

El exilio y la política nacionalista mexicana
Remedios Varo, Leonora Carrington y el nacionalismo mexicano

The Exile and Mexican nationalist politics
Remedios Varo, Leonora Carrington and Mexican nationalism

Olga Ries*

Resumen

En la obra de las artistas estudiadas aquí, se delinean dos complejos temáticos: el exilio y los motivos mexicanos propiamente dichos. En esta visión, la autora recorre la experiencia de ambas preocupándose en particular de lo que llama los dos lados de expresión desde la perspectiva de un emigrante: lo propio que, de alguna forma, ya no es, y lo ajeno, que ahora se les impone.

Palabras clave: nacionalismo mexicano; inmigrantes; obra literaria; obra plástica

Abstract

In the work of the artists studied here, two complex issues are delineated: exile and its Mexican reasons themselves. In this view, the author covers the experience of both, concerning in particular to what she calls the two sides of expression from the perspective of an immigrant: the self that, somehow, it is not, and the foreign, that is now imposed.

Keywords: Mexican nationalism, migrant literary, visual art

Remedios Varo (1908-1963) y Leonora Carrington (1917-) hoy día están entre los artistas más conocidos en México. Su obra ha sido proclamada patrimonio nacional, y también entró en cierto grado en la cultura popular - en forma de posters, postales y artículos parecidos. Sin embargo, su "mexicanidad" es e un inicio un tema debatido: aunque ambas artistas pasaron la mayor (y la más productiva) parte de su carrera artística en México, su formación ocurrió en Europa, mayormente en París, en menor parte en Londres (Leonora) y Madrid/Barcelona (Remedios), llegando al país americano

* Rusa. *Magister* y *Doktor* en literatura Hispana e Inglesa en la Universidad de Bielefeld, Alemania. Con estudios e investigaciones en Madrid (Universidad Complutense) y México (Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Iberoamericana). Académica en Bielefeld 2005-09 y la Universidad de Cádiz 2005 (programa de intercambio ERASMUS). Actualmente se desempeña en el Centro de Formación General de la Universidad Diego Portales, Santiago de Chile. olgaries@gmx.net

como parte de la ola inmigratoria durante la Segunda Guerra Mundial.

A primera vista, México aparece relativamente pocas veces directamente en su obra, y aun menores son las evidencias directas del contacto con la vibrante y mundialmente conocida escena artística local. Es un hecho aún más interesante considerando que México, proclamado por André Breton el país surrealista por excelencia, ocupaba un lugar muy especial en el imaginario surrealista, y la mayor parte de los artistas emigrados pertenecían en mayor o menor grado al dicho círculo, una situación que parece tan curiosa como incomprensible.

Inevitablemente hay que reconocer que la onda inmigratoria a la que pertenecen ambas artistas tiene razones en primer lugar políticas y no estéticas, originada en los conflictos militares en Europa – la Guerra Civil en España y la Segunda Guerra Mundial – y la política de migración del gobierno mexicano – Benjamin Péret no pudo obtener un visado estadounidense a raíz de su afiliación comunista y sí pudo inmigrar a México.

Los inmigrantes no tardan en descubrir que la admiración de Breton hacia México, o más bien hacia lo que creía descubrir allí, encubría una serie de diferencias en los conceptos de arte entre los surrealistas y sus contemporáneos mexicanos, como arte popular y didáctico frente a un arte intelectual y elitista (que el surrealismo, con su rico subtexto psicológico, era), o el concepto de la nación, rechazado por los surrealistas y activamente desarrollado en el México pos-revolucionario. Las críticas de Frida Kahlo a la escena surrealista, hechas después de su estancia en París – Frida ve a Europa y sus artistas en particular “tan intelectual y corrompida que ya no la soporto” (Herrera 313) influyen fuertemente en la imagen pública del surrealismo en México. Para el público mexicano, hacia 1941 el surrealismo había sido una moda pasajera ya abandonada, y el interés por los temas nacionales predominaba, convierte un “surrealismo mexicano” en cosa imposible, una contradicción en sí, hasta tal grado que algunos críticos mantuvieron esa postura décadas después, como Ida Rodríguez Prampolini, quien acusó a ambas artistas de falta de sensibilidad frente a su país de adopción y sus cosmovisiones (Rodríguez Prampolini: 74)

Y, últimamente, aunque un número importante de artistas de ambos grupos eran comunistas, los conflictos, comunes para la época, entre stalinistas y trotskistas (Herrera 314) también tuvieron lugar entre los artistas en México, bien conocido



1. De izq. a der.: Gerardo Lizárraga, Chiqui Weisz, José Horna, Leonora Carrington, Remedios Varo, Gunther Gerszo, Benjamín Péret, Miriam Wolf

un episodio donde Diego Rivera obliga a Benjamin Péret con una pistola a bailar un zapateado (Herrera 428). Estos roces no podían no haber influido en la vida el trabajo de los inmigrantes europeos – quienes formaron un grupo donde el único mexicano es Gunther Gerszo, un artista educado en gran parte en Europa (III 1).

Sin embargo, la situación tampoco era algo más compleja, pues fue en una exposición en homenaje a Frida Kahlo que ayudó a las artistas estudiadas aquí a darse a conocer a un público más amplio. Por lo tanto, las relaciones complejas en la obra entre “lo mexicano” y “lo europeo”, describe un proceso complejo donde los artistas exiliados reelaboran una identidad en un entorno nuevo.

