

Universitat Politècnica de València

Departamento de Comunicación Audiovisual,
Documentación e Historia del Arte



Claves de representación corporal en las poéticas de las
pintoras surrealistas: Frida Kahlo, Leonora Carrington y
Remedios Varo

Tomo I

Tesis Doctoral
Presentada por:
Melinda Anna Vodermayr Sohl
Dirigido por:
Dra. Dña. Juana María Cazalla Piñero
Valencia, 2012

RESUMEN

El objetivo de la presente tesis es analizar la producción simbólica, en relación al cuerpo, de artistas surrealistas que desarrollaron sus poéticas en el contexto mexicano: Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo.

El primer apartado comienza explorando la génesis europea del estilo y analizando el surrealismo como un movimiento cultural en el sentido amplio del término.

El segundo, describe aspectos propios del despliegue surrealista en México y el trasfondo artístico autóctono en el que poseyó un papel como comunicador de valores pictóricos que se fundieron con la plástica artística mexicana produciendo una fecunda hibridación. La combinación generó obras singulares en el tejido socio-cultural del país.

El tercer apartado, fundamentado en una perspectiva feminista como punto de partida, aunque superando y aunando determinados aspectos de la concepción de géneros en el plano humano, se centra en las diferencias encontradas entre la teoría patriarcal subyacente en el surrealismo ortodoxo y el enfoque autobiográfico sostenido por las mujeres artistas seleccionadas para el estudio.

Los apartados cuarto, quinto y sexto tratan de analizar aspectos propios de la producción de cada una de las tres artistas, que aportan determinados valores específicos compartidos en clave de representación simbólica.

En resumen, se plantea que estas pintoras, vinculadas con México, son participantes atípicas del surrealismo y la raíz de la diferencia reside de manera esencial en el hecho de contribuir con una visión reivindicativa del universo femenino en el arte principalmente entre las décadas de 1930 al 1950.

ABSTRACT

The aim of the present thesis is to analyze certain symbolic elements dealing with the body as found in the artwork of women surrealist artists who developed their poetics in the Mexican context: Frida Kahlo, Leonora Carrington and Remedios Varo.

The first section commences with an exploration of the European genesis of surrealism while analyzing it as a cultural movement in a broad sense.

The second one describes characteristic aspects of surrealism's development in México and the autochthonous artistic background in which it assumed the role of transmitting pictorial values that blended with Mexican visual arts and produced a prolific hybridization. The combination generated unique works within the country's socio-cultural fabric.

In the third section, fundamented upon a feminist standpoint, although the gender concept is surpassed in determined aspects by the human dimension, the research is centered on the differences found between the patriarchal attitude underlying orthodox surrealism and the autobiographical stance maintained by the three women artists selected for study.

The fourth, fifth and sixth sections each contain analysis of the details in paintings of these artists who manifest certain specific values or shared symbolic pictorial representations.

To sum up, it is pointed out that these painters linked to México are atypical participants belonging to surrealism, and that the origin of the difference consists essentially of the fact that they contributed a viewpoint reclaiming a place in art for the feminine world principally during the decades from 1930 to 1950.

RESUM

L'objectiu de la present tesi és analitzar la producció simbòlica, en relació al cos, d'artistes surrealistes que desenvoluparen les seves poètiques al context mexicà: Frida Kahlo, Leonora Carrington i Remedios Varo.

El primer apartat comença explorant la gènesi europea de l'estil i analitzant el surrealisme com un moviment cultural en el sentit ampli del terme.

El segon, descriu aspectes propis del desplegament surrealista en Mèxic i el transfons artístic autòcton al qual va posseir un paper com a comunicador de valors pictòrics que es fongueren amb la plàstica artística mexicana produint una fecunda hibridació. La combinació va generar obres singulars al teixit socio-cultural del país.

El tercer apartat, fonamentat en una perspectiva feminista com a punt de partida encara que superada en determinats aspectes de la concepció de gèneres al plà huma, es centra en les diferències trobades entre la teoria patriarcal subjacent en el surrealisme ortodox i l'enfocament autobiogràfic sostingut per les dones artistes seleccionades per a l'estudi.

