



**Universidad Nacional Autónoma de México
Posgrado en Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Estéticas**

**Leonora Carrington, aproximaciones a la construcción de su
imagen narrativa en la crítica mexicana del Siglo XX**

**Ensayo Académico
Que para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte
Presenta:
Elvia Laura Martínez Terrazas**

**Tutora Principal: Doctora Elia Espinosa
Instituto de Investigaciones Estéticas**

México D.F.

Mayo, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

**A mi familia,
A Omar, mi gran compañero de vida y apoyo fundamental,
A mis amigos,**

Al CONACYT, por el apoyo recibido.

**Pero sobre todo, a la Universidad Nacional Autónoma de
México,
a la Doctoras Elia Espinosa, Ana Garduño y Ana Torres:**

Gracias



© LC Hermann Landshoff

Índice

Introducción	Página 5
Objetivo	Página 11
Capítulo I. La propia mirada. La representación de la autoconciencia de Leonora Carrington en “Memorias de Abajo”	Página 13
Capítulo II. La mirada del otro. La integración y asimilación de Leonora Carrington en el México del Siglo XX dentro de los circuitos del arte	Página 28
Capítulo III. La mirada literaria. La intuición poética de Juan García Ponce en la imagen narrativa de Leonora Carrington	Página 72
Conclusiones	Página 80
Bibliografía	Página 85

Introducción

En el siglo XX se fragmentó el átomo, y por supuesto se fragmentó la realidad. Fue ese el momento en que toda explicación global y totalizadora se deconstruyó para dar paso a la interminable colección de escenarios en los que los fenómenos culturales se desarrollaron. En la historia, el “contexto histórico” tomó un lugar preponderante en la explicación de los espacios de construcción del sujeto, y sobre todo fue en ese tiempo en el que se incrementó la necesidad de autoconciencia de la temporalidad.

Desde la interpretación histórica, puede estudiarse un fenómeno histórico a partir de las descripciones que de él se han construido, puesto que la edificación de la memoria es totalmente subjetiva. Esta circunstancia nos coloca frente a la desaparición de grandes *totems* de la actividad de la historia, como la veracidad y la unidad del acontecimiento.

En este contexto, los historiadores debemos trabajar tratando de completar la percepción que de un fenómeno o acontecimiento tiene nuestro grupo social, nuestro momento histórico. El historiador debe trabajar bajo sus propios *esquemas de percepción*¹ y por ello es el responsable de analizar aquellos esbozos que se construyen a su alrededor, y de hacerlos inteligibles para el resto del grupo social. No existen entonces personajes de la historia ni acontecimientos históricos, sino

¹ Alfonso Mendiola, “El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado” en *Historia y grafía* (No. 15, México, Universidad Iberoamericana, 2000) 181-208.

descripciones que los sujetos de diversas épocas fabricaron al alrededor de ciertos acontecimientos o personas.

Así pues, el objeto de estudio de este ensayo, la artista Leonora Carrington, existe a través de un ente llamado de esa manera, pero creado, recreado y reinventado a partir de las descripciones que cada sociedad hace de él. A partir de un rastreo documental, se logró establecer que, como parte de un discurso histórico, Leonora Carrington existe como un simulacro del lenguaje, es decir, como una imagen narrativa. La relación entre historia y arte produce las imágenes narrativas con las que el imaginario colectivo trabaja en determinado momento y lugar. Estas imágenes se valen de la narrativa para traspasar los circuitos y llegar a construirse en el colectivo.

El concepto de Imagen narrativa que se manejará aquí depende de dos nociones fundamentales: por un lado, la existencia misma del arte, y por otro lado, su relación con el tiempo y espacio determinado, a través del circuito comunicativo. Octavio Paz establece lo que aquí se tratará de definir como imagen narrativa:

El arte escapa de la historia pero está marcado por ella. La obra es una forma que se desprende del suelo y no ocupa un lugar en el espacio: es una imagen. Sólo que la imagen cobra cuerpo porque está atada a un suelo y a un momento (...) la obra de arte nos deja entrever, por un instante, el allá en el aquí, el siempre en el ahora.²

La imagen narrativa es, por lo tanto, una percepción que se tiene, de manera colectiva, acerca de un sujeto u objeto, en un momento histórico determinado. Se desenvuelve a

² Octavio Paz, "Pintura Mexicana Contemporánea" en *Vuelta* (Número 84, Vol. 7, Noviembre 1983) 54.

través de los simulacros del lenguaje que se deriven de la exposición de tal objeto en la colectividad, en la esfera social, en el ámbito público o cultural.

Esta construcción cultural parte de los sujetos creadores, quienes pertenecen a un proceso creativo que no finaliza en ellos. La obra y su creador se siguen construyendo a partir de la percepción ajena y de las alternativas interpretativas que se construyen a través del tiempo y en ciertos círculos culturales,³ los que a su vez utilizan determinados elementos contextuales que les permiten definir su concepción de “lo artístico”. Será a partir de la temporalidad del sujeto creador que podamos describir su existencia, a partir de lo que otros sujetos han prefigurado alrededor de su trabajo, su carrera, sus datos biográficos y sobre todo, de lo dicho por la crítica de arte.

Dicho lo anterior, puede establecerse que al rededor del trabajo de artistas como Leonora Carrington se construye una imagen que parte de la producción misma del sujeto artístico, sin embargo, el circuito de entendimiento del arte no termina ahí; pues si bien comienza en la expresión estética, se va configurando a través de aquello dicho por “los otros”: los espectadores especializados. Para decirlo claramente: es a través de la relación entre el trabajo creativo de Leonora Carrington y lo mencionado en la prensa, la crítica de arte y los círculos culturales de la época abordada que puede analizarse dicho circuito y construirse la imagen narrativa.

El papel de la prensa escrita y la crítica de arte es fundamental en dicho proyecto, pues permite reconstruir a partir de las huellas literarias la opinión pública y sobre

³ Hans-Robert Jauss, *Estética de la recepción* (Madrid, Visor, 1989), 209.

todo las tendencias de comprensión derivadas de la actividad periodística de ese momento; de tal manera que al trabajar con un ejemplo de crítica de arte, puede tenerse una imagen compleja de lo que se intenta construir aquí.

La construcción de dicha imagen cultural y su fortuna crítica se refleja a partir de las secuencias y rupturas en discursos públicos que diversos intelectuales y estudiosos del arte reflejaron en las publicaciones relevantes. Las rupturas hacen el trabajo de termómetro entre su fama y decaimiento en los círculos culturales mexicanos.

Es interesante descubrir cuál es la relación entre lo dicho por ciertos grupos académicos y literarios acerca de la producción artística de determinado momento histórico y su repercusión en la aceptación de esa producción artística en los mercados del arte,⁴ su posible impacto en la producción artística del sujeto creador específico y la repercusión de esos posibles cambios en otros discursos. El análisis del horizonte de interpretación con el que cuenta el sujeto perceptivo y cuáles son las consecuencias de ese momento de lectura de la obra sobre su impacto cultural y su trascendencia en la historia del arte, es parte fundamental para comprender el desarrollo de la representación cultural de la artista.⁵

Si se considera que el mundo no se presenta frente a nosotros, sino que somos nosotros los que nos representamos el mundo, que nos representamos la realidad y la interpretamos en diversos niveles de entendimiento que incluyen la experiencia,

⁴ Alejandro Rossi, *Lenguaje y significado* (México, Fondo de Cultura Económica, 1993), 17.

⁵ Michel Foucault, "¿Qué es un autor?" en *Entre Filosofía y Literatura* (Barcelona, Paidós, 1999), 336-38.

misma que se afina o reconstruye a través del tiempo;⁶ puede decirse que la imaginación alude, no explica, rodea como una nube vaporosa la esfera del inconsciente, y a partir de aquello que es difícil de percibir, la trasciende. Es por ello que la facultad de juzgar y los símbolos creados que conectan con la finalidad sin fin que Kant proponía en el juicio que acerca al individuo con la naturaleza es la facultad que construye la imagen narrativa estudiada aquí. En este acercamiento teórico es donde se deposita el interés por la recepción estética escrita en la prensa mexicana, de naturaleza francamente mercantil.

Este ensayo gira entorno a un acercamiento a la acción de un lector especializado, no obstante se tiene conciencia plena de la importancia de los públicos en las exposiciones; sin embargo, no cuento con elementos suficientes para hacer participar esas experiencias individuales en la construcción de la imagen narrativa que este ensayo busca entender. Por lo anterior, el análisis se concentró en la crítica escrita, periodística o literaria.

La actitud estética es un acto que puede llevarse a cabo en cualquier momento y frente a cualquier objeto. La posibilidad de vislumbrar un juicio frente a dicho objeto o situación permite la percepción estética y por lo tanto construye una imagen del

⁶ Blanca Solares Altamirano, "Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico" *Perspectivas teóricas, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* (Vol. LVI, 211, 2011) p. 11-18.

objeto. Esta actitud estética es un juicio de gusto, la manera en que se abre la puerta a las condiciones de posibilidad de ser de la realidad frente al sujeto.⁷

Dicha construcción narrativa es completamente subjetiva, pues el juicio de gusto a través del cual se configura dicha imagen cultural trabaja sin conceptos, a diferencia del conocimiento producido por la razón pura o los preceptos derivados de la razón práctica kantiana; el juicio de gusto se ejecuta fuera de la esfera empírica. El entendimiento no rige a la imaginación, sino que ambas facultades armonizan.

Esta imagen narrativa se produce a través de la acción de mirar, de contemplar al sujeto y a partir de la percepción que se tenga de él, construir la representación de la realidad, a partir del libre juego entre la imaginación y el entendimiento de la que Kant hablaba en su crítica del juicio.⁸

⁷ Hannah Ginsborg, "Kant's Aesthetics and Teleology", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2013 Edition) Edward N. Zalta, (ed.) <http://plato.stanford.edu/spr2013/entries/kant-aesthetics/> (consultado el 28 de diciembre de 2013).

⁸ Immanuel Kant, *Critique of the power of judgment*, The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant (London, Cambridge University Press, 2000), 100.

Objetivo

Este ensayo tuvo como objetivo ir más allá de la historia del arte que explora las identidades de los sujetos participantes de las manifestaciones artísticas, y que produce biografías que no van más allá de un relato lineal y progresivo de acontecimientos, obras, fechas y encuentros, y dejan en el lector una visión sesgada tanto de la obra como del artista. El presente trabajo pretendió dar una vuelta de tuerca a los acercamientos teóricos hacia los artistas y sus obras por medio del análisis de la imagen narrativa de Leonora Carrington, aquella imagen que se construye desde frentes diversos: desde el artista mismo, el ámbito institucional dentro del que dicho artista se desenvuelve , y sobre todo desde el espectador especializado o crítico del arte.

Dichos elementos constituyen una imagen del artista más compleja que el simple recuento de datos vitales. La experiencia subjetiva de la representación de la conciencia, la representación de sí mismo que se refleja en la escritura constituyeron el primer fragmento de análisis; la revisión de los escenarios expositivos y la crítica de arte fue un segundo momento, donde la construcción narrativa desde “afuera”, desde el ámbito cultural – sobre todo desde el ámbito del Estado y su apropiación de los artistas extranjeros como patrimonio nacional – reflejaron juntos un estado de la cuestión interesante: la configuración cultural de una imagen pública, de una construcción de identidad. El tercer momento de análisis lo constituyó un ejemplo de crítica de arte, derivado de la narrativa contemporánea, donde se ejemplifica la

apropiación colectiva pero además se encuentra un verdadero análisis estético, en voz del literato Juan García Ponce.

Por lo tanto, puede decirse que se abordó a Leonora Carrington como un ente en constante construcción dentro del plano artístico y cultural mexicano. Dicha transformación se dio bajo determinadas circunstancias desde las que como artista que participaba de los cambios culturales en los espacios físicos –galerías y museos –, colaboraba con la creación de un nuevo paradigma de lo artístico en México y en la historia del arte; y como consecuencia trabajó sobre una nueva manera de construir la realidad, aportando una versión del mundo a partir de los diversos elementos que la constituyeron: el sujeto mismo, el entorno y la escritura.

Trabajé a Leonora Carrington como aquella representación de realidad que se va figurando a través de la creación y recreación de la propia artista dentro de la literatura, en su propia narrativa, como ente consciente de ciertos episodios y cargas humanas, siempre con aquella labor que la propia Carrington describe en *Memorias de abajo*: “la misión del ojo derecho es atisbar por el telescopio, mientras el izquierdo atisba por el microscopio.”⁹ Es por todo lo anterior que puede decirse que este ensayo versó sobre la actitud estética, una actitud estética de lo individual y de lo colectivo: Misma actitud estética que construye imágenes narrativas, y, al mismo tiempo, una representación de la realidad cultural.

⁹ Leonora Carrington, *Memorias de Abajo* (Madrid, Ediciones Siruela, 1987) 16.



Down Below, óleo sobre tela, 1941

Capítulo I

La propia mirada. La representación de la autoconciencia de Leonora Carrington en “Memorias de Abajo”

Al ser conscientes de nuestra existencia, los sujetos logramos articular una narración en torno a variados acontecimientos desde una perspectiva específica: la propia.¹⁰ El *Yo narrado* a través de determinados sucesos dentro de un tiempo específico produce una imagen de la realidad que proviene del propio sujeto. Este nivel de conciencia permite obtener un primer acercamiento a la imagen narrativa de Leonora Carrington a partir de sí misma y de su propia prosa. Dicho análisis se compone de cuatro

¹⁰ Pedro Enrique García Ruíz, “El nudo del mundo. Subjetividad y ontología de la primera persona” en *Eidos* (No. 10, 2009), 203.

aspectos: el yo que narra, el yo narrado, el significado del tiempo y el significado de la memoria, los cuales analizados en conjunto permiten comprender las estructuras que construyen una auto-imagen narrativa de Leonora Carrington.

La subjetivación de la conciencia que tiene lugar en este episodio de la vida de Carrington se da por medio de un episodio de locura, relatado en esta obra literaria. Este relato se convertirá en el medio de manifestación de la conciencia de la pintora, como mediación entre el ser y el mundo. Frente a circunstancias como la guerra, la alienación, el abandono forzado de su pareja y de su familia, Leonora Carrington ve la locura como una alternativa de identidad, y la narración de esa locura le devuelve tiempo después la categoría de sujeto consciente a través del argumento escrito.

En *Memorias de Abajo*, la mente consciente es el observador que recoge información disponible en un momento y lugar determinado.¹¹ Con menos de veinte años, la hija del matrimonio Carrington-Moorhead se mudó al sur de Francia a vivir con el pintor surrealista Max Ernst, a pesar de la negativa de su familia respecto a esa relación. Era 1940 y la guerra, acontecimiento de impacto arrasador y masivo, no pasó desapercibida en el idilio amoroso que sostenía con el pintor veinte años mayor que ella. La situación política puso a Ernst en la prisión de Les Milles cerca de Aix-en-Provence, ya que, como ciudadano alemán, representaba un peligro a los ojos de la

¹¹ Daniel Dennet, *La Conciencia explicada, una teoría interdisciplinar* (Barcelona, Ediciones Paidós, 1995), 115

policía francesa.¹² Debido a esto, Leonora Carrington enfrentó una crisis nerviosa que fue el origen de sus memorias de locura. En *Memorias de Abajo*, ella narra de la siguiente manera su colapso mental:

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.¹³

Después de varios días, salió de viaje con una amiga rumbo a España, y en Madrid los contactos de su familia lograron que fuera llevada a un hospital en Santander. En ese lugar permaneció internada bajo el tratamiento médico de los doctores Luis Morales y Mariano Morales Noriega, quienes dirigían la clínica psiquiátrica “Covadonga”.

El diagnóstico de ingreso de la paciente fue “esquizofrenia demenciada”, y fue tratada con terapia y un medicamento llamado Cardiazol.¹⁴ La locura de Carrington no era una enfermedad mental incurable, era, según testimonio del Dr. Luis Morales, una “locura sintomática”, es decir, un episodio psicótico provocado por los acontecimientos y la atmósfera bélica europea.¹⁵ Ella narra el episodio de su diagnóstico de la siguiente manera:

¹² Whitney Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (México, CNCA-Ediciones Era, 1994), 11.

¹³ Leonora Carrington, *Memorias*, 4.

¹⁴ El doctor Luis Morales confesó en una entrevista posterior: “Usé Cardiazol como sustituto químico del electroshock. El Cardiazol era una droga austriaca de origen judío que ayudaba a descargar. Leonora necesitaba relajarse. La usé médicamente como tratamiento para Leonora creativa.” En Julia Salmerón, *Leonora*, 86.

¹⁵ Julia Salmerón, *Leonora*, 86.