Por todo lo expuesto no sorprende que en la obra de las dos artistas estudiadas aquí se delinean dos complejos temáticos: el exilio y los motivos mexicanos propiamente dichos. Unos pocos años después de inmigrar a México, Leonora Carrington escribe su novela *Open Stone Door*: en esta odisea hermética del niño Zacarías, que narra de manera codificada algunos episodios de la biografía del marido de la autora, Emerico Weisz (Chadwick 26) aparece una canción infantil húngara. Como una llave mágica, esta canción abre la Puerta de Piedra al Mundo de los Muertos. En pocas frases, se combinan dos lados de una expresión en una lengua extranjera desde la perspectiva de un emigrante: para el entorno extranjero, en este caso el lector anglosajón/hispano, la impresión es realmente la de una fórmula mágica completamente incomprensible, pero para el emigrante mismo, como para el pequeño Zacarías, es el último atesoramiento, que lo une a su infancia y al mundo antes de la

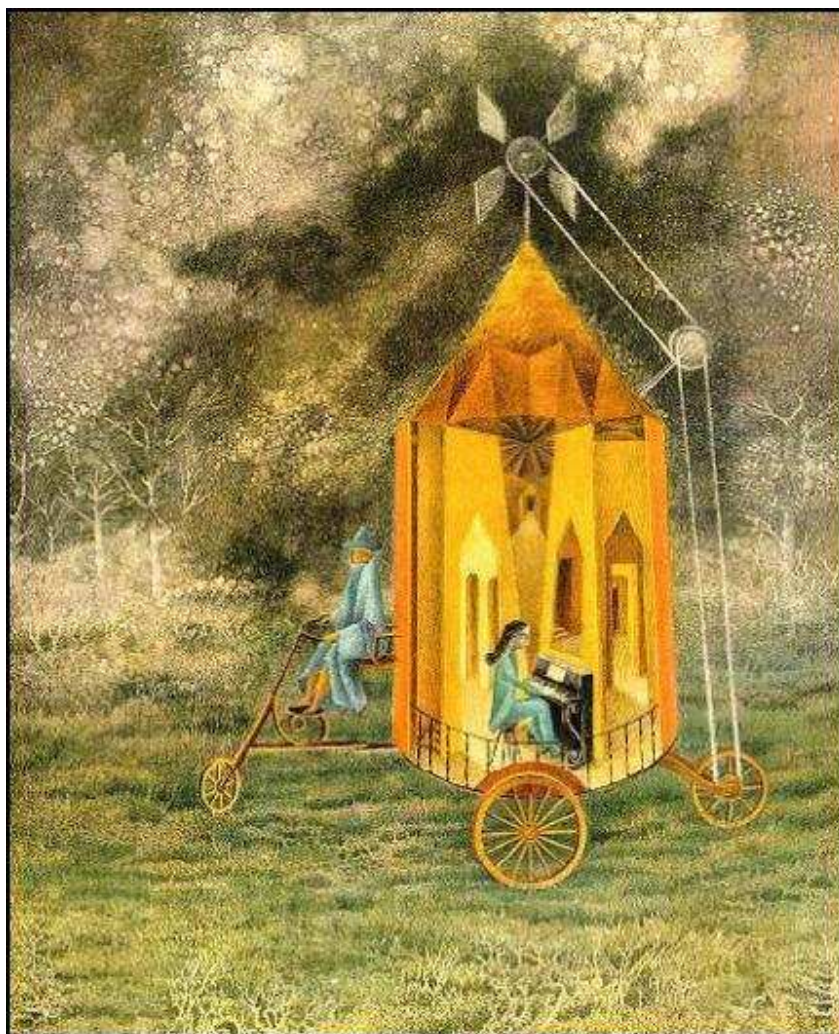
emigración, un fragmento de identidad móvil, que en un entorno extraño se despliega y produce efectos insospechados, y que en un conjunto con el poder de la música (otro motivo predilecto de la autora) se convierte en auténtica magia.

Mucho más fuerte es la irrupción de un segundo idioma en el *Proyecto para una obra teatral* de Varo, un fragmento en prosa no publicado en vida de la autora. Allí la autora juega con motivos (auto)biográficos y mexicanos. Aparecen la inglesa excéntrica Ellen Ramsbottom, la misteriosa Felina Caprino-Mandrágora y Benjamin Péret que tiene un negocio de palomas mensajeras para compensar las faltas de la red telefónica, El Paseo de la Retorta (la similitud fonética con el Paseo de la Reforma, emblemático del centro moderno de la Ciudad de México es obvia y todo menos una coincidencia), aldeas tropicales, donde la nuez de coco es el alimento más importante y el agua de coco reemplaza el agua común usada para lavarse (lo que hace 2. Remedios.Varo. *Dibujo sf* sufrir mucho a algunos protagonistas), contrabandistas, gringos y otras figuras que surgen en parte de la realidad mexicana de la época, en parte de la imaginación popular, películas contemporáneas o del folclore (urbano). Esta primera parte del texto comienza en español y muy de repente, con el inicio de un diálogo, cambia al francés y termina en este idioma. Aparentemente, esta circunstancia no causa ningún cambio del argumento, el cuento sigue con la historia de las dos visitantes capitalinas, Ellen y Felina, y al principio el lector podría pensar que solamente el diálogo fuera reproducido en francés. Pero el género del texto cambia radicalmente, de un esbozo casi costumbrista de un pueblo mexicano, completo con vegetación tropical, turistas, contrabandistas y gringos, a una misteriosa historia policíaca, que tiene más paralelos con, por ejemplo, las novelas sobre Arsène Lupin o la novela *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue que, digamos, en el cine contemporáneo mexicano – que es un buen modelo para la primera parte en español. La parte francesa se presenta mucho más lúgubre, llena de secretos sin resolver: ¿Quién es este hombre, cuya voz ambas mujeres reconocen, pero quien permanece invisible y sin identificar? ¿Se trata realmente de contrabando o podría ser algo muy distinto? O ... ¿quizás algo mucho más trivial? El lector es abandonado con una sola palabra, *Contrabande*, y el misterio sigue sin resolver.



