADWICK, Whitney. Leonora Carrington: la realidad de la Imaginación. México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones Era, 1994
- DE MICHEL, Mario. Las Vanguardias artísticas del s.XX. Alianza Editorial
- "El Surrealismo en México/ Bretón". Artículo en página web: <http://www.wesley.edu/spanish>
- GAUNI, William. Los Surrealistas. Londres, 1974, Editorial Labor, 272 p. e ils.
- HERNANDEZ FRANCO, Ma. Dolores. Análisis de Aspectos Mágicos, Míticos y Poéticos en la obra de Alice Rahon. Tesis, Universidad Iberoamericana, México, 1997.

- KAPLAN, Janet. Viajes Inesperados: el Arte y la vida de Remedios Varo. Traducción Amalia Martín Gamero, México, Ediciones Era, Cuarta edición 2001
- "Leonora Carrington. Un recorrido por los bordes". Ensayo en página web: <http://www.mujereshoy.com/secciones/1694.shtml>
- "Los surrealistas en México". Catálogo. Museo Nacional de Arte Contemporáneo, México, 1986, pp. 9-26, 45-47, 81-87
- MORALES, Leonor. Woolfang Paalen. Introdutor de la Pintura Surrealista en México. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, pp. 11-27, 32-39
- "Paz y Bretón. El Surrealismo y el Azar Objetivo". Ensayo en página web: <http://www.webislam.com/BEI/hashim/capitulo2.htm>
- "Remedios Varo (1908-1963)". México D.F., Museo de Arte Moderno, Imprenta Madero, prol. Teresa del Conde, segunda edición, 1994 129 p.
- Remedios Varo: Cartas, sueños y otros textos. Introducción y notas de Isabel Castell, México, Biblioteca Era, 1994
- "Remedios Varo y el Surrealismo". Ensayo en página web: <http://www.angelfire.com/voz/vcollazo/info.html>
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. El Surrealismo y el Arte Fantástico de México. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, ii2 p. e ils.
- SALMERON, Julia. Leonora Carrington. (1917). Madrid, España, Ediciones del Orto, 2002
- SCHNEIDER, Luis Mario. México y el Surrealismo. México, Arte y libros, 1978

- "Surrealism and Women". London, England, The Cambridge MIT Press, edited by Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli, Gwen Raaberg, 1993, 240 p.

- "Una Mirada a Alice Rahon". Artículo de Francisco Morosanni, en página web: <http://www.arte-méxico>