Mi primer despertar a la conciencia fue doloroso: me creí víctima de un accidente de automóvil; el lugar me sugería un hospital, y estaba siendo vigilada por una enfermera de aspecto repulsivo y que parecía una enorme botella de Lysol. Me sentía adolorida y descubrí que tenía las manos y los pies atados con correas de cuero. Después me enteré de que había entrado en el establecimiento luchando como una tigresa, que la tarde de mi llegada, don Mariano, el médico director del sanatorio, había intentado convencerme para que comiera y que yo le había arañado. Me había abofeteado y atado con correas, y me había obligado a tomar alimento a través de unas cánulas introducidas por las ventanas de la nariz. No recuerdo nada de eso.¹⁶

La imagen de Leonora Carrington en *Memorias de Abajo* es una imagen que va de la mano con un estado mental, y además refleja una estructura de la realidad, relacionada profundamente con el momento presente. A la tragedia de la guerra mundial, la guerra civil española, los campos de concentración y el aislamiento de grupos humanos se une la guerra interior de la pintora, el aislamiento del hospital y una serie de elementos que emparentaban de manera impresionante lo sucedido en Europa con lo que a ella le pasaba, de manera que el estado alterado de conciencia que presenta Carrington a través de sus memorias – en el que no controlaba los estímulos o las respuestas al medio exterior – es el inicio de un tratamiento médico para recuperar su salud mental, pero también para disciplinar su cuerpo y su mente.

Aquí se encuentra una primera imagen narrativa de Leonora Carrington, en la que dicho tratamiento demuestra la dominación física de la paciente, y la coerción a su creatividad con fines meramente terapéuticos, “normalizantes”. Dicha imagen se relaciona con las dinámicas de poder descritas por Michel Foucault respecto a la

¹⁶ Carrington, Leonora, *Memorias de abajo*, p. 18.

docilidad de los cuerpos, en el sentido de regulación, de entrar en la norma. Estas dinámicas son las que definen en *Memorias de Abajo* el sometimiento que la terapéutica psiquiátrica lleva a cabo sobre la materialidad de las personas.¹⁷

Aunque Leonora Carrington sufrió una constante alienación, siempre mantuvo su conciencia activa, sobre todo para recordar lo acontecido en la clínica Covadonga. Es decir, la mecánica de la “anatomía política” desarrollada por Foucault aparece tras las rejas de dicha clínica. A través de *Memorias de Abajo* el lector es testigo de la manera en que la conciencia de la supuesta locura, del encierro, de la terapéutica y de los métodos utilizados para que la artista cediera al régimen social de la salud mental y la docilización del cuerpo, está presente en la construcción de la imagen narrativa de Leonora Carrington.¹⁸ Dice ella: “Mi cuidadora quería que estuviese siempre sentada en una silla como una buena chica”¹⁹ y contrapone esa disciplina a su postura frente a la clínica: “Estos barrotes están aquí para impedirme salir. Me acercaré a esos hierros y los convenceré para que me devuelvan mi libertad.”²⁰

A través de Michel Foucault vemos que la clínica Covadonga era un excelente ejemplo de la disciplina de la anatomía política. Primero, en el aspecto del encierro para los desadaptados y los diferentes. Covadonga era un complejo de edificios de piedra gris con barrotes en todas sus ventanas; de hecho, la habitación donde Carrington

¹⁷ Michel Foucault, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión* (México, Siglo XXI Editores, 2010), 158.

¹⁸ Anatomía política o Mecánica del poder son definidas por Foucault: “Una anatomía política, que es asimismo una mecánica del poder, está naciendo; define cómo se puede apresar el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se les determina.” Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, 160.

¹⁹ Leonora Carrington, *Memorias*, 21.

²⁰ Leonora Carrington, *Memorias*, 20.

despertó era toda una celda: “Me desperté en una habitación minúscula, sin ventanas al exterior; la única ventana que había estaba en la pared de la derecha, que me separaba de la habitación contigua.”²¹ Al espacio individual y celular se le agrega la división por zonas, “a cada individuo su lugar, y en cada emplazamiento, un individuo”²² demostrado en la designación del apartamento que el médico le otorgó a Carrington: “Poco después de mi visita a ‘Abajo’ don Luis decidió instalarme en ‘Amachu’; se trataba de un pabellón situado fuera de la tapia del jardín; estaría sola con mis criados.”²³ La disciplina normalizaría el comportamiento de Carrington, así como su espacio.²⁴

El buen encauzamiento de Leonora Carrington en Covadonga tenía como objetivo enderezar su conducta, puesto que, como declaró el Dr. Morales en entrevista con Julia Salmerón: “el arte, si no se canaliza bien provoca todo tipo de enfermedades: respiratorias, intestinales o mentales. En el caso de Leonora Carrington fue *esquizofrenia sintomática*.”²⁵ El objetivo del Doctor Morales era “encausar” la conducta de Leonora Carrington para crear una imagen que fuera aceptada socialmente, como relata la pintora en este fragmento: “Me contestó: Sí, pero no tiene que decírselo a nadie, habla usted demasiado. Aprenda a guardarse para sí las cosas que le ocupan el

²¹ Leonora Carrington, *Memorias*, 18.

²² Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, 166.

²³ Leonora Carrington, *Memorias*, 40.

²⁴ Este procedimiento para normalizar es descrito por Michel Foucault: “Es preciso anular los efectos de las distribuciones indecisas, la desaparición incontrolada de los individuos, su circulación difusa, su coagulación inutilizable y peligrosa; táctica de antideserción, de antivagabundeo, de antiaglomeración. Se trata de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, de instaurar comunicaciones útiles, de interrumpir las que no lo son, de poder en cada instante vigilar la conducta de cada uno, apreciarla, sancionarla, medicar las cualidades o los méritos. Procedimiento, pues, para conocer, para dominar y para utilizar.” Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, 166.

²⁵ Julia Salmerón, *Leonora*, 88.

pensamiento.”²⁶ El método que el Doctor Morales utilizó fue la inspección constante – la enfermera y la nana estaban siempre al lado de Carrington–, la sanción normalizadora –por medio de Cardiazol– y el examen.²⁷ Este último elemento construía constantemente una imagen de Carrington, puesto que era puesta a prueba a través de preguntas que tenían la finalidad de medir su cordura, jugando así con una doble expectativa: o está loca o no lo está, y esa era la imagen que los médicos construían sobre la experiencia vital de Leonora Carrington. Ella misma relata esta imagen externa, y los vuelcos que podía llegar a darle:

A media noche vino a visitarme don Luis: su presencia en mi habitación a esa hora me hizo desearle. Me habló suavemente, y yo pensé que venía a interrogarme sobre mis ideas delirantes. Sin esperar a sus preguntas, le dije: ‘No tengo ideas delirantes. Estoy jugando. ¿Cuándo dejará usted de jugar conmigo?’. Se quedó mirándome con asombro, al encontrarme lúcida, y se echó a reír.²⁸

Esta mente consciente, esta observadora de su propia locura recoge los detalles de su pasaje por la enfermedad en tiempo y espacio determinados, logrando que su conciencia se mantenga presente tanto en el relato como en su vida misma. Carrington comienza su narración con la frase “Hace exactamente tres años, estuve internada en el sanatorio del doctor Morales, en Santander, España, tras declararme irremediabilmente loca el doctor Pardo de la Madrid y el Cónsul británico”. Tal frase

²⁶ Leonora Carrington, *Memorias*, 42.

²⁷ Como cita Michel Foucault, “el éxito del poder disciplinario se debe en efecto al uso de instrumentos simples: la inspección jerárquica, la sanción normalizadora y su combinación en un procedimiento que le es propio: el examen.” Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, 199.

²⁸ Leonora Carrington, *Memorias*, 43.

representa el inicio de la caída libre al estado que la separaría socialmente de la cordura y el quid de ésta representación o imagen narrativa.²⁹

Según Julia Salmerón, el escribir dichas memorias – primero en inglés y luego en francés, y su reescritura entre Nueva York y México, a través del cambio del relato oral al escrito – fue como un peregrinaje que a la vez se convirtió en una metáfora de lo que pasó.³⁰

La preparación y publicación de “Memorias de Abajo” es una construcción narrativa que Carrington realiza para constituirse a sí misma como una conciencia a través del espacio y del tiempo: para existir. La pintora acepta que no siempre está contando lo sucedido, y que muchas veces se acerca más a la ficción que a la veracidad. En el relato, el lector ha sido advertido sobre la existencia de varios elementos en juego dentro del texto: tiempo, espacio, ficción, veracidad. En su entrada del 24 de agosto de 1943 dice “Temo caer en la ficción veraz pero incompleta, por falta de algunos detalles que hoy no puedo traer a la memoria”.³¹ La experiencia ficcional de Carrington no va a llevar al lector a un relato histórico del tipo verídico, sino a un relato oscilante entre lo vivido, lo experimentado y las idealizaciones de los recuerdos que la pintora guarda de la experiencia, tres años después de vivida. Durante el recorrido que hace del episodio psicótico la “noción de experiencia de ficción del tiempo” se ve trastocada en un vaivén que si bien se basa en la experiencia, mantiene alerta al lector sobre los

²⁹ Leonora Carrington, *Memorias*, 3.

³⁰ Julia Salmerón, *Leonora Carrington (1917)* Biblioteca de Mujeres (Madrid, Ediciones del Orto, 2002), 29.

³¹ Leonora Carrington, *Memorias*, 16.

acontecimientos reales o imaginados y los planos en que éstos se desarrollan para terminar combinados dentro del relato. El tiempo se transforma a sí mismo.³²

No es una experiencia sencilla de relatar, cuando además de recrear los recuerdos y completar lo vivido por medio de la ficción, hay momentos de la historia donde la narradora –quien es además el objeto del relato – debe desprenderse de su rol narrador, y confesar que hay cosas que no recuerda, puesto que la memoria se encuentra fragmentada por aquello imposible de recordar, eso que Néstor Braunstein llama “trauma de la memoria”.³³ Leonora Carrington escribe lo siguiente:

Yo lloraba copiosamente, y le pregunte por qué me tenían prisionera y me trataban tan mal. Se marchó inmediatamente sin contestarme. Luego volvió a aparecer Frau Asegurado. Le hice varias preguntas. Me dijo ‘no tiene más remedio que saber quién es don Luis: viene todas las noches a hablar con usted; usted le contesta de pie encima de la cama, según su voluntad’. Yo no recordaba nada de eso. Me juré a mi misma que, a partir de ese momento, me mantendría vigilante día y noche, no dormiría y protegería mi conciencia.³⁴

³² “La noción de experiencia de *ficción del tiempo*, hacia la que hacemos converger todos nuestros análisis de la configuración del tiempo por el relato de ficción, no podrá economizar los conceptos de punto de vista y de voz narrativa (categorías que, de momento, consideramos idénticas), en la medida en que el punto de vista lo es sobre la esfera de experiencia a la que pertenece el personaje y en la medida en que la voz narrativa es la que, dirigiéndose al lector, le presenta el mundo narrado” Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración*, T. II, (México, Siglo XXI Editores, 2006), 513.

³³ “La memoria está desgarrada por lo imposible de recordar, por lo que fue consciente y sabido en su momento pero no pudo ser asimilado por el sujeto y quedó separado de la urdimbre, del tejido (texto) de sus evocaciones. Eso que no empalma (que no embona) en el relato de la vida es el “trauma”; la memoria de peripecias que no concilian con lo que uno pudiera llamar ‘propio’. La memoria es egocéntrica y pretende ser autónoma. Cuando advertimos lo que realmente sucedió, diferente de lo que hubiéramos querido, lo sentimos como ajeno y llegado el momento, diremos que lo habíamos olvidado.” Néstor A. Braunstein, *Memoria y espanto, o el recuerdo de infancia* (México, Siglo XXI Editores, 2008), 13.

³⁴ Leonora Carrington, *Memorias*, 23.

Pueden encontrarse aquí rastros de tres tipos de narración diferentes, todos manifestando la imagen narrativa de Leonora Carrington: el primer tipo, la acción de los personajes, aquello que no se dice, sino que se actúa; en segundo lugar, la expresión del pensamiento de Carrington y aquello que siente, como la angustia, la desesperación, el dolor. En tercer lugar, el propio diálogo entre la enfermera y ella; sin embargo, éste es el que menos nos muestra la intensidad de lo acontecido. Aurora Pimentel define estos niveles de voz como “Tipos de Información Narrativa” que otorgan al lector formas de cuantificar la información de diferente manera y distintos “grados de realidad”.

Estos tipos de información narrativa se miden de diferente manera; en el caso de acontecimientos no verbales, lo que cuenta son los detalles descriptivos y la precisión de la narración, puesto que estos elementos otorgan claridad en los ritmos temporales del relato y los niveles de realidad dentro del mismo.³⁵

Los tiempos en el relato de la pintora se entrecruzan, van del tiempo histórico, no lineal, al tiempo conceptual, éste último entendido como aquella temporalidad que cuenta con escenarios paralelos o contrarios, que son los que se desarrollan dentro del relato de *Memorias de Abajo*. El tiempo histórico será el de la escritura de la obra, el año de 1943; en segundo término se encuentra el tiempo de los acontecimientos, tiempo insertado en la narración y que se ubica tres años antes.

³⁵ Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (México, Siglo XXI Editores – UNAM, 2010), 84.

Ambas temporalidades se combinan en la configuración narrativa de este episodio, jugando con el lector entre el tiempo de narración y el narrado. Frases como “*Llevo tres días escribiendo, aunque esperaba exponerlo todo en unas horas*”³⁶ o bien, cuando dice “*retomo ahora mi historia en el momento en que salí de la anestesia*”³⁷ permiten que el presente de esta intervención se combine con el relato en tiempo pasado que domina la obra, y a la vez permite que a través de ese presente, tal pasado pueda tener lugar; y sobre todo, que la existencia misma de la imagen de Leonora Carrington pueda ocurrir al realizar la legitimación de su *Yo* en ese pasado narrado.

El encadenamiento del tiempo propuesto por Paul Ricoeur puede dar pistas sobre el tipo de enlace entre los tiempos de la narración. Dice Ricoeur que cada uno de los acontecimientos tiene un lugar diferente en la temporalidad, y el lazo entre la “retención” y la “rememoración” es lo que permite unir las en un solo sentido temporal. El objetivo de este encadenamiento dentro de la narración es crear una imagen en la que el pasado, el presente y el futuro puedan tener lugar sólo en función de la intención de recordar, y en esta búsqueda de su lugar en el relato – independientemente del contenido y duración determinada, y por supuesto, porque es sólo en el presente de la narración – dicho recuerdo o rememoración pueda existir y a la vez construir una imagen de quien escribe.³⁸

³⁶ Leonora Carrington, *Memorias*, 25.

³⁷ Leonora Carrington, *Memorias*, 17.

³⁸ Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, T. III (México, Siglo XXI Editores, 2006) 683-84.

Entonces, cuando Leonora Carrington describe su ingreso a la Clínica de Santander y relata que fue sedada con fuertes medicamentos, el ansiolítico que determinó el estado en que la artista llegó a la clínica cumple la función de suspender el tiempo narrado, pero no suspende la conciencia de la protagonista.

El lector asume aquí una diferencia fundamental, la creada entre el *Yo* que narra y el *Yo* narrado a través de recursos discursivos donde, como dice Aurora Pimentel, “un personaje no es otra cosa que un efecto de sentido, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas o narrativas”.³⁹

Cuando Carrington narra su propia inconciencia provocada por drogas como el Luminal⁴⁰ logra construirse como conciencia frente al lector, y de esta manera construye su imagen en un doble plano, el yo que narra y el yo narrado; de manera que el acto de narrar funciona como un acuerdo con el lector, en el que el yo narrado y la voz que narra son la materialización de la imagen de Carrington como conciencia presente y pasada, y al mismo tiempo, se convierte en la expresión legítima de la existencia de aquella Carrington de los cuarenta; la cual existe por medio de su lector. Karol García Zubía describe esta configuración de la siguiente manera:

Marchamos con la existencia y, entonces, somos seres temporales. Medimos nuestros actos, nos concretamos ante nosotros mismos conforme se sucede el entorno y

³⁹ Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, 59.

⁴⁰ Barbitúrico usado por sus propiedades anti-epilépticas y para el tratamiento de la ansiedad. Ver Julia Salmerón, *Leonora Carrington*, 86.

nosotros en él. Lo que nos rodea está en el tiempo, y así, el tiempo mismo es nuestra existencia.⁴¹

La situación de excepción que representa un brote psicótico es un escenario muy complicado para demostrar que quien lo describe tuvo en verdad conciencia de lo vivido. Sin embargo, Carrington se vale de la narrativa para lograrlo, para dejar bien establecida su imagen dentro del relato y de esta manera construir su conciencia. Lectura y escritura se convierten en un medio de representación del ser, de construcción de la imagen como autenticación de la existencia del *Yo* en el discurso, pues al recordar, ese alguien que habla llega a existir, como bien decía el filósofo Merleau-Ponty:

Mi existencia como subjetividad no forma más que una sola cosa con mi existencia como cuerpo y con la existencia del mundo y que, finalmente, el sujeto que yo soy, tomado concretamente, es inseparable de este cuerpo y de este mundo.⁴²

Dicha existencia se establece por medio de una relación de aceptación, cuestionamiento o rechazo entre el mundo del lector y el que propone la narración, a través del acto de narrar. Ambos mundos se enlazan por medio del tiempo, por medio de la experiencia de ambos, autor y lector, como seres temporales.⁴³ La importancia de la narración como construcción de la imagen narrativa es explicada por el psicólogo Néstor Braunstein, dedicado a estudiar el poder de la memoria, de la nostalgia y los recuerdos. Braunstein pregunta: ¿Cómo podríamos conocer un

⁴¹ Karol García Zubía, "Tiempo y narración. Una forma de permanencia en el mundo", en *Casa del tiempo*, (No. 42, Abril 2011, Universidad Nacional Autónoma de México), 14.