Que el cuento no se rompe “en dos partes se debe sobre todo a los paralelos estilísticas, al fluir elegante de la escritura y la ligera ironía que une todos los ramos del argumento, mientras la autora juega tanto con los idiomas como con los géneros o clichés típicos del país, este último irónicamente una ventaja de la emigración que obliga al sujeto a un constante vaivén entre las lenguas y las culturas probablemente enigmático para una persona monolingual y/o monocultural. En su libreta de apuntes, el texto del Proyecto viene acompañado de un dibujo que con la misma ironía retoma la silueta encontrada en

códices prehispánicos (Ill. 2), aunque últimamente la relación texto-dibujo no queda absolutamente clara, tratándose de un manuscrito no preparado para la publicación.



3. Remedios Varo *Roulotte* 1955

En la obra de Varo, tanto literaria como gráfica, abundan los emigrantes, viajeros, vagabundos, personajes que no dejan entrever un destino determinado de su viaje y en lugar de esto parecen estar ocupados exclusivamente con el movimiento, el proceso del viaje en sí. En estas odiseas solitarias, sobre todo el contraste entre los paisajes agobiantemente sombríos y del interior cálido del vehículo son un rasgo constante. Destaca en las composiciones la falta de espacios libres, el trasfondo tupido como nubes tempestuosas, creado por la *decalcomania*, una multitud de árboles y muros producen una atmósfera de estrechez, opresión y encarcelamiento continuos, curiosamente *afuera* del vehículo. El interior de éste, en contraste, irradia una calidez acogedora, pues aparentemente el vehículo – simultáneamente casa - asume la función de una cáscara

protectora ambulante (Roulotte, Ill.3). A veces este hogar ambulante llega a desarrollar rasgos humoristas, como en *Vagabundo* (1957, Ill. 4), donde el protagonista viaja con su gato, retratos familiares, una pequeña biblioteca e incluso con una flor en su tiesto. Pero el comentario de Varo evoca una visión bastante más negativa de su situación: “No es verdaderamente libre”, su traje, “(que) se puede cerrar herméticamente por la noche”, está repleto de recuerdo de un vida anterior, con arraigo, implícitamente feliz, la rosa en el tiesto la “añoranza de un jardincito de una casa”(Varo 2002, 115) y el viaje, aunque extendido y no necesariamente explícitamente sin valor, no lleva necesariamente a una liberación o incluso cumplimiento. El vagabundo, se esconde en su casa/traje como un caracol, pero también está atrapado allí, los Emigrantes de Roulotte y obras parecidas, observan con desconfianza el oscuro mundo exterior: toda su vida emocional como intelectual ocurre dentro de su “cáscara“, donde hay bibliotecas, jardines, instrumentos musicales, poesía, pero éstas son también celdas que los emigrantes no pueden abandonar.

Esta ambivalencia representada tan acertadamente por Varo, es por ejemplo el corazón del ensayo extraordinario de Edward Said, *Reflections on Exile*, pero también es un índice de la importancia que para la artista su propia vida en el exilio (al que alude frecuentemente en sus cartas) tiene para su autodefinición y su desarrollo como artista. Said identifica “El ver todo el mundo como un país extranjero”, una cita de Hugo de St. Viktor, como el mayor logro positivo (a nivel personal) del exilio, como una conciencia de dimensiones simultáneas (Said: 186) la capacidad de pensar entre las diferentes culturas y no comprender las diferencias como diferencias de valores.



4. Remedios Varo Vagabundo 1957

Pero este logro siempre coexiste con el dolor fantasma de la pérdida de identidad y hogar, su tristeza esencial nunca puede ser superada (Said: 173) La nueva condición del exiliado, descrita por Said, juega un papel muy importante para la particular lectura del motivo del viajero en Varo. El exiliado re-construye su universo a base de recuerdo fragmentados de su hogar perdido (que lleva consigo en su vehículo) y fragmentos del mundo que encuentra en su viaje (que sin embargo le es extraño).

En el mismo contexto, la tan frecuentemente citada arquitectura fantástica de Varo no es retrato arquitectónico de España ni de México, pero contiene, ligeramente distorsionado, elementos o más bien recuerdos de ambos, acumulaciones de torres en forma de colmenas, de muros y arcos. Todo esto podría ser España o quizás las ciudades coloniales o ruinas precolombinas en Latinoamérica, pero no es ninguno de ellos. También el mundo celta de Leonora Carrington es un constructo así: creado en los años del exilio, mucho más influido por la literatura y el folclor que que por alguna experiencia “real” de un entorno „celta“, entre otras razones porque Carrington nunca vivió un tiempo largo en Irlanda.

De esa manera las artistas crean un nuevo, individual punto de orientación, que por un lado corresponde a un deseo de un hogar espiritual y por el otro evita cualquier subordinación ni a lugares concretos ni a ideologías políticas y religiosas, cuyos postulados para alguien que intelectualmente se encuentra fuera de sus coordenados geográficos, históricos o culturales, pierden mucho de su lógica y poder de convicción, manteniendo sólo su carácter compulsivo.