⁴² (Merleau-Ponty, 1947, 417)" en Pedro Enrique García Ruiz, *El nudo del mundo*, 218.

⁴³ Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, 62.

recuerdo si no fuese porque hay alguien que nos lo cuenta? ¿Cómo podríamos tenerlo nosotros mismos si no fuese porque otro hay que lo escucha y lo rubrica con su acuerdo o su incredulidad? La memoria es vínculo social. Es una demanda dirigida a un destinatario. No se garantiza a sí misma.”⁴⁴ La memoria construye la imagen narrativa, de la misma manera que dicha imagen existe gracias al lector.

Julia Salmerón describe el poder de la imagen narrativa en *Memorias de Abajo*, pues dice: “su descripción de la estancia en el psiquiátrico, aunque sin fechas, es también sorprendentemente veraz máxime proviniendo de alguien que ha sido continuamente drogado durante cuatro meses”.⁴⁵ Mediante el uso de los elementos narrativos y del abanico temporal es posible que el lector recree y acompañe a Carrington a través de un proceso de desprendimiento de la conciencia en el mundo real. El principal elemento narrativo que utiliza la pintora es el de lo que Aurora Pimentel llama *narrador homodiegético* o narrador en primera persona. A través de esa modalidad Leonora logra cumplir dos propósitos a la vez, creando puentes: el verbal – el acto de narrar – y el de utilizar otro tipo de narrador, llamado *diegético*; por medio del cual la narradora es también un personaje,⁴⁶ y ambos lados forman una sola imagen y por lo

⁴⁴ Néstor Braunstein, *Memoria y espanto, o el recuerdo de la infancia* (México, Siglo XXI Editores, 2008), 18.

⁴⁵ Julia Salmerón, *Leonora Carrington*, 48.

⁴⁶ La relación entre niveles de narración, de la que se deriva el Yo que narra y el Yo narrado es descrita en el modelo de Genette, que en palabras de Aurora Pimentel se trata de la descripción de dos tipos de narradores: el narrador homodiegético o en primera persona, y el narrador heterodiegético o en tercera persona. El narrador homodiegético se convierte en personaje de la narración pues cumple una doble función, la función vocal – mediante el acto mismo de narrar – y la función diegética – por medio de su participación en el mundo narrado – lo que provoca que surja el Yo que narra y el Yo narrado, y ambas facetas construyen la imagen literaria en este caso, de Leonora Carrington. Ver Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, 136.

tanto una sola conciencia construida sobre ramificaciones o uniones narrativas. Dice Braunstein al respecto:

Es, y no por mera coincidencia, lo que nos enseña Heidegger cuando habla del puente que ‘congrega a la tierra, en cuanto comarca, en torno al río’. Por la arquitectura, por la construcción humana, se engendran las dos riberas del río; antes, el río se deslizaba en un mundo sin sentido; luego se hizo el puente y con él, se crearon las dos márgenes de la corriente. Del mismo modo: es la palabra que cuenta con un recuerdo la que congrega a los islotes dispersos en un ‘yo’ que representa, sin serlo, engañosamente, a una subjetividad.⁴⁷

Según este sicólogo, al sujeto se le reconoce no por lo vivido sino por la forma en que lo narra. Es la autenticación por medio del otro lo que le confiere realidad, “el presunto interior de cada uno es un derivado del intercambio lenguajero en donde el emisor recibe del receptor su propio mensaje en forma invertida”.⁴⁸ Es el lenguaje cruzado entre uno y otro, entre lector y autor, lo que provoca que exista sentido, da sustancia al *Yo* narrado, a un *Yo* con memoria. No existe un mundo interior y otro exterior, es el lenguaje quien produce ambos lados de la imagen de quien narra.

⁴⁷ Néstor Braunstein, *La memoria, la inventora* (México, Siglo XXI Editores, 2008), 26.

⁴⁸ Néstor Braunstein, *La memoria, la inventora* (México, Siglo XXI Editores, 2008), 26.

Capítulo II

La mirada del otro

La integración y asimilación de Leonora Carrington en el México del Siglo XX dentro de los circuitos del arte

En este apartado se analiza la construcción narrativa de un lugar propio en la cultura mexicana para Leonora Carrington, no como artista aislada, sino como figura pública que toma un lugar y una determinada fama crítica dependiendo del momento y el lugar desde el que sea vista. Sigo esta tesis como principal: la imagen narrativa es un texto cuya lectura se interrelaciona con la concepción del mundo de aquellos quienes son receptores.

El México del siglo XX otorga a la construcción de la fortuna crítica de los artistas significados de mucho peso para el rumbo del arte y el éxito o fracaso de los individuos creativos.⁴⁹ El horizonte de comprensión del universo cultural de quien recibe la obra de arte puede ayudar al entendimiento de la obra artística, no ya en el sujeto creador, sino en el receptor crítico; y sobre todo a describir la manera y el lugar desde el que se configura esa y no otra percepción.⁵⁰

Se revisa aquí la historiografía de ese texto, de esa imagen narrativa, desde la definición del papel del espacio expositivo en la fortuna crítica de la obra pictórica de esta artista en las narrativas propias a las exposiciones en las que la obra de

⁴⁹ Thomas Crow, *La inteligencia del arte* (México, Fondo de Cultura Económica, 2008), 209.

⁵⁰ Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* 335.

Carrington participó, todo lo anterior con el fin de comprobar de qué manera la imagen narrativa de la artista en cuestión se ha construido en recíproca influencia con el medio cultural mexicano, paralela al desarrollo de los espacios de exhibición en México, en particular en la Ciudad Capital.

La fortuna crítica de Leonora Carrington revela cambios en la mentalidad colectiva, en el ritmo con el que el medio cultural mexicano comenzó a tomar en cuenta a dicha pintora, a hacerla visible, y, después, a integrarla al catálogo de pintores llamados “mexicanos”, en una transformación de los parámetros nacionalistas postrevolucionarios. La revisión de su cronología expositiva muestra claramente el momento en que el medio cultural giró la mirada hacia su trabajo, no sólo desde el enfoque de género, sino como exponente de la vida artística propia de la nación, o, por lo menos, como parte integrante de la misma. Por ello se analizan sólo sus primeras exposiciones en México, acontecidas en la Galería Clardecor, la Galería de Arte Mexicano, la Galería Antonio Souza y su pequeña incursión en el muralismo.

Por crítica de arte se entiende aquí la traducción literaria de experiencias sensitivas, fruto de un diálogo entre la obra de arte y el observador o crítico.⁵¹ ¿Quién mejor que el crítico para exponer el juicio de gusto como una manera de representarse la realidad, y crear con ello una imagen narrativa que acuerde con el resto? El crítico de arte escribe bajo la esfera del juicio estético no como una necesidad teórica, sino como

⁵¹ Anna María Guasch, “Las estrategias de la crítica de arte” *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002), 211.

una búsqueda creativa de maneras de re-presentar e interpretar la realidad desde la que la obra de arte tiene existencia.⁵²

En 1942 Carrington llegó acompañada de Renato Leduc, ambos provenientes de la localidad en la que varios miembros del grupo surrealista se reunieron huyendo de la problemática europea desde 1939: Nueva York.⁵³ En ese momento, el encanto del muralismo se desvanecía como acuarela bajo la lluvia, a consecuencia del desengaño por el que la vida política y académica pasaba en esa década.⁵⁴ No obstante que la crítica de arte en México ya hablaba del movimiento surrealista desde 1925,⁵⁵ se puede decir que la presencia del surrealismo en México se concreta desde 1936 con el viaje de Antonin Artaud, y en 1938 con la presencia de André Breton en la Ciudad de México.⁵⁶

⁵² “la necesidad contenida en el juicio de gusto no está basada en nada que esté fuera de la esfera del puro placer estético.” Atalay Mehmet, “Kant’s Aesthetic Theory: subjectivity vs Universal Validity” *Percipi* (No. 1, 2007), 44-5.

⁵³ “La caída de la República Española y el ascenso del nazismo europeo marcaron el arribo, durante el año de 1939, de un notable contingente de exiliados y viajeros que la historia suele asociar al surrealismo. Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Eva Sulzer, José y Kati Horna. Tres años más tarde, Paalen inició la publicación de la revista *Dyn*, escindida de la línea bretoniana, al tiempo que otros adeptos al movimiento surrealista se instalaban en la capital: Benjamín Peret, Remedios Varo y Leonora Carrington.” Francisco Reyes Palma, *Exilios y descentramientos*, en Esther Acevedo, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)* T. III (México, CONACULTA-Curare, 2002) 270.

⁵⁴ “Se abandonan las tesis de la Revolución Mexicana utilizadas por los pintores del muralismo mexicano. Existe un gran desencanto político y social entre los treintas y los cuarentas, manifestados en diversos campos del pensamiento, como la filosofía, la sociología, la economía y la literatura”. Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México* (UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969), 81.

⁵⁵ “A Genaro Estrada – hombre que siempre estuvo al día en las noticias, aunque no en la asimilación o permeabilidad de las nuevas concepciones literarias – se le debe la primera noticia que sobre el surrealismo aparece en México con el título de “La Revolución Supra-realista”, a escasos meses de darse el Primer Manifiesto y a poco de abrirse la Oficina Central de Investigaciones Surrealistas en la calle de Grenelle de París” Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo (1925-1950)* (México, Arte y Libros, 1978), 4.

⁵⁶ Es decir, cuando André Breton visitó México, lo hizo con el ánimo de un explorador. Este viaje nació después de la visita de Artaud en 1936, quien fincó sus experiencias en la búsqueda de los estados alterados de conciencia; pero Breton no visitó México para el encuentro con alucinógenos, sino para

Dicha presencia coincide con los cambios que se daban en el plano intelectual, los cuales se llevaban a cabo de forma más profunda que las transformaciones políticas. Entre dichas transformaciones destacaba el desencanto del ideario revolucionario en la mente de sus intelectuales, desde donde el idealismo se volcó hacia el individuo y se convirtió en una necesidad de comprensión del “ser mexicano” y, por lo tanto, en fuente de transformaciones en el campo de la plástica, cambios que Ida Rodríguez Prampolini expone en estos términos:

El lenguaje directo, comunicativo, interpretativo de los muralistas, es abandonado por estas generaciones nuevas y el nacionalismo y el patriotismo obviamente buscado por los pintores de la Revolución se trueca en algo más distinto. El artista ya no está seguro de las verdades revolucionarias cantadas en los muros, los problemas importantes del país no han sido solucionados, el desencanto y la derrota son asfixiantes porque de hecho la Revolución no ha triunfado.⁵⁷

Los artistas mexicanos comenzaron a cambiar de objetivo, alejándose del proyecto de nación para establecerse en una búsqueda mucho más interna, volviendo la reflexión sobre sí mismos, y en este punto convergieron los intereses del surrealismo en México y del nacionalismo mexicano: la acción didáctica de las escuelas pictóricas relacionadas con el muralismo posrevolucionario perdió sentido como discurso cohesionador, y la búsqueda artística se volvió interior.⁵⁸

construir la imagen de ese lugar ideal donde la corriente surrealista nació con espontánea eficiencia. El retrato novelado de México lo había tenido desde Europa, a través del relato de Luis Cardoza y Aragón que obtuvo de Antonin Artaud, en la que México se construía como una “tierra de belleza convulsiva” como la llama Francisco Reyes Palma en *Exilios y descentramientos* (Esther Acevedo, *Hacia otra historia del arte*, p. 251-54).

⁵⁷ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte*, 81.

⁵⁸ “Como la necesidad de descubrir el yo es apremiante, ya que la pintura ideológica de acción revolucionaria se ha consumido los artistas entran en una fase contemplativa en la cual, la nota más sobresaliente es el “asombro” que les despierta, y por medio del cual el artista llegará a captar el objeto

Otro de los cambios importantes en la manera de actuar de la intelectualidad mexicana se encontró en la creciente ambivalencia sobre la presencia de los artistas que migraron a México.⁵⁹ Si bien esta presencia no era un hecho novedoso en nuestro país, y la convivencia en los círculos artísticos se daba de manera natural, ahora era más evidente el sesgo competitivo en las relaciones que se establecían con los “extranjeros”. Baste como ejemplo su inclusión dentro de las exposiciones de la joven Galería de Arte Mexicano fundada por Carolina y posteriormente dirigida por Inés Amor, donde la reticencia de Diego Rivera era evidente; según narra Inés en sus conversaciones con el Maestro Jorge Alberto Manrique y con la Doctora Teresa del Conde, de donde se extrae este párrafo por completo esclarecedor:

Cuando en los años de 1939 y 1940 llegaron a México los exiliados españoles, él no quería que sus obras fueran exhibidas en la galería, pero yo me le opuse rotundamente. Me acordaba de la escuela de París y me daba cuenta de que lo importante es el arraigo del pintor y no su origen. Venían a mi recuerdo los casos de Van Gogh, Modigliani, Picasso mismo y otros, los que muestran que a pesar del origen extranjero de la mayor parte de los integrantes de estos grupos, la impresión que perdura es precisamente la de la Escuela de París. Por eso tuve la esperanza de que se formara en México un grupo de similar importancia; de aquí que haya yo

metafísico o poético. El intento de una visión mágica de la vida y de la intuición del ser surgirá con más fuerza en el momento en que la acción didáctica y programática de la revolución en la pintura, pierde sentido.” Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte*, 95.

⁵⁹ José Clemente Orozco en sus *Apuntes Biográficos* habla del paradigma nacional versus el internacional en el ámbito de la pintura: “Imposible que un desgraciado mexicano soñara siquiera en igualarse con el “extranjero” y al extranjero se iban todos para “consagrarse” y si alguna vez se acordaban del país atrasado donde nacieron, era para pedir auxilio en momentos de apuro, pese a la “consagración”, que no impedía que fueran considerados por allá como rastacueros tropicales.” José Clemente Orozco, *Apuntes Autobiográficos* (México, SEP, 1966).

acogido con beneplácito a pintores como Enrique Climent, Antonio Rodríguez Luna, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon y muchos otros.⁶⁰

Del testimonio de Inés Amor se desprende esta pugna entre pintores de la que tanto la crítica de arte como la prensa fueron testigos, y en este sentido comienza a ser evidente el despliegue teórico y periodístico respecto a esas otras impresiones que no cabían en el nacionalismo pictórico. Este reflejo es ya un primer indicio del efecto que las nuevas tendencias tenían en la crítica y el periodismo, así como el impacto que ese periodismo comenzaba a ejercer en los círculos artísticos e intelectuales.

En 1940, la Galería de Arte Mexicano fue el escenario de la exposición surrealista organizada por Breton desde París, y por Paalen y el peruano César Moro en México. Es la primera vez que el surrealismo se pronuncia como corriente estética en este lado del mundo, y lo hace con actitud incluyente, al invitar a exponer a varios artistas mexicanos como Guillermo Meza, Agustín Lazo, Frida Kahlo, Carlos Mérida, al mismo César Moro y José Moreno Villa, entre otros. Los materiales expuestos en la galería iban desde pinturas de caballete, hasta los llamados cadáveres exquisitos, *collages*, *frottages*, *rayogrammes*, *décalcomanies*, *fumages*, *incrustaciones*, objetos surrealistas y piezas prehispánicas propiedad de Diego Rivera. La división temática fue simple: pintores mexicanos y pintores internacionales.

La casa ubicada en Milán No. 18 fue el primer local de la Galería de Arte Mexicano donde se montó la exposición surrealista en el cuarenta. Ana Garduño dice que fue en

⁶⁰ Jorge Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano, Memorias de Inés Amor* (México, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005), 30.

ese espacio donde “la galerista tensionó y reformuló sus bases ideológico operativas y buscó pluralizar su oferta al emplazar alternativas artísticas, marcando distancia de los preceptos nacionalistas (e incluso chauvinistas) en boga”⁶¹ marcando así una distancia que sería uno de los motores para el desarrollo del circuito de galerías en la ciudad de México y sobre todo para la práctica de la crítica de arte.

Según relata Luis Mario Schneider, se realizó un catálogo bilingüe con portada de Manuel Álvarez Bravo, conteniendo cuarenta y cuatro reproducciones de las pinturas expuestas. El texto introductorio lo realizó Paalen y de aquél, Schneider destaca la disculpa por las importantes ausencias en la exposición (Arp, Giacometti, Ernst, Moore y Picasso) además de mencionar a Duchamp y Breton como constructores del movimiento. César Moro escribió el texto explicativo o, como dice Schneider, “la presentación literaria e ideológica de la exposición” de la que se destaca aquí un párrafo legitimador en el que Moro relaciona al surrealismo directamente con el arte precolombino –incluyendo al Perú-:

Por primera vez en México, desde siglos, asistimos a la combustión del cielo, mil signos se confunden y se distinguen en la conjunción de constelaciones que reanudan la brillante noche precolombina. La Noche purísima del Nuevo Continente en que grandiosas fuerzas de sueño entrechocaban las formidables mandíbulas de la civilización en México y de la civilización en el Perú. Países que guardan, a pesar de la invasión de los bárbaros españoles y de las secuelas que aún persisten, millares de puntos luminosos que deben sumarse bien pronto a la línea de fuego del surrealismo internacional.⁶²

⁶¹ Ana Garduño, *La galería soy yo* (INBA, CNCA, 2013), 7.

⁶² Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo*, 174.