5. *Vista del Popocatepetl* Dr Atl (Gerardo Murillo, 1934)

Esta postura entre crítica e irónica, irrespetuosa con toda clase de vacas sagradas, también aparece en relación con los motivos mexicanos propiamente dichos, con

símbolos nacionales, celebrados en el arte nacionalista. *La Vista del Popocatepetl* de Dr Atl reproducida aquí (Ill. 5) es un excelente ejemplo del trato que los volcanes, un rasgo muy típico del paisaje alrededor de la Ciudad de México, reciben en el arte mexicano contemporáneo, convirtiéndolos en un símbolo nacional – como el mismo Dr. Atl, quien cambió su nombre de pila o otro más patriota: “Atl” significa “Agua”. Para Varo, por el otro lado, cualquier tipo de ídolo o gesto de solemnidad es ocasión para el humor, y así convierte con mucho gusto los solemnes volcanes en “utilidades domésticas”: en *La revelación o el relojero* (Ill. 6) encontramos un volcán pequeño, mas pequeño que el gato sentado a su lado y además encerrado en una jaula, para que pueda servir de brasero en el estudio del relojero. En otras ocasiones un „volcán doméstico“ en el patio se usa como parrilla, “admirable para obtener chiche-kebab y brochettes en su punto“ (Varo 1994: 83), y tentativamente como calefacción central. Esta penetración mutua, muchas veces irónica, de lo cotidiano y de lo elevado o excepcional es relativamente común tanto en Varo como en Carrington y “desarma” motivos elevados y llenos de pathos.



6. Remedios Varo *La revelación o El relojero* 1955

En lo que de Leonora Carrington se trata, su producto más conocido de visible influencia mexicana era un encargo del gobierno mexicano y un resultado de su creciente popularidad en su país adoptivo: el mural *El mundo mágico de los maya* (1963, Ill. 7), originalmente destinado al Museo Nacional de Antropología (y por eso también la obra “más mexicana” de la artista). Este género, el género para el arte mexicano posrevolucionario, le ofrece una posibilidad de desarrollar su propia *mexicanidad*, también frente a precedentes famosos, como los murales de Rivera en el palacio nacional. Pero si Rivera se deja inspirar en el arte prehispánico, visible tanto en las posturas de los personajes como sus atuendos, para representar uno de los lugares más afamados de la antigua Tenochtitlan, su mercado: *tianquiztli* (*La gran ciudad Tenochtitlan*, Ill. 8), y con él celebrar el esplendor de un México indígena majestuoso y culturalmente independiente, Carrington elige otro camino.

En repetidas ocasiones Carrington viajó a Chiapas acompañando a la antropóloga suiza Gertrude Blom, que le hizo posible observar los rituales de los curanderos locales desde cerca (Chadwick: 31).



7. Leonora Carrington *El mundo mágico de los maya* 1963



8. *La gran ciudad Tenochtitlan*. Parte del Fresco en el Palacio Nacional Diego Rivera, 1945

Durante esos viajes, o más bien expediciones, Carrington llenó libretos enteros con esbozos (ya que no se le permitía tomar fotografías), que van desde estudio de animales y escenas cotidianas hasta las representaciones de divinidades y seres fantásticos del *Popol Vuh*¹.

La obra terminada es por lo tanto una síntesis de sus experiencias de los viajes y de su interpretación personal del *Popol Vuh*. Presenta un universo tripartito –un concepto conocido (no solamente) por los Maya– con un inframundo oscuro y amenazador, dominado por una calavera de jaguar, encima el mundo terrestre, cuya vastedad contrasta con las minúsculas figuritas humanas que la pueblan, y encima el mundo celeste con el sol, la luna y una multitud de seres míticos. Carrington insiste que no se trata de una ilustración del *Popol Vuh*, sino de interpretaciones libres; la serpiente voladora en el arco iris no es Quetzalcoatl, la serpiente emplumada de la mitología mesoamericana (Mexican Years: 26). Varias líneas verticales, o más bien oblicuas, unen estos mundos horizontales a un universo coherente: una ceiba, el árbol sagrado de los Maya, crece desde el inframundo y atrae una banda de lechuzas del cielo; el arco iris y una verdadera selva de cruces en las montes son otros eslabones entre los dos mundos superiores.

Los mismos elementos funcionan también como vínculos entre otros polos decisivos de la vida en los pueblos: el cristianismo y las religiones prehispánicas. Las dos puntas del

¹Estos esbozos fueron publicados en forma de libro junto con dos ensayos sobre las culturas indígenas (Carrington, Leonora, textos de Andrés Medina y Laurette Sejourne *El Mundo mágico de los Maya*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964)

arco iris se encuentran respectivamente encima de una choza donde un curandero está celebrando un ritual, y encima de una iglesia blanca al estilo colonial, delante de la cual un cordero –también blanco y uno de los símbolos más conocidos del cristianismo (Ferguson: 20) – atrae a multitudes de creyentes, reflejando así una religiosidad profunda, híbrido-mestiza, un rasgo “muy mexicano”.

Un significado muy específico para el mestizaje tiene la cruz que se levanta en gran número sobre los montes. Ya en la época precolombina fue parte del vocabulario de los símbolos religiosos, los primeros cronistas como Bernal Díaz la mencionan suponiendo que estas áreas ya deben de haber sido cristianizadas en el pasado (Lafaye: 208 sq.). Después de la llegada de los conquistadores, entonces, el ya conocido motivo fue recargado con nuevos significados (sin que las capas semánticas antiguas hubieran perdido su importancia). La concepción antigua, donde la cruz es una expresión del universo dividido en cuatro partes, se mezcla con la noción cristiana de la redención. Ya que en ambas culturas la cruz marca los lugares sagrados (Medina: 15), se produce un simbolismo único, híbrido, que seguramente puede considerarse subversivo o „onírico“², donde la ceiba sagrada de los Maya y el crucifijo católico transparentan a partes iguales y con la misma simultaneidad influyen la visión del mundo de los creyentes.