Los surrealistas europeos vieron en México lo que querían ver. De tal manera lograron penetrar en la búsqueda interior de pintores como César Moro, que lograron hacer que México y Perú tuvieran una relación directa con el discurso surrealista, y esta exposición se llevó a cabo de manera exitosa, ideológica y culturalmente hablando; puesto que fue la primera vez que la GAM tuvo visitantes todos los días mientras duró la exposición. A partir de la exposición de esta galería se fueron conformando criterios estéticos importantes en el arte mexicano del siglo XX.⁶³

Con la actuación de la *Gran Esfinge de la noche* en la galería, personificada por Isabel Marín, vestida con túnica blanca y cabeza de mariposa (como en el cuadro de Paalen: “Toisón de Oro”) Inés Amor narra el impacto que esta exposición tuvo en la ciudad: “En el México de aquel entonces este evento fue como un happening sensacional; se habló de eso durante meses y provocó que cientos de personas fueran a ver la exposición”. Y sobre la exposición en general: “Haya sido Paalen o bien la exposición, el caso fue que tuvimos la atención de todo el mundo puesta en México, cosa que considero capital.”⁶⁴

⁶³ El rol de la Galería de Arte Mexicano en la historia del arte del México contemporáneo es descrito a la perfección por Ana Garduño, cuando dice “El papel de la GAM consistía en aperturar para sus artistas un mercado de consumidores interno; mantener un ritmo alto en su calendario de exposiciones para posicionar, sobre todo, a los noveles creadores y así imponer el criterio estético de la institución al significativo sector de coleccionistas, críticos de arte y funcionarios culturales; contribuir a legitimar la propuesta plástica del artista al colaborar con los museos públicos y las exhibiciones oficiales generadas en México, en especial aquellas diseñadas para ser desplegadas en destinos internacionales, e instrumentar una estratégica campaña promocional sobre la producción artística reciente de cada uno de sus protegidos”. Ana Garduño, *La galería*, 12.

⁶⁴ Jorge Alberto Manrique, *Una mujer en el arte*, 112.



W. Paalen, Toison d'or, óleo sobre madera, 1937

Otras impresiones han sido recogidas por Luis Mario Schneider, provenientes de diarios como *Excélsior*, el cual en su número del 20 de enero de 1940 destacó el ámbito social de la inauguración, el igualmente surrealista discurso del funcionario de Estado, Subsecretario de Hacienda, Eduardo Villaseñor;⁶⁵ y la presencia de los rivales del momento: los Contemporáneos y los Muralistas.⁶⁶ Aunque pocos, hubo verdaderos ejercicios de crítica artística, algunos negativos, y otros, un poco menos; aparecieron en la prensa de autores como Basurto, Roberto Manzanares, Rojas Garcidueñas, Luis

⁶⁵ “El licenciado don Eduardo Villaseñor, Subsecretario de hacienda, dirigió al selecto auditorio la palabra, haciendo gala de una delicada ironía. No faltó quien dijera que fue la Esfinge, pues su discurso fue tan formidablemente surrealista que no dejó traslucir a ninguno de los presentes el sentido de sus palabras.” Fragmento del montaje de textos elaborado a partir de artículos periodísticos en Olivier Debrose, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940* (México, Océano, 1983), 184.

⁶⁶ “Lo moderno como apertura y provocación, cuestionamiento de ideas y valores cerrados, se inició en el campo de la literatura; en este contexto es indispensable nombrar a los Contemporáneos y su polémica con los nacionalistas. Sheridan hace una apreciación de este debate en los siguientes términos: no sucede tanto entre dos ideas encontradas, sino mas bien entre una idea y una pasión, entre un razonamiento intelectual y la convicción nacionalistas, ‘esa pasión sombría’, ‘impermeable a las ideas’, que como señala Octavio Paz ‘más que una idea es una máscara ideológica’ su función no es tanto revelar la realidad, sino ocultarla. El nacionalismo cultural es una amalgama de odio hacia el extranjero, falsa suficiencia nacional y narcisismo.” Rita Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano” en Rita Eder, *El arte en México, autores, temas, problemas*. Biblioteca Mexicana (México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional, 2001), 348.

Cardoza y Aragón, Horacio Quiñones y Ramón Gaya; en el mencionado diario *Novedades*, en la revista *Estampa*, en el diario *Ultimas Noticias* y en la revista *Romance*.

Schneider resume lo aparecido en la prensa por medio de esta frase:

La moraleja es clara: el surrealismo es menospreciado como arsenal de trucos o como sub-arte, por lo que uno de los máximos méritos en un artista mexicano será su no adhesión al movimiento. La barrera entre pintores internacionales y pintores mexicanos se delimita netamente.⁶⁷

Este momento álgido de separación total entre lo nacional y lo foráneo, marca el inicio del gradual rompimiento con los cánones posrevolucionarios⁶⁸ al sembrar, desde la crítica, la duda sobre aquello definido como “lo mexicano”. Al trabajar sobre esas miradas tangenciales del arte en México, Francisco Reyes Palma dice de este momento de cambios y rupturas:

Fluctuante entre el aislacionismo extremo y la asimilación de muchas de las propuestas vanguardistas, México se ha debatido por años entre la búsqueda internacionalista de locutores y un chovinismo de exportación; entre el sometimiento a la regulación ideológica de los centros revolucionarios externos, y el dictado estético de las metrópolis de la moda y los mercados artísticos. Pese a procrear uno de los grandes movimientos artísticos del siglo XX, una modalidad de realismo social desbordado en escala e intensidad, cuya vitalidad se manifiesta desde la década de los años veinte hasta el cierre de los años cincuenta, México resultaba

⁶⁷ Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo*, 178.

⁶⁸ La doctrina producto de la Revolución Mexicana tuvo como idea principal la capacidad autónoma de la identidad artística mexicana. Orozco, por ejemplo, cita los principales elementos del manifiesto redactado por Siqueiros y que regiría el Sindicato de Pintores y Escultores. Los puntos principales del ideario plástico postrevolucionario serían: “Socializar el arte”, “destruir el individualismo burgués”, “Repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos”, “Producir solamente obras monumentales que fueran del dominio público”, “materializar un arte valioso para el pueblo en lugar de ser una expresión de placer individual”, “Producir belleza que sugiera la lucha e impulse a ella”. En José Clemente Orozco, *Apuntes*, p. 74.

una nación donde la capacidad de diálogo entre tendencias se mantuvo ríspida y contradictoria.⁶⁹

Después de este gran acontecimiento vienen dos años de silencio en la crítica y la prensa para el movimiento surrealista, y es hasta 1942, año de la llegada de Leonora Carrington a México y de la publicación de la revista *Dyn* creada por Paalen, que la crítica de arte y la prensa vuelven sobre él. El impacto en México deriva en la identificación de las premisas surrealistas sobre todo en relación con elementos prehispánicos de la cultura maya.⁷⁰ Destaca en ese periodo la aparición del libro “El surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo” de Juan Larrea, poeta surrealista español radicado en México a raíz de la guerra civil. Su aparición se da en el año 1944, cuando ya Leonora Carrington está plenamente establecida en México.⁷¹

La integración y asimilación de esta artista se lleva a cabo de manera intermitente desde su llegada a México en 1942 y hasta el día de hoy, desde el tiempo histórico y desde el tiempo cultural, o como dice Lourdes Andrade “el de los hechos y el de la imaginación.”⁷² De entre todas las categorías dentro de las que transita Carrington en la construcción de su imagen narrativa, la que sobresale en este capítulo es la de “pintora mexicana” y, sobre todo, la manera en que dicha imagen se fue construyendo a través del tiempo histórico. Ida Rodríguez Prampolini la define de manera muy puntual cuando dice: “Leonora Carrington, aunque haya estado influenciada por el

⁶⁹ Francisco Reyes Palma, *Exilios y descentramientos*, en Esther Acevedo, *Hacia otra historia*, 272.

⁷⁰ Juan Pascual Gay y Phillippe Rolland, “La revista *Dyn* (1942-1944). Sus principales contenidos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (No. 84, 2004), 54.

⁷¹ Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo*, 212.

⁷² “Hay pues, un México histórico y uno mítico, y la “aventura mexicana del surrealismo” se lleva a cabo en dos planos: el de los hechos y el de la imaginación.” Lourdes Andrade, *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo* (México, Editorial Aldus, 1996), 19.

movimiento francés, no cabe dentro de él, lo trasciende, lo nulifica; es ella en el mundo moderno, la pintora expresionista fantástica por excelencia.”⁷³

Carrington llegó a México en plena efervescencia de lo “mexicano” en el extranjero. Diego Rivera y Frida Kahlo ya gozaban del prestigio internacional que les permitía ser abanderados de un movimiento identitario muy prestigioso.⁷⁴ Pero a pesar de tal reputación, Leonora Carrington no se asimiló, y desde la distancia, conoció y convivió con esos personajes. En 1969, Ida Rodríguez Prampolini dice de Carrington y Remedios Varo: “Las dos pintoras han pasado por México sin ser tocadas por el mundo tan característico del país. Ni el colorido, ni las formas, ni los personajes, ni la atmósfera parecen haber dejado huella en ninguna de las dos artistas”. En ese momento el criterio de diferenciación entre nacionales y extranjeros seguía muy vigente en la narrativa sobre la pintora.⁷⁵

Con el paso de los años la pintura de Carrington se fue alejando del surrealismo “purista”. Al cuestionársele sobre el desarrollo de su pintura años después, ella respondió: “No sé, quizá se volvió más individual, porque aunque estaba en contacto

⁷³ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte*, 73.

⁷⁴ Ya Breton decía de Rivera al momento de su visita a México: “La obra de Rivera no es solamente la de un gran pintor sino también la de un hombre que tiene la llave materialista de los acontecimientos, un hombre que en la vida se ha señalado por sus actos sonoros de independencia, de discernimiento y de bravura y que, además, está en posesión de varios secretos.” André Breton, “Recuerdo de México, México”, Biblioteca de México-CONACULTA-Embajada de Francia en México, 1996. Francisco Reyes Palma, *Exilios y descentramientos*, 253.

⁷⁵ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte*, 74.

con Remedios, claro está, ya no tenía tanta relación con los ‘surrealistas *kosher*’, por así decirlo.”⁷⁶

Si bien Carrington había expuesto ya con los surrealistas en París y Ámsterdam en 1938, no fue sino hasta 1950 que logró una primera exposición individual en la capital mexicana, en la pequeña galería *Clardecor*, de Paseo de la Reforma. En el diario *Novedades* del 12 de marzo de 1950, Jorge Crespo de la Serna escribe la reseña de la muestra en dicha galería: “Las ideas y las formas. Fantasía y realidad”. En esta nota, Crespo califica la exhibición como “acontecimiento inusitado, imborrable.” Si bien no existe descripción del espacio físico de la galería en el artículo, la propia Carrington lo describe brevemente en la entrevista que Paul de Angelis realizó para el libro de Whitney Chadwick: “Pero tuvo que pasar mucho tiempo antes de que una galería mexicana me aceptase. Mi primera exposición en México se organizó en una tienda de muebles.”⁷⁷ En este lugar se presentó una colección de óleos y varias piezas escultóricas policromadas en madera, cartón y papel, según narra Crespo de la Serna, entre ellas el óleo de 1948 “Le Bon Roi Dagobert”.

⁷⁶ Whitney Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (México, CONACULTA, Editorial Era, 1994), 153.

⁷⁷ Whitney Chadwick, *Leonora Carrington*, 153



Le Bon Roi Dagobert, óleo sobre tela, 1948.

La definición de la artista propuesta por este periodista es importante pues muestra dos elementos característicos de su fortuna crítica en ese momento: primero, el criterio de nacionalidad, puesto que la llama “finísima pintora *inglesa*” y resalta que vive y pinta en México “hace ya algunos años”. Así la separa en un primer plano de los pintores nacionales. El segundo elemento es su “estilo personal”, pues la define como separada de los grupos artísticos del momento, al decir Crespo: “su temperamento no es de los que se circunscriben y limitan por un medio ambiente geográfico cualquiera. El mundo en que ella respira es de una amplitud extraordinaria.”⁷⁸

Es notable la “incomprensión” presente en esta la crítica periodística, como si existiera una especie de barrera de entendimiento entre el periodista y la obra de la pintora. Es

⁷⁸ Jorge Crespo de la Serna, “Las ideas y las formas. Fantasía y realidad”, *Excélsior: El periódico de la vida Nacional* (México, 12 de marzo de 1950).

evidente que la ocasión de escribir sobre el artista no implicó, para Crespo, comprender lo que miraba. Este es un claro ejemplo de lo que Elia Espinosa define como “cúmulo de imágenes a través del tiempo” configurado por diversas voces, donde el espectador especializado es quien finalmente otorga o no un sentido que puede desentrañar tanto la naturaleza del artista como de su obra.⁷⁹



Suplemento de Excelsior, *México en la cultura*, 19 de febrero de 1950

⁷⁹ En su ensayo “María Izquierdo y la crítica”, Elia Espinosa dice: “Introducirse en lo que la crítica ha expresado acerca de la obra de un artista y de su persona, es enfrentarse a un cúmulo de imágenes sobre imágenes a través del tiempo. La palabra hilvanada en el rigor conductor de diversos discursos, los cuales cambian según las épocas, según la naturaleza personal y la tendencia vocacional de los críticos y del artista, configuran ese cúmulo.” Elia Espinosa, *María Izquierdo y la crítica (desde 1929 a nuestros días)* en *Tiempo y Arte*, XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte (UNAM, IIE, 1991), 329.

Esta primera exposición de Carrington fue reseñada también en el suplemento cultural “México en la Cultura”⁸⁰ del periódico *Novedades* del 19 de febrero de 1950, por el periodista cultural Ceferino Palencia.⁸¹ En dicho reportaje se describe su estilo pictórico y de ella se dice: “En ese extraño aislamiento de lo crudamente humano vive Leonora Carrington considerada por la legión surrealista como la propagadora más íntegra de esta tendencia”, y más adelante se atreve a decir “expone sus emociones con la claridad, con la diafanidad y la pulida sencillez con que los hubiera expresado un primitivo.”⁸² Palencia define a Carrington como la extranjera de estilo diferente y además primitivista.

La crítica periodística de Palencia interpreta la práctica artística de Carrington a través de la expresión emocional, aunque nunca fue este el objetivo de la pintora. Gracias a este periodista se revela este tipo de construcción narrativa, la cual será recurrente en la crítica informativa, y poco a poco se convertirá en referente para la prensa respecto a los nuevos estilos pictóricos que se desarrollaron en México.

En el número 56 del mismo suplemento, con fecha del 3 de diciembre de 1950, en la sección dedicada a la reseña de actividades culturales de la semana se encuentra la siguiente nota de una exposición colectiva posterior a la muestra de Carrington, donde es evidente que esta pintora comienza a configurar su fama crítica y se convierte en referente del estilo de la galería:

⁸⁰ Este fue un suplemento cultural que operó entre 1950-51, bajo la dirección de Fernando Benítez y Miguel Prieto, a quienes se uniría posteriormente Leopoldo Zea como director de la publicación.

⁸¹ Ceferino Palencia, “El arte de ensueño de Leonora Larrington [sic]” *Novedades, Suplemento México en la Cultura* (México, 26 de febrero de 1950).

⁸² Ceferino Palencia, *El arte de ensueño*.

La Galería Clardecor es en donde ha sido instalada la exposición que hace una vez más con ella patente su amplitud de criterio, en cuanto a orientación artística al haber dado acogimiento a este actual conjunto, luego de haber salido de un certamen tan prietamente [sic] enlazado a las corrientes ultramodernas del arte, como lo ha sido el de la gran pintora Leonora Carrington. Claro está que la exhibición de que tratamos la primer cualidad con que cuenta es la de mantener una absoluta concordancia con la pintura de los tiempos en que vivimos.⁸³

Los tiempos que Ceferino Palencia vivía son aquellos en los que la actitud ambivalente ante lo extranjero provocaba algunas veces su acogida en las políticas culturales, y otras veces su rechazo en los mismos circuitos, o como dijo la Doctora Rita Eder:

En este contexto es necesario mencionar la actitud ambivalente ante lo extranjero que reinó durante los años del nacionalismo cultural; por un lado se advierten las políticas abiertas a las migraciones y a los refugiados de los distintos conflictos europeos, entre los que se encontraban artistas y críticos de arte; por el otro, se muestran amplias reservas en cuanto a la recepción de su pensamiento y sus actividades. Las definiciones de lo que es o no es mexicano marcaban límites a la integración de las ideas, actitudes o legados en diversos campos de la cultura, uno de ellos el de las artes plásticas.⁸⁴

En 1952 aparece el libro *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, de Justino Fernández. En el segundo tomo de la compilación, Leonora Carrington logró figurar como parte de las pintoras contemporáneas reseñadas por el académico. Con un comentario no muy significativo pero sin duda inclusivo, Fernández menciona a

⁸³ Mario Herrera, *Sección de eventos semanales*, Novedades. Suplemento México en la Cultura (México, 3 de diciembre de 1950).

⁸⁴ Rita Eder, "Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano", en Rita Eder, *El arte en México*, 349.

Carrington y dice de ella que “por su fantasía y oficio impecable sus obras alcanzan una calidad de primer orden”,⁸⁵ con ello Fernández la analiza a través de su técnica, pero no se atreve a mencionarla dentro del corpus de artistas “mexicanos”.

Sería en 1956, tras una breve exhibición de su trabajo en la Galería *Pierre* en París, que Carrington finalmente fue invitada a exponer en la Galería de Arte Mexicano. Su estatus de mujer artista se consolidó, y poco a poco fue aceptada por la crítica y la prensa como parte del catálogo de pintores nacionales. Whitney Chadwick narra el acontecimiento de la siguiente manera:

En 1956, dos años después de la muerte de Frida Kahlo, Lola Álvarez Bravo organizó la exposición Salón de Frida Kahlo, con obras de mujeres artistas nativas y emigradas como María Izquierdo y Alice Rahon. Un año antes, Carrington había expuesto su obra en la Galería de Arte Mexicano, donde, desde entonces, siguió exponiendo regularmente. En 1957, inauguró su primera exposición individual importante en México en la Galería Antonio Souza.⁸⁶

A partir de ese momento, el circuito de galerías de la ciudad de México se interesó por Leonora Carrington. Ella misma dice en la entrevista hecha por de Angelis para el libro de Whitney Chadwick: “Inés Amor comenzó a interesarse por mi gracias a la prensa, y me dio mucha publicidad.”⁸⁷ De lo anterior se desprende que el surgimiento del trabajo de Carrington en la esfera pública se encuentra íntimamente relacionado con varias coyunturas socioculturales, además de los espacios de exhibición; entre ellos la

⁸⁵ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México, Tomo II, El Arte del siglo XX* (México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 109.

⁸⁶ Whitney Chadwick, *Leonora Carrington*, 27.

⁸⁷ Whitney Chadwick, *Leonora Carrington*, 154.

emergencia de la figura femenina en el ámbito público,⁸⁸ la integración creciente de grupos artísticos extranjeros y la apertura simbólica representada en la crítica de arte académica y periodística; y sobre todo la constante invención y transformación de las tradiciones del México moderno.⁸⁹

Raquel Tibol dijo que fue alrededor de los años cincuenta que en México se prefirió por primera vez la pintura fantástica de manos femeninas, dentro de la confusión entre fantasía y surrealismo.⁹⁰ Gracias a ese desconocimiento, la fortuna crítica de éstas mujeres artistas pudo tener lugar en la esfera académica del momento, pues representaban –junto con otros– el inicio de la duda, del cuestionamiento y de la ventana a otras formas de representación plástica que daría lugar a la generación que desplazó los intereses estéticos hacia nuevos derroteros.

Otro factor fundamental para su entrada a lo público sería el papel de la prensa como el medio de comunicación más importante, que ya en la primera mitad del siglo XX contaba con amplias vías de distribución, y sobre todo, los suplementos culturales que comenzaron a ocupar un lugar importante en la opinión pública. La prensa como

⁸⁸ Raquel Tibol trabajó esta evolución y dice: "(...)la identidad diferente en arte no se da de manera constante y universal, y esto se debe a que en el estadio del desarrollo espiritual del presente y del pasado inmediato hay voces compartidas que pueden apreciarse como sexualmente neutrales. Cierta radicalismo extremo podría calificar lo indiferenciado o la neutralidad como deformaciones androcéntricas, como un descompromiso que requiere ser desenmascarado. Seguramente el fortalecimiento de lo propiamente femenino y el consecuente debilitamiento del predominio masculino y aun del machismo, le dará mayores espacios a las imágenes indiferenciadas." Raquel Tibol, *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales* (México, Plaza & Janes, 2002), 15.

⁸⁹ "México se ha debatido por años entre la búsqueda internacionalista de interlocutores y un chovinismo de exportación; entre el sometimiento a la regulación ideológica de los centros revolucionarios externos, y el dictado estético de la metrópolis de la moda y los mercados artísticos." Francisco Reyes Palma, *Exilios y descentramientos*, 272.

⁹⁰ Raquel Tibol, *Ser y ver*, 16.

invención de la realidad, en la que participaban los artistas del México de la mitad de siglo, se convierte en instrumento no sólo de los individuos aislados, sino de la colectividad, y se ve reforzado por procesos comunicativos donde la idea o concepto se convierte en un enunciado colectivo, de tipo oral, escrito o visual.⁹¹ Esta representación de la realidad se origina en procesos culturales que implican relaciones comunicativas, y permiten comprender la dinámica de su existencia. Elia Espinosa define esta relación entre la imagen narrativa y la palabra cuando se ocupa de estudiar a la pintora María Izquierdo, y dice:

El estudio del destino crítico de la obra de María Izquierdo y de su persona, nos encara con una red sutil de imágenes y palabras en el tiempo histórico y en el que brota de las palabras y las imágenes mismas, imágenes configuradas por la palabra; imágenes provenientes de la obra pictórica; fuerzas surgidas de la palabra misma, que lleva a cuevas ideas y pasiones del crítico en el pasado, el presente y el futuro, las dimensiones incesantes del tiempo.”⁹²

En México no existían lugares de exhibición de obras de caballete para venta, y fue poco a poco que los pintores pudieron ayudar a crear un mercado de arte. Ana Garduño describe el desarrollo de los espacios de exhibición artística en la ciudad de México como un movimiento en el que personas o colectivos intentaban crear lazos entre la producción plástica y los potenciales consumidores, creando así las condiciones ideales para el desarrollo de la imagen narrativa de varios artistas.

⁹¹ Guillermo Zermeño, *La cultura moderna de la historia, una aproximación teórica e histórica* (México, El Colegio de México, 2002), 129.

⁹² Elia Espinosa, María Izquierdo, 329.

Dice la Doctora Garduño “mediante la activa participación de diversos clanes artísticos se constituyó el foro fundamental para el encuentro, la discusión y el entrecruce creador e intelectual; fue el territorio en el que se concibieron arquetipos culturales y donde se concretaron planes y programas artístico-culturales, se estandarizaron modos de ver, comprender y exhibir el arte del pasado y de ese momento”.⁹³

Ya desde los años veinte, Manuel Álvarez Bravo, Xavier Villaurrutia y Frances Toor ensayaban las dinámicas de los espacios de exhibición artística.⁹⁴ Por ejemplo, en 1926, Tamayo expuso en el local de un almacén en la calle de Madero, en el centro de la Ciudad de México; Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero abrieron la Galería de Arte Moderno en 1929 con exposiciones de Orozco y Tamayo.⁹⁵ Con la creación de esos espacios se provocó la formalización de la “galería” y el “museo”, fenómeno que favoreció la aceptación mexicana de Leonora Carrington con muestras como la organizada por Inés Amor en la Galería de Arte Mexicano.

Para los años sesenta existían ya más de veintidós galerías privadas con ciclos de exposiciones relevantes, de entre las que destacan la librería Biblos, la Galería Central de Arte de Misrachi Battino⁹⁶, *Proteo*, *Prisse*, *Antonio Souza* y *Juan Martín* como las más importantes.⁹⁷ Paralelamente, el Estado Mexicano fue teniendo cada vez mayor participación en la vida cultural, a través del Instituto de Bellas Artes, con el montaje

⁹³ Ana Garduño, *La galería*, 3.

⁹⁴ Ana Garduño, *La galería*, 3.

⁹⁵ Shifra Goldman, “La pintura mexicana en el decenio de la confrontación:1955-1965”, *Revista Plural* (2ª época, 6, No. 85, Octubre de 1978), 34.

⁹⁶ Ana Garduño, *La galería*, 4.

⁹⁷ Shifra Goldman, *La pintura mexicana*, 34.

de exposiciones en diversos recintos, entre ellos el Palacio de Bellas Artes, el *Salón de la Plástica Mexicana*, la *Galería de la Ciudad de México* y la *Galería José Clemente Orozco*. Otras instituciones como la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos, el Museo Universitario de Ciencias y Artes, la *Casa del Lago* y la *Galería Universitaria Aristos* comenzaron a tener una activa participación con diversas muestras artísticas. De esta manera, las galerías funcionaron como contrapeso al patronazgo estatal, y abrieron la puerta al mercado del arte en las esferas de lo privado.⁹⁸ En el caso de Carrington, dicha formalización se cristalizaría con la exposición individual en la *Galería Antonio Souza* en 1957 y la invitación a exponer en el Palacio de Bellas Artes en 1960.

Estos eventos son fundamentales en la construcción de la imagen narrativa de los artistas. Por ejemplo, la mencionada *Galería Antonio Souza* de la Zona Rosa. El escritor Antonio Souza comenzó su labor de galerista con una muestra de Rufino Tamayo, y a partir de este acontecimiento su cometido fue el auspiciar a aquellos artistas que no tenían cabida en las corrientes de la tradicional escuela mexicana.⁹⁹ Por las habitaciones del departamento-galería desfilaron obras de Gunter Gerzo, Juan Soriano, José Luis Cuevas, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Manuel Felguérez y Pedro Coronel; después llegó la invitación a Leonora Carrington.¹⁰⁰ Ella exhibió en este espacio la producción de su primera década en México, con piezas como *Sidhe*, *The White People of Dana Tuatha de Danaan* (1954) *Samain* (1951) *Sol y luna* (1950)

⁹⁸ Shifra Goldman, *La pintura mexicana*, 34.

⁹⁹ Socorro García, "La Galería de Antonio Souza: una lección a los burócratas del arte", *Novedades, Suplemento México en la Cultura* (7 de septiembre de 1958).

¹⁰⁰ Andrés Henestrosa, "Reflexiones sobre una exposición", *Novedades, Suplemento México en la Cultura* (9 de febrero de 1958)

Pilgrimage to Sirius (1947) *The dog child of Monkton Priori* (1950) y *Are You Really Sirius?* (1953).¹⁰¹



Sidhe, The White People of Dana Tuatha de Danaan (1954)

En 1960, Leonora Carrington obtuvo la oportunidad de exponer individualmente en la Galería Nacional del Palacio de Bellas Artes. De nuevo fue Ceferino Palencia quien realizó la reseña de la exposición en el suplemento *México en la Cultura*. Palencia señala:

Ante todo debe señalarse la finura de su sutileza para el dibujo; sus seres racionales como los irracionales son seres de una perfección de apostura y línea insuperables, y

¹⁰¹ Listado extraído del Catálogo de la exposición “Leonora Carrington, the mexican years 1943-1985”, The Mexican Museum San Francisco (University of New Mexico Press, San Francisco, 1991), 20.

viven además con una delicadeza de tintas y matices en estrecha relación con los imaginados sujetos humanos y con los insospechados seres que conviven y deambulan por esos ámbitos tan solo observados y percibidos por la enardecida inteligencia y visión de la artista Leonora.¹⁰²

En esta ocasión, el juicio de gusto de Palencia logra no encasillar a Carrington como pintora extranjera, y se dedica a un limpio análisis sobre su estilo y su trabajo. Se nota en su crítica que reconoce la ruptura con los dogmas tradicionales como un motor impulsor que fomentaba la presencia pública de cada vez mayor cantidad de pintores nuevos, y sobre todo incitaba la presencia de mujeres pintoras como Lilia Carrillo, María Izquierdo y Cordelia Urueta, y por supuesto, Leonora Carrington en la esfera pública.¹⁰³

No obstante el evidente cambio, la prensa todavía tenía bastiones de defensa para el cansado nacionalismo, representados por plumas como la de Francisca Olivo, quien en 1958 se pregunta si el Museo de Arte Moderno no tiene arte verdadero, arte que se preocupe por los verdaderos problemas de la nación, y se lamenta por la ausencia de los muralistas en su selección de pintura.¹⁰⁴ Aquí se encuentra una de las dinámicas de fuerzas contrarias en la crítica de arte periodística, que evidencia la manera en que estos críticos contribuyen a crear tanto las bases de los movimientos artísticos, como

¹⁰² Ceferino Palencia, "Sueños y ensueños", *Novedades, Suplemento México en la Cultura* (México, 7 de agosto de 1960).

¹⁰³ Whitney Chadwick, *Leonora Carrington*, 27.

¹⁰⁴ Francisca Olivo, "El museo de Arte Moderno, ¿tiene algo que ver con la pintura mexicana?" *Novedades, Suplemento Cultural México en la Cultura* (México, 14 de diciembre de 1958).

el clima de fervor intelectual, competición, sectarismo, polémicas, entusiasmos e ilusiones de la cultura mexicana de la época.¹⁰⁵

En 1964 Leonora Carrington participó en el Salón del Retrato Mexicano Contemporáneo, en el Museo de Arte Moderno, y en ese mismo año le fue encargado el mural “El Mundo mágico de los mayas” para el Museo de Antropología e Historia. La identificación entre el término nacional y la identidad artística de la pintora toma forma a partir de este acontecimiento. Como antecedente, en 1958 Carrington había presentado un proyecto de mural en el hospital de Cancerología de la Ciudad de México, donde pintaría el vestíbulo, pero este encargo fue finalmente otorgado a Siqueiros, dando cuenta de nuevo de la pugna entre las viejas maneras y los nuevos modos de representación plástica.¹⁰⁶

Aunque no realizara el mural en Cancerología, ese gesto fue significativo para ese momento, mostrando que el trabajo de Carrington ya era bien conocido en México. La creciente importancia de esta pintora en el ámbito cultural se demuestra con la comisión del mural de los mayas en el Museo Nacional de Antropología e Historia. Su objetivo fue mostrar las creencias de los mayas vivos de Chiapas, de los habitantes de los bosques y tierras altas en la frontera entre México y Guatemala. Cuando el producto final fue exhibido, hubo algunos comentarios no muy favorecedores, puesto

¹⁰⁵ Francisco Poli, *Producción artística y mercado*, Colección Punto y Línea (Barcelona, Gustavo Gili, 1976), 51.

¹⁰⁶ Existe una carta de Enrique Yáñez a Fernando Gamboa, en la que se da noticia del encargo y del cambio de parecer. (Mayo 26 de 1958. Promotora Cultural Fernando Gamboa, México, 1958, www.icaa.docs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/796080/language/en-us/Default.aspx consultada por última vez el 25 de marzo de 2014).

que el mural no se acercaba a las temáticas tradicionales esperadas, tal vez provenientes del muralismo posrevolucionario. El acercamiento a la mística maya de Leonora Carrington fue calificado por Ida Rodríguez Prampolini quien dijo de Carrington que estaba “permanentemente alejada del sentir del pueblo maya” a pesar de su temporada viviendo entre los pueblos chiapanecos.¹⁰⁷

En *El mundo mágico de los mayas*, Carrington realizó un acercamiento pictórico basándose en imágenes provenientes del tradicional texto *Popol Vuh* y en observaciones propias in situ, dando como resultado una mezcla entre tradiciones literarias antiguas y su propia visión sobre la realidad contemporánea de esos pueblos.¹⁰⁸



Mural “El mundo mágico de los mayas”, 1963

¹⁰⁷ “Leonora Carrington, a pesar de haber ido a Chiapas para estar en contacto con el mundo indígena y haber hecho una serie de sugestivos dibujos del natural, no logró en absoluto penetrar ni recibir nada de las formas exteriores de ese mundo, sino que siguió aferrada a su imaginación”, Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte*, 74

¹⁰⁸ Catálogo de la exposición *Leonora Carrington, the mexican years*, p. 26.

El resultado de tal ejercicio fue tan diverso a lo esperado y provocó opiniones muchas veces encontradas. Por ejemplo, Lourdes Andrade y Silvia Cherem, quienes en su propio escenario histórico realizaron revisiones puntuales de este mural, de donde vale la pena rescatar sus opiniones: Andrade dice, “no lo ha copiado con exactitud fotográfica, pero ha aprehendido su alma inasequible...”¹⁰⁹ mientras que Cherem resalta: “se mantuvo con una posición excéntrica en su arte y su vida, sin aliarse ni con la Escuela Mexicana ni con los opositores de la misma. ‘No me interesaba el mensaje social en la pintura, y mi mural fue totalmente ajeno a ese discurso’, dice [Leonora].”¹¹⁰ Podría decirse que su integración a la cultura nacional es particularmente difícil a los ojos de la crítica, unas veces todavía parte de los “extranjeros avecindados en México”, como la llamaba Jorge Crespo de la Cerna en 1958.¹¹¹ Este difícil ejercicio plástico fue instalado en la sección etnográfica dedicada a Chiapas, donde permaneció hasta finales de los años ochenta, cuando las políticas culturales gubernamentales determinaron su traslado a la capital de ese estado.¹¹²

En 1966 la joven Galería Universitaria *Aristos*¹¹³ organizó la muestra “Surrealismo y arte fantástico en México” en la que se reunieron 91 piezas relacionadas y/o producidas dentro de este movimiento plástico en México. Leonora Carrington

¹⁰⁹ Lourdes Andrade, *Para la desorientación general*, 68.

¹¹⁰ Silvia Cherem, *Trazos y Revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos* (México, Fondo de Cultura Económica, 2003), 73.

¹¹¹ Jorge Crespo de la Serna, El Museo de Arte Moderno: hay de todo como en botica” *Novedades*, Suplemento México en la Cultura (14 de diciembre de 1958).

¹¹² Catálogo de la exposición *Leonora Carrington, the mexican years*, 23.