En su mural , que tiene mucho más en común con el arte italiano del *Quattrocento*, en su vivaz narratividad como en la fusión de los detalles realistas y fantásticos, que con el Muralismo didáctico según el modelo de Diego Rivera, visualiza Leonora Carrington la esencia de la cosmovisión de esa población, para la cual lo real y lo mágico son de igual importancia en su vida cotidiana (Medina: 29), una visión no muy lejana de la cosmovisión de la propia Carrington. De ninguna manera es este mural una representación “realista” del mundo indígena o propaganda política, y no debe confundirse con ellos.

De cierta manera una analogía literaria a *El mundo mágico de los Maya, Cuento mexicano /A Mexican Fairy Tale*, escrito en los años 70 en México, integra en la forma de una parábola filosófica motivos mexicanos plenamente al universo estético y temático de la artista. Está ambientado entre las pirámides de Teotihuacán (aunque la locación es solamente aludida, nunca nombrada explícitamente): la pirámide del Sol, de la Luna y una pirámide de Venus (que no existe en Teotihuacán). Aunque algunos detalles permiten ubicar el cuento en la época moderna, eso no tiene ninguna influencia sobre el desarrollo de la trama, ésta es más bien marcada por rituales y arquetipos atemporales. La primera parte del cuento, titulada „Juan“, relata como el pequeño pastor de cerdos Juan sigue una voz misteriosa en las ruinas cerca de la pirámide de Venus. (¿Podría la autora referirse a una de las pirámides de Teotihuacán? Después de todo, sus nombres modernos son inventos posteriores, como el mismo nombre de Teotihuacán, lo que da mucha libertad para la especulación, o ¿está ella especulando sobre la existencia de otras ruinas en el área todavía no completamente explorado?)

² Esa perspectiva coincide con la de los surrealistas, sobre todo de Bretons, cf. Durozoi :. 157

Lo que ocurre luego puede describirse mejor como un ritual de sacrificio, ejecutado por un pájaro pequeño, “la nieta pequeña de la *Gran Diosa Madre* que vive en la Pirámide de Venus” (Carrington: 179): Un pequeño cactus recién emanado de la tierra se entrega como comida a los cerdos de Juan, éstos se convierten en una comida apetitosa para Juan, y después de que éste lo consume, él mismo es cortado en pedazos. Aunque los sacrificios humanos son un rasgo muy conocido de las culturas precolombinas en México, este escenario con su arraigo en el simbolismo de la diosa madre (no sólo el recinto explícitamente nombrado como suyo y el pájaro remiten a ella, sino también los cerdos, sus “animales”) parece orientarse mucho más en el sacrificio del *Heros* de la diosa madre, como de Attis en el culto de Cibele. El concepto circular del tiempo, que se expresa en este ritual: No tengas miedo, Juan, ésta es sólo la primera muerte; pronto estarás vivo otra vez” (ibid: 182), está presente en las religiones tanto del Viejo como del Nuevo mundo, sacrificios humanos debían no por último asegurar la continuación del universo o marcaban el inicio de un nuevo ciclo, un nuevo siglo.

En este momento empieza la segunda parte de “María“. Esta muchacha, también una simple niña campesina, encuentra la cabeza de Juan clavada en un maguey. Este episodio repite un motivo central del *Popol Vuh*, el mito de la creación de los Quiché: la cabeza cortada del héroe colgada en una planta (*maguey* aquí, *jícara* en el mito Quiché) y “salvada” por una muchacha. Pero si en el *Popol Vuh* la chica Ixquic queda preñada milagrosamente del héroe muerto (similar al motivo egipcio de Isis y Osiris), y por lo tanto tiene la función de catalizador para el segundo acto, en el cual sus hijos, los gemelos divinos, vengan su padre (mientras ella desaparece del relato), Carrington prefiere otra solución, que se acerca más a sus propias ideas sobre el papel de la mujer en la sociedad. En un acto de creación mística, su “heroína” (un término que conviene mejor aquí que „protagonista“) María cose el cuerpo del *Heros* Juan, y le devuelve así la vida (otra vez una variación del motivo de Isis).

Diferente del *Popol Vuh* o también de la leyenda de Isis, la venganza para el precedente sacrificio del *Heros*/héroe no tiene aquí ninguna importancia: cuando Juan intenta alcanzar su corazón, aunque esa tarea correspondería a María, éste desaparece en el mundo subterráneo de la Gran Diosa Madre debajo de la pirámide de la luna en Teotihuacán, así que ambos protagonistas también están obligados a descender y se encuentran allí con la diosa. La apariencia de la diosa deja suponer más que nada inspiraciones de Graves o de las diosas madres de la Antigüedad: “Allí estaba sentada: Ave, serpiente, Diosa, con todos los colores del arco iris y llena de ventanitas con caras asomadas cantando con los sonidos de todos los seres vivos y muertos como un enjambre de abejas: un millón de movimientos en un cuerpo inmóvil” (ibid: 186).

Aunque en Mesoamérica, por ejemplo, Coatlicue puede aparecer bajo la forma de una serpiente (Dufétel: 39), y el carácter obviamente ctónico de la diosa de Carrington tampoco no es ninguna contradicción no a esta ni a varias otras diosas precolombinas, no es idéntica ni a Coatlicue, ni a alguna otra divinidad, mexicana o no. En esa “diosa” la artista expresa en primer lugar la idea de un universo definido como fundamentalmente femenino que engloba vida y muerte.