¹¹³ Galería creada dentro del seno de la Universidad Nacional Autónoma de México, con el objetivo de “estimular la creación artística, fomentar el desarrollo de las artes plásticas y divulgar el arte nacional y extranjero de la mejor calidad”, según el artículo de la Revista de la Universidad, “Imágenes. Galería de Arte”, Revista de la Universidad (No. 4, vol. 20, Septiembre de 1937) 48.

presentó nueve obras¹¹⁴ que convivieron con otras tantas de autores como Lola Álvarez Bravo, Luis Covarrubias, Agustín Galicia, José García Ocejo, Alice Rahon, Roberto Montenegro, Juan Soriano y hasta José Guadalupe Posada.

Ida Rodríguez Prampolini realizó el texto introductorio del catálogo, en el que anotó: “Los surrealistas que trajeron a México su movimiento pensaron que la semilla fertilizaría en este suelo propicio donde la leyenda, el mito y la magia aun están vivos, no pudieron pensar que, justo por eso, la teoría no sería entendida, la existencia se impuso sobre la idea.”¹¹⁵ Pero si bien Rodríguez Prampolini fue testigo directo de dicha combinación, el tiempo tendría la última palabra y debido a la naturaleza cambiante del arte, algo de surrealismo se quedaría en México. La curaduría mostró los parámetros de acción del momento. A cargo de Alfonso Soto y Rodolfo Rivera, estos curadores manifestaron un nuevo criterio de diferenciación, dejando de lado la división por nacionalidades y construyendo categorías diferentes: surrealistas/extranjeros y fantásticos/mexicanos.

¹¹⁴ La lista de obra incluye ¿Quién eres tú, cara blanca? (sin fecha, óleo sobre tela 70 x 100 cm. Colección Guillermo Pasquel Esteva) Ogdas (1964, óleo y caseína sobre madera, 41.5 x 81 cm. Col. Pablo Weiss Carrington) Orplied (sin fecha, óleo sobre tela, 90 x 131 cm. Col. Martin Kiek) Le Ravarok (sin fecha, óleo sobre tela, 66 x 97 cm. Col. Emerico Chiqui Weiss) dos marionetas de madera y terciopelo, dos máscaras de cemento y dos figuras intervenidas, encontradas en una mina de carbón, propiedad de la familia Weiss Carrington. En el Catálogo de la exposición *Surrealismo y arte fantástico en México* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966).

¹¹⁵ Ida Rodríguez Prampolini, Introducción al Catálogo de la exposición *Surrealismo y arte fantástico en México*, 4.



Catálogo de la exposición, 1966

También en la espacialidad de la muestra citada se encuentran referencias a una nueva narrativa estética, pues esta muestra fue diferente a las otras galerías, por primera vez se trató de un espacio creado ex profeso para la exhibición de materiales artísticos. Ubicada en la esquina de Insurgentes Sur y la calle de Aguascalientes, el llamado “Conjunto Aristos” albergó la primer galería formal de arte moderno.¹¹⁶ Éste fue un espacio de exhibición de estilo racionalista y funcional, sin divisiones arquitectónicas inadecuadas, como sucedía con la arquitectura de vivienda de otras galerías. A partir de este momento, la ciudad de México contó con un escenario muy distinto al de la década anterior, donde los espacios de exhibición se multiplicaron y el

¹¹⁶ El conjunto Aristos fue diseñado por el arquitecto español José Luis Benlliure entre 1959 y 1961, según informa Ángeles González Gamio en “Un edificio de excepción”, *La Jornada* (23 de octubre de 2011).

aparato estatal tuvo una mayor frecuencia de participación en la vida cultural mexicana.¹¹⁷

Leonora Carrington se transformaba poco a poco de extranjera migrante a ser parte fundamental del orgullo nacional, parte del cuadro de pintores mexicanos que pueden presumirse hasta en el ámbito internacional; y de esa manera transformaba también el sistema de valores y representaciones mexicano¹¹⁸ que en un principio la concibió como ajena y apartada del espectro cultural nacional, cambio tangible al ver el catálogo impreso de esta exposición, pues es una obra suya la que aparece en la portada.

Este sistema de valores tiene fuertes antecedentes en el periodo que va de 1940-50, con dos acontecimientos importantes: la constitución administrativa de la burocracia cultural, creada a partir un gobierno organizado bajo principios partidistas y con un nacionalismo trabajado durante los diez años anteriores; y por otro lado, el arribo constante de extranjeros, fruto de la invitación del gobierno mexicano ya sea por refugio político o condición de guerra.

¹¹⁷ La Revista de la Universidad anunciaba “El propósito de esta galería se aparta definitivamente de la intención que ha predominado hasta ahora en las galerías privadas con fines comerciales; porque no trata de pedir al artista una producción de acuerdo con las exigencias de ninguna clientela, sino por el contrario, de hacer valer los derechos del artista en una forma vigorosa y afirmativa, y favorecer desinteresadamente la libre expresión artística. En la Galería de Arte del Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional, los artistas mexicanos darán a conocer su obra con libertad y decoro.” Revista de la Universidad, “Imágenes. Galería de Arte”, 48.

¹¹⁸ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas* (Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1991), 22.

En esta configuración de la imagen narrativa como idea colectiva me referiré a Bronislaw Baczko, quien en su texto *Los imaginarios sociales, Memorias y esperanzas* dice que “en mentalidades, la mitología nacida de un acontecimiento a menudo prevalece sobre el acontecimiento mismo”.¹¹⁹ Será esta noción la que ayude a aterrizar el impacto que la institucionalización de la burocracia cultural tuvo en el dictado de lo “artístico mexicano” y el papel que la migración extranjera tuvo como ingrediente fundamental de asimilación formal cuando el extranjero se insertó en el discurso del sistema cultural nacional.

Bajo este paradigma histórico y social, en el ámbito artístico posrevolucionario la entrada de los surrealistas a México se enfrentó a la tradición del movimiento artístico predominante en tanto diversidad creativa por antonomasia: el muralismo doctrinario; el cual trabajaba bajo un exacerbado nacionalismo reproducido en los muros de los edificios oficiales, y con código de pertenencia manejado por el gobierno posrevolucionario. A esos acuerdos sociales, a esos elementos simbólicos dictados a través del poder oficial, que multiplicaban la dominación efectiva por medio de la apropiación de los símbolos nacionalistas, lo que debía considerarse como arte mexicano y aquello que era desechado como “extranjerismo” efectivo dentro del dispositivo social, se enfrentaron los artistas foráneos.¹²⁰

El enfrentamiento entre estas narrativas nacionalistas y aquello llamado extranjerismo, y su transformación a través de criterios de aceptación e integración

¹¹⁹ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales*, 12.

¹²⁰ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales*, 16.

que se desarrollaron a través del tiempo, explican la interminable construcción de una imagen cultural, como una de las maneras en que la sociedad y los artistas articulan sus relaciones y a la vez se autentifican. Así, en este ritmo oscilante se encuentra Leonora Carrington, quien transita entre “extranjera migrante” a “importante pintora mexicana presumible hasta en los ámbitos internacionales”, y demuestra como el sistema de valores y representaciones mexicano cambia, cobijando una manifestación que en un principio se concibió como ajena y apartada del espectro cultural nacional.¹²¹

Esta pugna se convierte en proceso. Dicho proceso puede observarse a través del recorrido histórico de las políticas culturales del gobierno mexicano, de la construcción del imaginario nacionalista y de la transformación que éste sufre en esas décadas, hasta llegar al día de hoy; como una estructura de largo alcance constituida por los acontecimientos.¹²²

Sabina Berman y Lucina Jiménez dicen en su libro *Democracia Cultural* que esta época fue de gran prestigio para la burocracia cultural mexicana, pues José Vasconcelos impulsó ciertos estilos artísticos dentro de la República y también en el ámbito internacional, provocando con ello tres tipos de representantes plásticos: los anónimos, provenientes del México Prehispánico, los muralistas posrevolucionarios y los “otros”, los menos, aquellos que suponen una especie de discurso alternativo, puesto que:

¹²¹ Bronilsaw Baczko, *Los imaginarios sociales*, 22.

¹²² Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales*, 25.

De cada diez exposiciones que México lleva al extranjero, ‘para mejorar la imagen nacional’, ocho son de los dos primeros grupos. No en vano el turismo internacional, cuando es cultural, asiste a las ruinas indígenas e inmediatamente después a ver los murales de Diego Rivera o la casa de Frida Kahlo.¹²³

El gran aparato cultural del país provoca de cierta manera esa tendencia, marcando profundamente la buena fortuna de ciertos artistas y la mediana de otros; y sobre todo el que dicta, como gran director de la orquesta, qué es lo que se muestra y qué se deja para después en las agendas culturales de los museos manejados por el Estado.¹²⁴

La función de legitimación del actor social llamado Leonora Carrington se realiza entre el nivel de imaginario social y el de vida colectiva, a través de la actividad expositiva de las galerías y de la práctica periodística. Es en ese nivel de acción de la representación de la realidad que los significados se legitiman en relación al grupo, en este caso, en relación a la vida cultural mexicana del siglo XX.¹²⁵ El relato de este proceso ayuda a contextualizar frases como la de Homero Aridjis, quien al momento de la muerte de Carrington, en 2011, dijo “La muerte de la pintora y escultora británica-mexicana Leonora Carrington, que pasó sus últimos días feliz y sola en compañía de su mascota, supone el ‘fin’ del movimiento surrealista”.¹²⁶

¹²³ Sabina Berman y Lucina Jiménez, *Democracia cultural* (Fondo de Cultura Económica, México, 2006), 91.

¹²⁴ Sabina Berman y Lucina Jiménez, *Democracia cultural*, 93.

¹²⁵ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales*, 30.

¹²⁶ “Muerte de Leonora pone fin al surrealismo: Poeta”, *El Universal* (26 de mayo de 2011, versión en línea visitada por última vez el 19 de mayo de 2013: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/768396.html>)

Para Aridjis no hay duda, los imaginarios sociales contemporáneos ni siquiera discuten la idea de integrar o no a Carrington dentro del catálogo de artistas mexicanos. La nacionalidad compartida entre Gran Bretaña y México, la apropiación de la imagen cultural de Leonora Carrington es bipartita, para Aridjis es mexicana, y también es británica.

La era de la comunicación de masas, a principios del siglo XXI, permitió que se detonara el reconocimiento de la imagen narrativa de Leonora Carrington dentro del imaginario social como parte integrante de la cultura mexicana, gracias a la estimulación provocada por lo que Baczkó llama *Propaganda Moderna*, por medio de la cual la información estimula la imaginación social y los imaginarios sociales en circuitos de poder simbólico, con resultados altamente eficaces.¹²⁷

En el proceso de agregación-eliminación-agregación por el que pasa Leonora Carrington en la cultura nacional mexicana, el espacio histórico que se desenvuelve paralelo a su historia personal tiene un papel importante para comprender dicho movimiento oscilatorio. Dicho espacio comienza en 1942 cuando Carrington llega a México acompañada de Renato Leduc, provenientes de Nueva York, lugar donde varios miembros del grupo surrealista coincidieron al alejarse de la problemática europea.¹²⁸ En México, el muralismo comenzaba a dejar el puesto principal en la vida

¹²⁷ “En y por la propaganda moderna, la información estimula la imaginación social y los imaginarios estimulan la información, y todos juntos, estos fenómenos se contaminan unos con otros en una amalgama extremadamente activa a través de la cual se ejerce el poder simbólico.” Bronislaw Baczkó, *Los imaginarios sociales*, 32.

¹²⁸ “La caída de la República Española y el ascenso del nazismo europeo marcaron el arribo, durante el año de 1939, de un notable contingente de exiliados y viajeros que la historia suele asociar al

cultural, pues como indica Ida Rodríguez, había un desencanto político y social, y este se manifestaba en todos los campos del pensamiento.

La esfera de las artes tomó una actitud crítica hacia la historia y su representación en los muros públicos.¹²⁹ Dos fenómenos históricos de carácter fundamental enmarcan el desarrollo de esa esfera cultural. El primero, el hecho de que el grupo en el poder debía mantener bajo control a la sociedad de la manera más efectiva posible, y fue hasta mediados de 1940 que el Estado Nacional logró configurar una gobernabilidad mucho más estable.¹³⁰ El segundo, la circunstancia de que en materia internacional ya desde la guerra civil española de 1939 México comenzó a abrir sus fronteras a los refugiados de este conflicto, lo que posteriormente dio paso a la migración de diversos grupos, entre ellos los pintores surrealistas.

El gobierno de Lázaro Cárdenas terminó y el rumbo de las políticas públicas cambiaron, al hacer llegar al poder a Manuel Ávila Camacho quien se encargó de reforzar el discurso de unidad nacional, contribuyendo de esta manera a la formación del imaginario cultural del México moderno.¹³¹

surrealismo. Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Eva Sulzer, José y Kati Horna. (...) otros adeptos al movimiento surrealista se instalaban en la capital: Benjamín Peret, Remedios Varo y Leonora Carrington." Francisco Reyes Palma, *Exilios y descentramientos*, 81.

¹²⁹ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte*, 81.

¹³⁰ Erick Velázquez García et.al, *Nueva Historia General de México* (El Colegio de México, México, 2011), 596.

¹³¹ "Cárdenas entregó una presencia más consolidada y con mayores facultades legales y extralegales para conducir el gobierno de la nación. Una vez en la silla presidencial Ávila Camacho reforzó el discurso de la unidad nacional, que se convirtió en el valor supremo, mucho más que el cumplimiento de promesas revolucionarias." Erick Velázquez García, *Nueva Historia General*, 643-44.

La unidad nacional se transformó en idea concreta sólo cuando contribuyó a la construcción del imaginario colectivo. Esta transformación se llevó a cabo a través de la esfera emocional, respaldada fuertemente por medio del elemento visual, es decir, del mundo del arte.¹³² En el plano intelectual tales cambios se dejaron sentir de esta manera: el desencanto del ideario revolucionario en la mente de sus ideólogos provocó que el idealismo se convirtiera en una necesidad de comprensión del “ser mexicano” y, por lo tanto, en fuente de transformaciones en el campo de la plástica. Ida Rodríguez dijo que este lenguaje directo proveniente del muralismo fue abandonado por las generaciones nuevas, mientras que conceptos como patriotismo y nacionalismo se transformaron, y el artista ya no acató las verdades revolucionarias con la facilidad que lo hicieron los primeros muralistas. Había demasiados problemas sin resolver en el México posrevolucionario, la Revolución no triunfó y los jóvenes artistas lo explotaron con mayor fuerza en su propia práctica.¹³³

El fenómeno de institucionalización de la vida cultural, consistente en la actividad acaparadora del estado de toda actividad pública por medio de secretarías y departamentos de control era un plan total; sin embargo, aún dentro de ese proyecto de país definido por la creación de instituciones – como bien lo definieron Sabina Berman y Lucina Jiménez-¹³⁴ el aparato cultural estatal también se comportó como impulsor de la actividad artística del país.

¹³² “Los principios y conceptos abstractos sólo se transforman en ideas-fuerzas si son capaces de volverse nudos alrededor de los que se organiza el imaginario colectivo. La extensión de sus aureolas imaginarias les permite ganar redundancia emocional.” Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales*, 40.

¹³³ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte*, 81.

¹³⁴ “ el proyecto de país no es cosa de personas, sino de instituciones”, Sabina Berman y Lucina Jiménez, *Democracia cultural*, 98.

Como resultado de este paradigma histórico-político, el arte en México se dirigió a una mezcla efectiva entre los remanentes de las tendencias plásticas postrevolucionarias y una creciente introspección, volcando la reflexión hacia la actividad plástica misma. Es dentro de esta circunstancia histórica que convergieron los intereses del surrealismo y la práctica artística mexicana; la actitud subversiva del surrealismo confrontó a la cultura institucional y llegó a México justo cuando la acción didáctica de la plástica posrevolucionaria perdió sentido como discurso cohesionador.¹³⁵ Dice Ida Rodríguez Prampolini:

Como la necesidad de descubrir el yo es lo apremiante, ya que la pintura ideológica de acción revolucionaria se ha consumido los artistas entran en una fase contemplativa en la cual, la nota más sobresaliente es el 'asombro' que les despierta, y por medio del cual el artista llegará a captar el objeto metafísico o poético. El intento de una visión mágica de la vida y de la intuición del ser surgirá con más fuerza en el momento en que la acción didáctica y programática de la revolución en la pintura, pierde sentido.¹³⁶

La acción política del modelo institucional abarcó también las relaciones entre el arte y el imaginario político colectivo. Recuérdese aquí que cuando André Breton visitó México, además de visitar el país como experiencia sensible, visitó al personaje del momento en el contexto comunista: León Trostky, a quien contactó a través de Diego Rivera.

El arte mexicano del periodo posrevolucionario buscaba el arte innato y milenario en el "alma mexicana", y sus fuentes de inspiración persiguieron la expresión plástica del

¹³⁵ Esther Acevedo, *Hacia otra historia*, 251-54.

¹³⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *El Surrealismo y el arte*, 95.

mundo prehispánico. Los surrealistas se interesaron en ese mismo pasado, pero desde la perspectiva del arte primitivo, fuente de inspiración para el surrealismo. Ambos realizaron una revisión de la tradición desde puntos de vista diferentes.