En este mundo mágico, Juan y María se funden en un fuego en un ser, Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, un ser con toda probabilidad originalmente andrógino (Garza: 49) (un aspecto de esta divinidad que no aparece en el *Popol Vuh*). De esa manera aflora un motivo que tanto importancia tiene en la obra de Carrington, el motivo del conflicto masculino-femenino y su anulación mediante el andrógino, que se elabora aquí en una variante “mexicana”. Tanto Juan y María como la Diosa son en primer lugar creaturas de Leonora Carrington y expresan sus intereses y sensibilidades, pero también se fusionan armónicamente con los patrones culturales y estéticos preexistentes para formar una entidad híbrida. De ese modo se inscriben en la específica historia cultural mexicana, si por ejemplo Juan y María en forma de Quetzalcoatl siguen volviendo una y otra vez en un circuito interminable de la vida, anulando así simbólicamente la ruptura violenta provocada por la llegada del supuesto “Quetzalcoatl” Cortés: Juan-Mari continúa volviendo; así que esta historia no tiene fin“ (Carrington: 187).

Mucho más frecuente en la obra de la artista, sin embargo, es un empleo considerablemente menos placativo, hermético de las influencias americanas, como, por ejemplo, en el tríptico *Took My Way Down, Like a Messenger, To the Deep* (1977, Ill. 9). También aquí encontramos una división tripartita del mundo, reforzada por la selección de los colores: amarillo para el mundo superior, azul para el intermedio y rojo y marrón para el inferior. Líneas oblicuas que se entrecruzan forman varias pirámides dentro del cuadro que apuntan a veces hacia arriba, a veces hacia abajo y así conectan los diferentes áreas del cuadro. En la esfera superior tiene lugar, como ocurre frecuentemente en la obra de la artista, una escena en la cocina, cargada fuertemente con el simbolismo metafísico, verduras flotan en el aire, elevadas por pequeños torbellinos de energía alrededor de la mesa. En el centro del segmento mediano se encuentra una pirámide decorada con calaveras, un espectáculo impresionante, pero relativamente difundido en los templos mesoamericanos. En la esfera inferior, la pirámide tiene el color rojo sangre y apunta hacia abajo, encima de ella sale la una grande luna plateada, sobre la cual caminas grandes perros negros (¿Los perros de Hécate? El tema de la luna como símbolo de lo femenino se encuentra con cierta frecuencia en la obra de una amiga de Carrington, Remedios Varo, aunque raramente en el aspecto oscuro de Hécate/Thanatos como aquí). Seres extravagantes se mueven, a veces caminando, a veces volando, absorbidos en ritos misteriosos, entre los distintos niveles, algunos con atributos de la muerte como calaveras, otros como símbolos acuáticos como caracoles (éstos, como símbolos del



9. Leonora Carrington *Took My Way Down, Like a Messenger, To the Deep* 1977

mundo acuático, eran un elemento obligatorio de los sacrificios a los dioses en el México prehispánico). Pero casi todos pueden ser asociados a uno o varios temas explorados por Carrington en sus obras, como por ejemplo la alquimia o los ya mencionados complejos temáticos “alimentación/vida” y “luna/magia”.

Los movimientos de las figuras entre los diferentes niveles indican la permeabilidad de éstos, tanto hacia arriba como hacia abajo, y una interconexión de todos los segmentos entre sí. Este efecto se consigue no por último por la fusión de elementos de procedencia muy diferente, una técnica frecuentemente aplicada por Carrington, como en *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (1975, Ill. 10) - Moorhead es el apellido de soltera de su madre, y la artista introduce repetidamente personajes con ese apellido en su obra. La “cocina” representada, vibrante de tonos saturados de rojo y azul, es una síntesis de fuentes diferentes, tanto míticas como procedentes de sus experiencias cotidianas, pero de ninguna manera una representación autobiográfica en el sentido exacto de la palabra. Está poblada por seres con las cabezas cubiertas por paños grandes que manejan utensilios tan típicamente mexicanos como los metates de piedra volcánica y preparan comida, pero la mesa en el centro está ubicada dentro de un círculo inscrito con textos sobre divinidades irlandesas en escritura invertida que sólo se lee en espejo (Orenstein: 14). Además figuran motivos claramente inspirados en la lectura de Robert Graves y su *White Goddess*: un gigantesco ganso blanco, una figura blanca y negra con rasgos caprinos, una alusión al acompañante de la Diosa, el *Heros* juvenil, y los colores dominantes del cuadro, blanco, rojo y negro, que son para Graves los colores de la Diosa (Graves: 62sq) en sus aspectos diferentes, chica joven, mujer madura y mujer vieja, la señora de la muerte.

Por el otro lado, el repollo que se encuentra en la mesa pertenece al campo de la “alquimia culinaria”, activamente desarrollado por la artista mediante un acceso muy personal, donde, mediante una identificación de lo profano y lo divino, esta planta muy humilde adquiere casi el mismo simbolismo y complejidad como la rosa para los alquimistas barrocos. “The Cabbage is a Rose, The Rose, The Alchemical Rose, The Blue Deer (*Peyote, Lophohora Williamsii*), and the eating of the God is ancient knowledge... The cabbage is still the alchemical Rose, for any being able to see or taste” (Aberth: 94), escribió la artista en un comentario a una exposición de 1976.

Practica un manejo similarmente libre de los motivos mexicanos en sus textos, como por ejemplo en la breve - sólo un acto - pieza de teatro *La invención del mole*, escrita en los años 60 en México. Carrington muy probablemente conocía la leyenda según la cual el *mole* fue inventado por monjas con ocasión de una visita del arzobispo en su monasterio en Puebla, pero su versión tiene rasgos muy individuales: es una síntesis de la leyenda popular con el topos de la “conversión de los paganos”, la ambición del arzobispo. Pero esto es todo menos un misionero perfecto, sino un heredero digno de otros obispos Carringtonianos, del archivero de *Monsieur Cyril de Guindre* o del tonto frívolo glotón de *L'homme neutre*. Su adversario, Montezuma el rey de los Aztecas, es no obstante tampoco un monarca ideal, todo lo contrario, es un caníbal y regala esclavos al “Rey Pederasta de Texcoco”. El conflicto estereotipado civilización occidental - nobles

salvajes es por lo tanto saboteado desde un principio y desenmascarado como un cliché vacío.