Del lado del muralismo, Best Maugard escribió en 1964 su “Método de dibujo” donde habló del espíritu artístico en manos del “pueblo virgen de prejuicios y adámico en la pureza de su emoción”. Del lado del surrealismo, Breton habló del ojo en “estado salvaje”; recordemos que en la exposición de marzo de 1926 se expuso un conjunto de objetos primitivos descritos como “objetos de las islas”, entre los que se encontraba arte africano y de Oceanía. Pierre Daix, en su revisión estética del siglo XX comenta:

“Esta apertura hacia todas las artes de la humanidad, incluidos los signos neolíticos y pronto el ‘arte bruto’ desafiaba a la cultura preestablecida en su falsa superioridad, con un reto que ahora nos resulta inimaginable. En 1931 la Exposición Colonial de Bois de Vincennes presentará al público a los africanos como salvajes y a los canacos como caníbales. Fue una nueva etapa del surrealismo muy importante por la revisión fundamental de la tradición.”¹³⁷

El mismo Breton se convirtió en coleccionista de piezas prehispánicas en parte por su paso por México, pero también gracias a las casas de subasta europeas que fomentaban el coleccionismo de este tipo de objetos. Ambos, arte mexicano y surrealismo, convergieron en el apasionamiento que indujo en el observador, surrealista o nacionalista, el arte popular mexicano. El hechizo que ese arte provocó en Breton partía de la apariencia excéntrica que en él encontró, en su carácter

¹³⁷ Pierre Daix, *Historia Cultural del Arte Moderno. El siglo XX* (Ediciones Cátedra, Madrid, 2002) 193-97.

humorístico, en la combinación entre vida y muerte que conllevaba su configuración estética,¹³⁸ y ese hechizo convivió con la vitalidad palpitante, el colorido y fantasía que los artistas mexicanos veían en el arte popular al momento de buscar en él la capacidad para crear algo propio recogiendo y renovando la tradición.¹³⁹

La crítica de arte fue la que otorgó la categoría de surrealistas a pintores mexicanos que no pertenecían propiamente al Surrealismo, ya sea como parte del antecedente a la llegada del movimiento, o bien para emparentar lo producido en México en el momento de la llegada de dicha corriente plástica. Entre los autores que llevaron a cabo este lazo se encuentran Justino Fernández e Ida Rodríguez Prampolini, quienes además coincidieron en llamar surrealista al pintor Roberto Montenegro.¹⁴⁰ Ambas corrientes, tan lejanas en objetivos y causas de creación, se recrearon aquí como categorías en las que los diferentes personajes entraron y salieron dependiendo del relato del que se tratase.

Dentro de esa dinámica histórico estética, el proceso de asimilación cultural de Leonora Carrington no fue un proceso voluntario, se llevó a cabo en el plano de las mentalidades; y a partir de la acción de los ejecutores del programa cultural mexicano,

¹³⁸ Lourdes Andrade, *Para la desorientación*, 125-28.

¹³⁹ Best Maugard coincide con Justino Fernández en esta noción de renovación de la tradición y su consecuente análisis profundo. Ver Justino Fernández, *Arte moderno*, 97-98.

¹⁴⁰ Ver Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte*, 43-52 y Justino Fernández, *Arte moderno*, 90-1.

este proceso propio de los imaginarios sociales se configuró como una mezcla de estilos, siempre en busca de la identidad cultural mexicana.¹⁴¹

La imagen colectiva configurada aquí dependió del discurso narrativo en el que se insertaba su presencia. Sería en la prensa mexicana donde se encontrarían los mas variados pareceres respecto al estilo y trabajo de Carrington, los cuales forman parte de su imagen narrativa en el ámbito cultural mexicano.

En este sentido vale la pena recordar la crítica de Ceferino Palencia a la muestra en la Clardecor con la que ya se trabajo arriba. De dicho trabajo, llama la atención la frase: *“considerada por la legión surrealista como la propagadora más integra de esa tendencia”*; en ella Palencia emparenta a Carrington con el surrealismo de un modo poco profundo. La crítica de Palencia funciona aquí como evidencia del abismo interpretativo de la prensa mexicana hacia el trabajo artístico de la época, y de los ritmos de su entrada y salida de las narrativas periodísticas y artísticas mexicanas.¹⁴²

Otras exposiciones favorecerían mucho mas la imagen narrativa de Carrington. Por ejemplo, aquella colectiva de 1955, a la que Carrington fue invitada a exponer en la Galería Diana, dentro de un nuevo criterio de selección: el de construcción de un corpus de mujeres artistas mexicanas, y fue en ese momento cuando su estatus de

¹⁴¹ Baczko dice “todo poder, y particularmente el poder político, se rodea de representaciones colectivas y para él, el ámbito del imaginario y de lo simbólico es un lugar estratégico de una importancia capital.” Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales*, 12.

¹⁴² Ceferino Palencia, *El arte de ensueño*.

mujer artista se afianzó a partir de la recién configurada categoría de género, aceptada por la crítica y la prensa como parte del mapa de la pintura mexicana.

Gracias al Primer Salón de la Plástica Mexicana en las *Galerías Excelsior* que albergó trabajos de las artistas mujeres “residentes en México” -según relata Whitney Chadwick- y a partir de la exposición de 1956 que Lola Álvarez Bravo organizó con pinturas de mujeres mexicanas o emigradas a México, éstas comenzaron a tener un lugar aparte en la historia del arte mexicano. El escenario para que Carrington se integrara poco a poco a la vida artística mexicana y que su fortuna crítica fuera favorable tanto en la academia como en la prensa estuvo enmarcado por diversos factores: la emergencia femenina en el ámbito público, la integración creciente de los extranjerismos y la apertura simbólica representada en la crítica de arte; la constante invención y transformación de las tradiciones del México moderno.¹⁴³

Como ejemplo de esta integración mencionaré como ejemplo los festejos del Centenario de la Batalla de Puebla de 1962; en los que el Gobierno en turno organizó una muestra de arte mexicano contemporáneo. Para Carrington este fue un momento clave en su fortuna crítica, pues el incluirla en la muestra se convierte en una clara evidencia de su definitivo ingreso al mapa artístico del arte mexicano, inclusive dentro el aparato estatal. Dicha exposición también fue una muestra del cambio de rumbo en el arte mexicano, puesto que integró expresiones artísticas que antes no cabían en el

¹⁴³ En este punto es necesario recordar conceptos como el de “tradicción inventada” que describe Erich Hobsbawm, sobre todo cuando dice “en la medida en que existe referencia a un pasado histórico, la peculiaridad de las ‘tradiciones inventadas’ es que su continuidad con éste es en gran parte ficticia.” Erich Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición* (Editorial Crítica, Barcelona, 1983), 8.

ideario cultural estatal. De cincuenta y siete obras presentadas en dicha exhibición, Leonora Carrington exhibió un lienzo muy íntimo y particular: *Y entonces vimos a la Hija del Minotauro*.¹⁴⁴



Y entonces vimos a la hija del minotauro, 1953

El hecho de aparecer junto a obras de Siqueiros, Raúl Anguiano, Dr. Atl, Rafael Coronel, Julio Castellanos, Joaquín Clausel, José Luis Cuevas y Francisco Goitia fue una señal importante en la nueva conformación del imaginario mexicano donde Carrington ya participó. El texto que acompaña al catálogo de la exposición, escrito por el crítico de arte Horacio Flores Sánchez, detalla la intención de conjuntar este número de obras en una sola exposición. Dice Flores Sánchez: “*Siendo la síntesis de un*

¹⁴⁴ 1953, Óleo sobre tela, 60 x 70 cm. Colección Carlos Bernal, México.

movimiento tan basto pude incurrir en fallas de equilibrio. Debe considerarse pues, sólo como un ensayo. Pero es de esperarse que contribuya a dar una visión general, histórica, de la pintura de nuestro siglo."¹⁴⁵ Dicha muestra puede considerarse como una integración total de la imagen narrativa de Leonora Carrington, pues este discurso demuestra un avance respecto a la regionalización del arte mexicano.

Como imagen narrativa, Leonora Carrington transita fuera de la temporalidad lineal del relato histórico tradicional. Ella aparece y desaparece de la historia de los pintores mexicanos, según los compromisos y entendimientos de la Academia y del aparato cultural en turno. Este sujeto histórico abandona la secuencia lineal del 1-2-3 para convertir su devenir histórico en potencia de ser, representado con mayor o menor intensidad a través de imágenes culturales dentro de los imaginarios sociales determinados, descritos en las diversas narrativas periodísticas y estético-académicas. Dicho ritmo se va manifestando dentro del crecimiento del circuito de galerías y de las diversas muestras que incluyen su trabajo, con diferentes intensidades, según la mirada se pose en una u otra corriente artística.

En los últimos años se ha regresado al arte producido a partir de los años treinta en México, con muestras como *In wonderland, Mujeres surrealistas en México y los Estados Unidos*,¹⁴⁶ o bien *Surrealismo: vasos comunicantes*,¹⁴⁷ la colección de bronce que ha sido mostrada ya en diversos lugares entre ellos el Centro Nacional de las Artes o la

¹⁴⁵ Horacio Flores Sánchez, "La pintura mexicana en el siglo XX", *Catálogo de exposición "Pintura Mexicana del Siglo XX"* (Gobierno del Estado de Puebla, 1962), 3.

¹⁴⁶ Museo de Arte Moderno, México, Octubre 2012-Enero 2013.

¹⁴⁷ Museo Nacional de Arte, México, Julio-Septiembre 2012.

Plaza Carso en la Ciudad de México, o la exposición *La Danza de los Espectros* en el Museo de Arte Moderno;¹⁴⁸ revelando una nueva reapropiación de lenguajes femeninos cercanos al surrealismo dentro de la historia cultural mexicana, entre los que destaca Leonora Carrington.

¹⁴⁸ Museo de Arte Moderno, México, Abril - Septiembre de 2014.

Capítulo III

La mirada literaria

La intuición poética de Juan García Ponce en la imagen narrativa de Leonora Carrington

De las diversas búsquedas para configurar la imagen narrativa de Carrington, que se llevaron a cabo en este ensayo, la crítica que se emparenta de manera directa con la actividad explicativa del arte a partir del mundo literario resultó ser la más cercana a la definición buscada. La imagen narrativa externa, es decir, cómo es que la literatura al alrededor de Leonora Carrington ha tratado su imagen desde la alteridad del otro, hasta la colectividad del ser mexicano, significó el cambio de paradigma que se dio a través del tiempo durante todo el siglo XX; comenzando con su llegada a México en 1942, hasta su muerte en 2011, cuando la prensa ya la llamaba “pintora británico-mexicana”.

Siguiendo el hilo conductor de la imagen del artista que se apoya en la narrativa, se llevó esta exploración hacia la esfera de la literatura, por medio del análisis de un ejemplo de crítica de arte, en este caso la crítica que Juan García Ponce preparó sobre el trabajo de Carrington por ocasión de la exposición retrospectiva que se realizó en 1960 en la ciudad de México. Fue la esfera de la literatura donde se encontraron las mayores coincidencias entre la capacidad del espectador de encontrar conceptos a

través del juicio de gusto y la concepción de la imagen narrativa de Carrington y, sobre todo, de su técnica y motivaciones para trabajar.¹⁴⁹

García Ponce logró trabajar con la estructura del juicio de gusto de la siguiente manera: como un acto que abre la puerta a las condiciones de posibilidad del mundo, es decir, a la posibilidad de ser de la realidad frente al sujeto; sin conceptos, a través de una finalidad sin fin, conduciendo al sentimiento de placer desinteresado, con una comunicabilidad o validez universal, y que se produce a través del libre juego de las facultades del sujeto –entendimiento e imaginación-.¹⁵⁰



Suplemento de Excelsior, *México en la cultura*, 7 de agosto de 1960

¹⁴⁹ García Ponce, Juan, "Leonora Carrington: un lenguaje simbólico que expresa la realidad" en *México en la Cultura: suplemento cultural de Novedades* (México, Agosto 7, 1960. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, en ICAA MFAH International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston consultado el 16 de noviembre de 2013: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/765773/language/en-US/Default.aspx>.) 5-6

¹⁵⁰ Ginsborg, Hannah, "Kant's Aesthetics and Teleology".

La crítica de arte realizada con motivo de esta muestra fue un ejercicio del crítico, donde, como dice Ana María Guasch, *“no sólo ejerce de intermediario sino que contribuye a crear núcleos de opinión, apuesta desde su tribuna por una u otra tendencia, pasando a ser un factor decisivo en el aparentemente autónomo ámbito de la producción del artista”*.¹⁵¹ La poética se perfiló aquí como la mirada literaria, y por ello fue mucho más certera que las analizadas anteriormente.

Se han escogido algunos pasajes de la crítica de arte que García Ponce realizó para analizar las huellas del juicio de gusto presente en la intuición poética que configuró en parte la imagen narrativa de Carrington. Comienza el crítico de esta manera: *“Vida y muerte, vigilia y sueño, realidad e imaginación, son partes de un todo, mitades que se completan mutuamente. Con sus obras Leonora Carrington las entrega restituidas a la unidad original.”* Ya en esta primera frase se encuentra la huella de la universalidad del juicio de gusto, relacionado con el desinterés de la contemplación, pues como dice Eusebi Colomer *“Ante un objeto bello, yo soy libre, no estoy movido por ningún deseo subjetivo y por ello coincido en su apreciación con cualquier otro sujeto”*.¹⁵² Dice García Ponce de la creatividad de la artista que *“El poeta no le teme al misterio, sino que, al contrario, lo busca para llegar, al través de él, desde la realidad inmediata a las verdades fundamentales”*, con lo que emparenta el trabajo de Carrington directamente con la labor poética e imaginativa de la narrativa escrita. En este sentido, Octavio Paz apoya lo dicho por García Ponce, cuando en su ensayo sobre surrealismo de 1954 dice

¹⁵¹ Guasch, Ana María, La crítica de arte, p. 14.

¹⁵² Eusebi Colomer, El pensamiento alemán, de Kant a Heidegger. Tomo I, La filosofía trascendental: Kant (Editorial Herder, Barcelona, 2002) 262.

que “En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectar nuestro mundo, continuo trascenderse”.¹⁵³ Imaginación y misterio se conjugan en el trabajo de Carrington para llegar a la re-presentación de la realidad inmediata. García Ponce dice de la obra expuesta en Bellas Artes:

...detrás de cada cuadro está la realidad; pero no copiada, sino invocada, suscitada mediante lenguaje secreto, el de los adivinadores y los artistas. Cuando Leonora Carrington habla de la serenidad, la alergia, el horror, el vacío, estos son los del mundo real y ella los expresa directamente, nos entrega su imagen exacta, clara e inmediata. No hay que buscar en sus obras un lenguaje simbólico, hay que aceptarla como visiones concretas de la realidad.¹⁵⁴

Leonora Carrington anuncia una realidad a través de sus cuadros, y García Ponce habla de un juego de equilibrio inestable entre la imaginación y el entendimiento, ejercidos frente al objeto, frente a la obra de arte. Tal vez habla de “Los filósofos”, cuadro que aparece ilustrando dicha crítica de arte.



Los filósofos, óleo sobre tela, 1959.

¹⁵³ Octavio Paz, *Surrealismo* en “Revista de la Universidad de México, Nuestra década [La cultura contemporánea a través de mil textos] Vol. I (México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1964) 310.

¹⁵⁴ Juan García Ponce, *Leonora Carrington*, 6.

También hace referencia a la libertad de la artista, mediante el suscitar por medio de su trabajo la representación de esa realidad. Octavio Paz apoya esta idea desde el ensayo mencionado cuando dice: *“Se trata más bien del ejercicio concreto de la libertad, esto es, de poder en acción la libre disposición del hombre en un cuerpo a cuerpo con lo real.”*¹⁵⁵

Se ha visto anteriormente que Ceferino Palencia había intentado ya emitir un juicio de gusto propio en una crítica más formal sobre la técnica de Carrington, sin embargo, sería García Ponce quien logró describirla con verdadero refinamiento:

Sus obras son, antes que nada, composiciones costumbristas a las que el artista incorpora los elementos más aparentemente banales, pero tratados con la admiración y la sorpresa producidas por la verdad que revela la mirada interior, y también con ironía y humor.¹⁵⁶

La revelación que se manifiesta a través de dicha mirada interior es el juicio de gusto en la crítica de arte de García Ponce. Llegamos a la parte del texto donde con más claridad dicho juicio se manifiesta, la exposición del producto del libre juego entre imaginación y entendimiento. En dicha actividad, el crítico se muestra movido por la pieza, y por ello, trata de entender y explicar. En efecto, aunque no sepamos si existe finalidad en el mundo de las cosas, si podemos asumir que existe en el modo en que juzgamos las cosas, y esto se revela a través de dicha mirada interior.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Octavio Paz, *Surrealismo*, 310.

¹⁵⁶ Juan García Ponce, Leonora Carrington, 6.

¹⁵⁷ En palabras de Sartre son “los datos reales de la percepción y la espontaneidad creadora de nuestros movimientos”. Cit. en Edgar Gutiérrez, “La imaginación y autonomía estética en la Crítica del Juicio de Kant” en *Revista de Filosofía*, 3ª época, Vol. XI (1999) Núm. 22, p.173.