10 Leonora Carrington *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen*, 1975

Ambas figuras se enfrentan ahora en una discusión sobre religión y magia y descubren así diferencias en sus patrones de pensamiento básicos. Si el Arzobispo, en un vocabulario casi bíblico, declara, “[la] Santa Iglesia está fundada sobre la Roca de la Eternidad”, sus palabras no impresionan a Montezuma y su respuesta es simplemente: “una religión así tiene que estancarse en unos pocos siglos” (Carrington: 200). Sus conceptos religiosos no giran alrededor de palabras, sino de actos y rituales, y un amigo de Montezuma declara, “la magia (...) siempre será más interesante que su de palabras, teorías y más palabras” (ibid: 204). El mismo amigo está tejiendo un suéter para Quetzalcoatl a lo largo de la pieza, un acto que se puede comprender como un acceso alternativo, no verbal a lo divino. Además remite a los extensos y variados estudios que la artista realizó del contenido simbólico de las labores femeninas tradicionales, sobre todo de la costura, cocina y del tejido. Una bruja presenta un ritual mágico que no obstante deja a los espectadores algo desilusionados: “Me imagino que debe Tlaxcluhuichiloquitle estar ahorrando sus vibraciones para esta noche” (ibid: 205).

Este polifacetismo de las manifestaciones de lo espiritual recuerda muy fuertemente el concepto religioso de la propia Leonora Carrington, que siempre insistía en el acceso individual a lo religioso: “Todas las religiones son verdaderas, pero tienes que pasar por tus propios canales (...) tiene que sentirse auténtico para ti” (Warner: 19).

El obispo de la pieza de teatro, sin embargo, está tan convencido de la superioridad de su fe, que ni siquiera escucha y por eso se pierde el mensaje más importante: que, en una mezcla bizarra entre el sacrificio humano azteca y humor negro inglés, Montezuma planea convertirlo en el plato principal de un banquete para el ya mencionado “rey Pederasta de Texcoco”. La legendaria, complicadísima preparación del *mole* sirve por lo tanto para darle sabor a la carne del obispo, pero por lo menos el cocinero le asegura sin una sombra de ironía, “usted no sentirá nada, absoluta y relativamente nada” (Carrington: 206).



11. Leonora Carrington *Stepsister's Hen* (Marigold, del plato preparado, como en la versión Marigold, *Tell Me Your answer Do*) (1952)

En esta obra tanto el obispo como sus adversarios americanos son figuras absolutamente distintas, pero igualmente monstruosas (Andrade: 65), criminales y víctimas, aterradores, repulsivos y ridículos al mismo tiempo, ya que la autora juega simultáneamente con los horrores de la colonización e intolerancia religiosa y con la fantasía de horrores más grande proyectada al Nuevo Mundo: el canibalismo³.

³Mencionamos como un ejemplo los libros de viajes y crónicas como la *Warhaftige Historia und Beschreibung eyner Landschafft der Wilden, Nacketen, grimmigen Menschfressen Leuthen* (La historia verdadera y descripción de un país de los salvajes, desnudos feroces gentes caníbales) del alemán Hans Staden sobre su estadía con los Tupinampá en Brasil. Tanto la obra en sí como los grabados en madera (hechas en Marburgo, Alemania), tenían una influencia enorme sobre el concepto europeo del „salvaje“ y la imagen del Nuevo Mundo

En esta visión muy peculiar del contacto e integración (literalmente) culturales, muchas constante del contacto cultural, particularmente desde el punto de vista europeo, son convertidos en su contrario absoluto: la relación vencedor - vencido, objeto - sujeto. Especialmente la última inversión es particularmente reveladora, ya que convierte al protagonista de la dominante cultura occidental, hombre, alto dignatario de la iglesia, en un objeto por excelencia, el de una preparación culinaria. El lugar de ser el receptor y consumidor clásica de la leyenda, él mismo es el objeto preparado y transformado. La comparación grotesca con un pavo se impone literalmente, y en pocas páginas el mundo se pone de pies a la cabeza, un carnaval absurdo y aterrador que convierte las relaciones del poder y otras constelaciones aparentemente naturales en su contrario.

También otros aspectos de la cultura popular mexicana, como el conocidísimo *Día de los muertos*, se reflejan en su obra, aunque de una manera radicalmente distinta de las representaciones más convencionales. En *Stepsister's Hen (Marigold, Marigold, Tell Me Your answer Do)* (1952, Ill. 11), aparece una figura de un color amarillo resplandeciente, cuya cabeza se asemeja a una flor. Acompañada por una gallina de un color rojo intenso, está de pie en una habitación azul donde la atmósfera está repleta de sombras de seres borrosos. El título alternativo ofrece una lectura posible para este excepcional motivo hermético: pues *marigold*, la caléndula, *tzempasuchitl* en náhuatl, era un atributo de la diosa mexicana Xochiquetzal, diosa de la primavera, de las flores y el inframundo (Burland: 133). Por lo tanto, la flor también tiene su origen en el país de los muertos, y hasta hoy se emplea para la decoración de tumbas y altares el Día de los muertos, ya que su amarillo intenso resultaría visible para los almas de los muertos desde el inframundo, ejerciendo así una función de guía – y también la *Marigold* de Carrington parece comunicarse con los transparentes seres blancos. La gallina roja probablemente proviene del contexto de la *Goddess* Gravesiana (Xochiquetzal, con su naturaleza dual, podría considerarse como la equivalente mexicana de esta *diosa*), con sus colores rojo y blanco y sus atributos, aves como ganso, pato o cisne. El rojo simboliza la sangre y por lo tanto la vida, así que el observador se vuelve a encontrar con la figura ya casi paradójicamente dual de la *Goddess*, la femineidad espiritual.

Como demuestra esta breve selección de obra de distintos géneros, hechos por encargo y por placer privado, sin intención de publicar, no se puede hablar de una ausencia de México en sus obras respectivas, pero sí se puede hablar de una negación de participar en el discurso oficial nacionalista y su comprensión de México. Para las aquí estudiadas inmigrantes europeas, al contrario, México muy pronto se convierte en un trasfondo muy poco monumental – aunque muy característico –, delante del cual se desenvuelve lo *maravilloso* de la psique humana. Integran con facilidad motivos y símbolos mexicanos, pero siempre uniéndolos a motivos propios, de distintas proveniencias, fuera de su contexto original.

Por las mismas razones sorprende poco que estas obras inicialmente despertaran poco interés en los círculos artísticos contemporáneos mexicanos (y tanto más en las generaciones posteriores), tan diferentes son las obras aquí descritas del programa oficial de los muralistas; el carácter íntimo, hermético de la obra, la hechura refinada en

formato pequeño ejecutado en *le caballete* (que los muralistas declararon “inútil” en su manifiesto de 1921 (Manrique: 292)), la omnipresente ironía: todo contradice al ideal deseado de un arte monumental, didáctico-propagandista (o “políticamente involucrado”) “para todos”. Este es específicamente el caso de Remedios Varo, que sólo en una única ocasión pintó directamente una figurina precolombina, en un cartel comercial para Bayer ejecutado en los años 40, pero demostraba mucha curiosidad y apertura mental frente a su entorno mexicano y lo integraba a sus propias visiones: muchas de sus cartas muestran un interés profundo tanto en México como en su cultura, y una creciente solidaridad emocional e intelectual con el país.

De cierta manera, las artistas aquí estudiadas, representan una visión “pos-nacionalista” en la historia del arte mexicano, una fase de una más sutil, menos placativa y más flexible auto-representación del país. Ello también explica por qué su popularidad creció enormemente con el lento apagar del muralismo, con el cual sus contemporáneos exiliados están sin embargo íntimamente ligados, como dos caras de la misma medalla.

Bibliografía:

- Aberth, Susan L. *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art* London: LundHumphries, 2004.
- Andrade, Lourdes *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo* México, D.F.: Aldus, 1996
- Artes de México*, México: Artes de México y del mundo, *„Serpiente en el arte prehispánico”, Nr. 32*, mayo 2002
- Burland, C. A. *The Gods of Mexico* New York: Putnam, 1967
- Carrington, Leonora, textos de Andrés Medina y Laurette Sejourne *El Mundo mágico de los Maya*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964
- Carrington, Leonora *El séptimo caballo y otros cuentos* México, D.F.: siglo veintiuno editores, 1992
- Chadwick, Whitney *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*. México: Era, 1994
- Diccionario Salamanca de la lengua española* Santillana, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996
- Ferguson, George *Signs & Symbols in Christian Art* New York, Oxford University Press, 1979²
- Frank, Luanna (ed.) *Literature and the Occult. Essays in Comparative Literature* Arlington: Univ. of Texas Press, 1978
- Graves, Robert *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth* Manchester: Carcanet, 1997
- Herrera, Hayden *Frida. Una biografía de Frida Kahlo* México: Diana, 2002
- Historia general de México, Tomo IV* México, D. F.: Colegio de México, 1976 Lafaye, Jacques *Quetzalcóatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique (1531-1813)* Paris : Gallimard, 1974.

Leonora Carrington. The Mexican Years 1943-1985 San Francisco: The Mexican Museum, 1991

Mexique-Europe. Allers-Retours 1910-1960 (Cat. Exp.) Paris: Cercle d'Art, 2004

The Mexican Years

Rodríguez Prampolini, Ida *El surrealismo y el arte fantástico de México* México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1969

Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000

Schlieker, Andrea (ed.) *Leonora Carrington. Paintings, Drawings and Sculptures 1940 - 1990 (Exposition catalogue)* London: Serpentine Gallery, 1990

Varo, Remedios *Cartas, sueños y otros textos* Castells, Isabel (ed.) México: Era, 1994

Varo, Remedios Catálogo razonado México: Era, 2002³

Artículos:

Alberto Manrique, Jorge “El proceso de las artes, 1910-1970”, en *Historia general*

Andrade, Lourdes “De la monstruosidad carringtoniana y de otras monstruosidades”, en: id. *Para la desorientación general*

Castells, Isabel “Introducción” en: Varo

Dufetel, Dominique “Los reinos del sueño”, en: *Artes de México*

Durozoi, Gerard: “Le Mexique et les Mexicains traversés par quelques surréalistes, vite”, en: *Mexique-Europe*

Garza, Mercedes de la “Arqueología de la serpiente. Serpientes sagradas entre los Maya”, en: *Artes de México*

Medina, Andrés “Magia y religión en los Altos de Chiapas”, en: *Carrington '64*

Oreinstein, Gloria Feman “Manifestations of the Occult in the Art and Literature of Leonora Carrington”, en: Frank

Said, Edward W. “Reflections on Exile”, en: id.

Warner, Marina: “Leonora Carrington's Spirit Bestiary; or The Art of Playing Make-Belief”, en: Schlieker

Recibido: 6 junio 2010

Aceptado: 5 septiembre 2010