Al hablar de la pintora, García Ponce realiza la doble significación que a lo largo de este ensayo se ha tratado de encontrar como productora de la imagen narrativa: a la vez que fomenta la construcción de dicho perfil, recrea la presencia constante del espectador como el portador de sentido y testigo de la existencia de la artista y la obra, pues como dice Paz: “conocer es un acto que transforma aquello que se conoce. La actividad poética vuelve a ser una operación mágica”.¹⁵⁸

La imaginación se relaciona directamente con el entendimiento como una facultad de los conceptos en general, a aquello indeterminado pero presente en la manifestación del objeto a través de esa libertad de interacción de ambas facultades. Esta imaginación es puramente estética, ya que trabaja dejando de lado las leyes a priori del entendimiento. La libertad de interactuar de dichas facultades es la expresión máxima del juicio de gusto kantiano,¹⁵⁹ y García Ponce concibe aquí la obra de arte como una manera de representar parte de la realidad, también consciente de la fuerza colectiva que puede tener una pieza. En otro momento de su actividad como crítico, García Ponce dice *“todo eso forma la obra de un pintor. Está destinada a crear valores culturales; pero sobre todo proporciona el gozo particular de los espectadores que se acercan a ella.”*¹⁶⁰ El poder de la obra de arte se conforma también en la expresión del juicio de gusto y en la capacidad de éste para acordar con los otros frente a la obra plástica.

¹⁵⁸ Octavio Paz, *Surrealismo*, 311.

¹⁵⁹ Edgar Gutiérrez, *La imaginación*, 170.

¹⁶⁰ Juan García Ponce, “Vida, formas y muerte de pintor” en *Vuelta* No. 249, Agosto de 1997, p. 31.

Por lo anterior es que en la crítica de García Ponce es donde se encontró una imagen cultural de Leonora Carrington con calidad más nítida, mas representativa de su trabajo. Gracias al trabajo de este literato se pudo establecer que serán la crítica de arte, la obra de arte y la artista, los elementos que dotarán de existencia a la imagen narrativa; a una re-presentación de la realidad que ayude a identificar a Leonora Carrington desde la perspectiva literaria. La realidad siempre se transforma en los ojos del espectador, como dice Octavio Paz:

Nunca es posible ver el objeto en sí, siempre está iluminado por el ojo que lo mira, siempre está moldeado por la mano que lo acaricia, lo oprime o lo empuña. El objeto, instalado en su realidad irrisoria como un rey en un volcán, de pronto cambia de forma y se transforma en otra cosa. El ojo que lo mira, lo ablanda como cera; la mano que lo toca, lo modela como arcilla. El objeto se subjetiviza.¹⁶¹

Es dicha subjetivación la que permite la construcción de la imagen narrativa. Juan García Ponce y Octavio Paz concuerdan en que es fundamental no forzar la interpretación de la obra de arte debido a su naturaleza cambiante, y al mismo tiempo lo dos literatos conforman la imagen narrativa de Carrington al pensar su obra, al apelar a la universalidad del juicio de gusto y al acordar con el espectador que existe una estipulación acerca del goce de la pintura. García Ponce determina: “No es necesario hablar de efectividad del lenguaje plástico de la autora; como todos los

¹⁶¹ Octavio Paz, *Surrealismo*, 310-11.

signos mágicos, los de Leonora Carrington tienen sentido en si mismos y su aplicación es siempre eficaz.”¹⁶²

¹⁶² Juan García Ponce, *Leonora Carrington*, 6.

Conclusiones

Al finalizar este ejercicio de construcción de la imagen narrativa se utilizaron la crítica de arte y el relato como parte del mismo entramado. Además, fue necesario analizar la configuración espacio - temporal en el que ciertas críticas de arte se crearon alrededor de una obra determinada de Leonora Carrington, con el fin de construir el paradigma histórico que influyó en esa construcción.

La imagen narrativa de Leonora Carrington apareció reflejada en tres dimensiones: la pintora que buscaba su lugar en la introspección por medio de la palabra escrita, la artista que se insertó en el circuito artístico mexicano a través de la prensa y la literatura creadas a su alrededor; y la definición creada por un literato a través del juicio de gusto. Estos tres aspectos dieron lugar al entendimiento del *modus operandi* de dicha estructura narrativa.

Desde la crítica escrita, los materiales periodísticos trabajaron mediante saltos entre tiempos históricos no lineales y planos conceptuales, para exponer los escenarios en los que la actividad cultural del periodo impactó con mayor o menor fuerza en la imagen narrativa de Leonora Carrington. Los materiales históricos presentados aquí develaron el objetivo: la creación de un panorama que aporta luz sobre la configuración narrativa de la imagen pública de Leonora Carrington, en las variadas intensidades en que tuvo lugar.¹⁶³

¹⁶³ "los materiales de la historia ya no como portadores indiscutibles de los hechos del pasado, sino como instancias parciales de conjuntos o sistemas de comunicación que a la vez que refieren a algo, son

Como respuestas a la serie de preguntas que dieron origen a este trabajo, se tiene, en primer lugar, cuáles son los elementos culturales participantes de las diversas alternativas interpretativas: el componente espacio –temporal (ficción del tiempo), la narrativa, la comunicación mediática (el efecto de sentido), el juicio de gusto y el acuerdo colectivo (los imaginarios sociales).

Se encontró además que varias alternativas interpretativas participaron del éxito o fracaso de sus obras. A través de la revisión histórica se llegó a la conclusión de que los relatos creados alrededor de Leonora Carrington que construyeron la imagen narrativa fueron aquellas creadas desde la misma pintora, la crítica periodística, los conceptos provenientes del régimen político cultural del momento y la crítica literaria.

Se concluyó, sobre todo, que es posible construir a partir de elementos contextuales, una explicación sobre las circunstancias que permitieron determinadas concepciones sobre el trabajo plástico de esta autora.¹⁶⁴ Mediante el análisis del contexto social de los receptores críticos y lo dicho por la autora a través de los años se comprobó la hipótesis de que existen discursos trastocados recíprocamente, entre el sujeto creador y los diversos discursos de interpretación estética.

sus representantes.” Guillermo Zermeño, “Condición de subalternidad, condición posmoderna y saber histórico”, *La Cultura Moderna de la Historia*, 129.

¹⁶⁴ Alfonso Mendiola, *El giro historiográfico*, 206.

Los momentos de la construcción de esta imagen reflejan, como un mapa radial, la identidad cultural de Leonora Carrington, desde cuyo centro se mira la artista rodeada de ideas producto del intercambio cultural de diferentes actores y circunstancias temporales. Es decir, mediante la investigación documental y la selección de ciertas exposiciones de Leonora Carrington, fue posible configurar los horizontes de interpretación de su obra a través de los escritos y publicaciones que a su alrededor se tejieron. Los conceptos de espacio de exhibición y discursos narrativos, y la manera en que las exposiciones expresaron los contenidos teóricos de quien las organizó hablaron aquí de la importancia que tienen la academia, el aparato cultural y la literatura en la construcción de la imagen narrativa de los artistas plásticos.

El espacio físico y el espacio cultural donde se desenvuelven las actividades artísticas puede ser el mismo, pero tienen cargas de significación distintas; cualquier espacio físico es siempre un continente de significados, conceptos y cargas teóricas particulares. Poder detectar la reconfiguración de la imagen narrativa de Leonora Carrington en sus primeras exposiciones mexicanas ayudó a la conformación de un panorama de influencias recíprocas entre dicha imagen y el medio en el que ésta se desarrolló. A través de la memoria y la cultura escrita se encontró la constante construcción narrativa de la pintora, y fue el lenguaje el que produjo ambos lados de la imagen, tanto de quien narra como de quien es narrado, en este caso, de la pintora Leonora Carrington entre los años cuarenta y sesenta del siglo XX mexicano.

Por supuesto que la cronología expositiva de Leonora Carrington rebasa el presente ensayo, pero lo reseñado aquí corresponde suficientemente a la presentación de

elementos que conforman este proceso de larga duración por el que esta artista es incorporada al imaginario cultural mexicano, pues como bien ha estudiado el historiador Fernand Braudel, existen diferentes tiempos históricos y fenómenos de esta naturaleza que no desaparecen en el instante, sino que son fuente de huellas y cuyos efectos se llevan más allá de la época histórica determinada, inclusive se traslapan unos a otros en tiempo e impacto, siendo siempre motores en los individuos y causa de reflexiones que llegan hasta el presente, aun cuando provienen de un pasado lejano.¹⁶⁵ Presentar el origen de galerías y museos como los espacios de exhibición que formalizaron la actividad artística en México significó también exponer una serie de cambios importantes, como el surgimiento de las corrientes feministas y de género en la esfera pública, la llegada de la generación de la ruptura, y por supuesto, la incorporación y aceptación de la creación artística de Leonora Carrington como parte del “ser mexicano”.

Por lo tanto, los procesos mediante los cuales la sociedad y los artistas articulan sus relaciones y la manera en que pueden operar las configuraciones del “otro” en las narrativas del mundo se configuran como el motor de la incesante construcción de la imagen narrativa de cualquier artista. El estatuto de la memoria toma fuerza como vínculo social, y la autenticación que conlleva la lectura del otro funciona en ambos sentidos. Gracias a los lenguajes cruzados provocadores de sentido pudo llegar a configurarse la sustancia del sujeto estudiado; pues la imagen narrativa es un texto, un lenguaje interrelacionado siempre.

¹⁶⁵ Dichas estructuras son analizadas en *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (Fondo de Cultura Económica, México, 1987).

En la búsqueda de elementos constitutivos de la imagen narrativa, se encontró que la poética es la que más se acercó a una construcción eficaz, pues utiliza el enfoque del “otro” pero con perspectiva de individualidad, en este caso de la artista; en este caso la narrativa literaria funcionó como herramienta de entendimiento de la esencia del trabajo de Leonora Carrington, y por lo tanto, de la construcción de sentido que se buscó en este trabajo.

Leonora Carrington tiene una imagen narrativa que se desarrolla fuera de la existencia vital de la artista. Surge desde la narración y su existencia está sujeta a los diversos modos de representación del mundo de quien la estudia. Una existencia vital que terminó en 2011, no tiene final en el plano de la historia del arte, y su construcción es permanente, depende siempre del espectador, de quien mire y defina a la otra Leonora, la Carrington de la cultural mexicana.

Bibliografía

- Acevedo, Esther, et.al. *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)* T. III, México, CONACULTA-Curare, 2002.
- Andrade, Lourdes, *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, México, Editorial Aldus, 1996.
- Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas*, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1991.
- Braudel, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Braunstein, Néstor A., *Memoria y espanto, o el recuerdo de infancia*, México, Siglo XXI Editores, 2008.
- , *La memoria, la inventora*, México, Siglo XXI Editores, 2008.
- Berman, Sabina y Lucina Jiménez, *Democracia cultural*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Best Maugard, Adolfo, *Método de dibujo*, México, Editorial Viñeta, 1964.
- Carrington, Leonora, *Memorias de Abajo*, Madrid, Ediciones Siruela, 1987.
- Chadwick, Withney, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, México, CONACULTA, Editorial Era, 1994.
- Cherem, Silvia, *Trazos y Revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Crow, Thomas, *La inteligencia del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Daix, Pierre, *Historia Cultural del Arte Moderno. El siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.
- Dennet, Daniel, *La Conciencia explicada, una teoría interdisciplinar*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.

- Debroise, Olivier, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, México, Océano, 1983.
- Eder, Rita , *El arte en México, autores, temas, problemas*. Biblioteca Mexicana, México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional, 2001.
- Espinosa, Elia, *María Izquierdo y la crítica (desde 1929 a nuestros días)* en *Tiempo y Arte, XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (UNAM, IIE, 1991)
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México, Tomo II El Arte del siglo XX*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI Editores, 2010.
- , *Entre filosofía y Literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Garduño, Ana, *La galería soy yo*, México, CNCA-INBA, 2013.
- Ginsborg, Hannah, "Kant's Aesthetics and Theology", en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2013 Edition) Eduard N. Zalta, (ed.) consultado el 28 de diciembre de 2013: <http://plato.stanford.edu/spr2013/entries/kant-aesthetics/>
- Guasch, Anna María, "Las estrategias de la crítica de arte" en Anna María Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.
- Jauss, Hans-Robert, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.
- Kant, Immanuel, *Critique of the power of judgment*, The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant, London, Cambridge University Press, 2000.
- Hobsbawm, Erich y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona, 1983.
- Manrique Jorge y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano, Memorias de Inés Amor*, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Orozco, José Clemente, *Apuntes Autobiográficos*, México, Secretaría de Educación Pública, 1966.

- Pimentel, Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI Editores – UNAM, 2010.
- Poli, Francisco, *Producción artística y mercado*, Colección Punto y Línea, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración, T. II*, México, Siglo XXI Editores, 2006.
- Rossi, Alejandro, *Lenguaje y significado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Salmerón, Julia, *Leonora Carrington (1917)* Biblioteca de Mujeres, Madrid, Ediciones del Orto, 2002.
- Schneider, Luis Mario, *México y el surrealismo (1925-1950)*, México, Arte y Libros, 1978.
- Tibol, Raquel, Ser y ver. *Mujeres en las artes visuales*. México, Plaza & Janes, 2002.
- Velázquez García, Erick, et.al, *Nueva Historia General de México*, El Colegio de México, México, 2011.
- Zermeño, Guillermo, *La cultura moderna de la historia, una aproximación teórica e histórica*, México, El Colegio de México, 2002.

Hemerografía

- Crespo de la Serna, Jorge, “Las ideas y las formas. Fantasía y realidad”, en *Excélsior: El periódico de la vida Nacional*, México, 12 de marzo de 1950.
- , “El Museo de Arte Moderno: hay de todo como en botica” en *Novedades, Suplemento México en la Cultura*, 14 de diciembre de 1958.
- EFE, “Muerte de Leonora pone fin al surrealismo: Poeta” *El Universal*, 26 de mayo de 2011.

- García Ponce, Juan, "Leonora Carrington: un lenguaje simbólico que expresa la realidad" en *México en la Cultura: suplemento cultural de Novedades*, México, Agosto 7, 1960.
- , "Vida, formas y muerte de pintor" en *Vuelta* No. 249, Agosto de 1997.
- García Ruíz, Pedro Enrique, "El nudo del mundo. Subjetividad y ontología de la primera persona" en *Eidos* No. 10 (2009)
- García, Socorro, "La Galería de Antonio Souza: una lección a los burócratas del arte", en *Novedades, Suplemento México en la Cultura*, 7 de septiembre de 1958.
- Gay Juan Pascual y Phillippe Rolland, "La revista Dyn (1942-1944). Sus principales contenidos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 84, 2004.
- González Gamio, Ángeles, "Un edificio de excepción", *La Jornada*, 23 de octubre de 2011.
- Gutiérrez, Edgar, "La imaginación y autonomía estética en la Crítica del Juicio de Kant" en *Revista de Filosofía*, 3ª época, Vol. XI, 1999, Núm. 22.
- Henestrosa, Andrés, "Reflexiones sobre una exposición", *Novedades, Suplemento México en la Cultura*, México, 9 de febrero de 1958.
- Herrera, Mario, "Sección de eventos semanales", en *Novedades. Suplemento México en la Cultura*, México, 3 de diciembre de 1950.
- Olivo, Francisca, "El museo de Arte Moderno, ¿tiene algo que ver con la pintura mexicana?" En *Novedades, Suplemento Cultural México en la Cultura*, México, 14 de diciembre de 1958.
- Paz, Octavio, "Pintura Mexicana Contemporánea" en *Vuelta* (Número 84, Vol. 7, Noviembre 1983)
- , "Surrealismo" en *Revista de la Universidad de México, Nuestra década [La cultura contemporánea a través de mil textos]* Vol. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1964.

Shifra Goldman, "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación:1955-1965", en *Revista Plural*, 2ª época, 6, No. 85, Octubre de 1978.

Mehmet, Atalay, "Kant's Aesthetic Theory: subjectivity vs Universal Validity" en *Percipi*, No. 1, 2007.

Mendiola, Alfonso, "El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado", en *Historia y grafía* No. 15, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

Palencia, Ceferino, "El arte de ensueño de Leonora Larrington [sic]" en *Novedades, Suplemento México en la Cultura*, México, 26 de febrero de 1950.

-----, "Sueños y ensueños", en *Novedades, Suplemento México en la Cultura*, 7 de agosto de 1960.

Solares Altamirano, Blanca, "Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico" en *Perspectivas teóricas, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Vol. LVI (211), Año 2011.

Yáñez, Enrique a Fernando Gamboa, Mayo 26 de 1958. Promotora Cultural Fernando Gamboa, México, 1958.

Universidad Nacional Autónoma de México, "Imágenes. Galería de Arte", en *Revista de la Universidad* No. 4, vol. 20, Septiembre de 1937.

Catálogos de exposición

Catálogo de la exposición "Surrealismo y arte fantástico en México", Introducción de Ida Rodríguez Prampolini, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

Catálogo de la exposición "Leonora Carrington, the mexican years 1943-1985", The Mexican Museum of San Francisco, San Francisco, University of New Mexico Press, 1991.

Catálogo de exposición “Pintura Mexicana del Siglo XX”, Introducción de Horacio Flores
Sánchez, Puebla, Gobierno del Estado, 1962.

Bases de datos

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,

<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/index>

Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and Publications

Project at the Museum of Fine Arts, Houston. www.icaadocs.mfah.org

Red de revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Sistema de

Información Científica REDALYC. www.redalyc.org