Els apartats quart, cinqué i sisé tracten d'analitzar aspectes propis de la producció de cadascuna de les tres artistes, les quals aporten determinats valors específics compartits en clau de representació simbòlica.

En resum, es planteja que aquestes pintores vinculades a Mèxic són participants atípiques del surrealisme i l'arrel de la diferència resideix essencialment en el fet de contribuir a una visió reivindicativa de l'univers femení a l'art, fonamentalment durant les dècades de 1930 i 1950.

AGRADECIMIENTOS

A mi marido y mi familia con amor, gratitud y consideración

La realización de esta tesis ha involucrado a personas e instituciones que contribuyeron grandemente a su culminación.

En la *Universidad Politécnica de Valencia*, agradezco muy especialmente a mi amiga y Directora de esta investigación, Dra. Dña. Jana Cazalla, por su generosidad, apoyo académico, sugerencias, aportaciones y orientaciones.

A mis profesores de licenciatura y postgrado por compartir sus conocimientos.

A los compañeros administrativos y técnicos por su cordial colaboración, especialmente los del DCADHA.

A los bibliotecarios que he tenido el placer de consultar. Hago especial mención de Elisa Sanchis de la Dirección General de la Mujer y por la Igualdad en Valencia por su inestimable ayuda.

A las investigadoras que me han precedido y contribuido con su valiosa documentación.

A mis amigos por su acompañamiento y la calidez brindada, especialmente: Jacinta Gil, Loles Pascual, Pepa S. Segura y Carmen Ballester.

A mis padres.

A mi familia por su apoyo incondicional.

Sobre todo a mi marido Pedro Antonio, huésped de mi corazón, por su capacidad paradigmática de seguir adelante contra viento y marea.

A las musas, haberlas haylas.

ÍNDICE GENERAL

TOMO I

	Páginas
INTRODUCCIÓN	1-18
1. BRETON Y SU CÍRCULO.....	19-77
2. EL SURREALISMO EN MÉXICO	78-166
2.1. EL EXILIO MEXICANO DE LOS SURREALISTAS	78
2.2. VIAJES DE BRETON Y OTROS SURREALISTAS EUROPEOS A MÉXICO	91
2.3. SIMILITUDES Y DIFERENCIAS DE LA VISIÓN MÁGICA AUTÓCTONA CON LA ESTÉTICA ORTODOXA.....	140
2.4. EL SUSTRATO SURREALISTA EN EL SISTEMA DE REPRESENTACIÓN DEL <i>ETHOS</i> MEXICANO	153
3. EL SURREALISMO EXPLORADO DESDE LA ÓPTICA FEMENINA.....	167-230
4. FRIDA KAHLO: LA ESTETIZACIÓN DEL DOLOR. LA REVISIÓN DE LOS TABUES PATRIRACALES EN SU OBRA	231-353
5. LEONORA CARRINGTON: APROXIMACIONES A <i>LA DAMA OVAL</i>	354-483

TOMO II

Páginas

6. REMEDIOS VARO: LA METAMORFÓSIS CORPORAL. EL CUERPO COMO UMBRAL A UN ESTADIO SUPERIOR....	484-609
7. CONCLUSIONES.....	610-663
8. BIBLIOGRAFÍA	664-702
8.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	664
8.2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA.....	668
8.3. ARTÍCULOS	687
8.4. PÁGINAS WEB SELECCIONADAS	696
9. APÉNDICE	703-969
9.1. CRONOLOGÍAS Y CURRÍCULUM DE LAS ARTISTAS, EXPOSICIONES Y DISTINCIONES	703-814
9.1.1. Frida Kahlo	703
9.1.2. Leonora Carrington.....	757
9.1.3. Remedios Varo.....	784
9.2. INDICE DE IMÁGENES ANALIZADAS EN LA TESIS.....	815-820
9.2.1. Frida Kahlo	815
9.2.2. Leonora Carrington.....	817
9.2.3. Remedios Varo.....	819

9.3. LISTADO DE OBRAS CONSULTADAS O REVISADAS DURANTE LA INVESTIGACIÓN	821-950
9.3.1. Frida Kahlo	821
9.3.2. Leonora Carrington.....	852
9.3.3. Remedios Varo.....	885
9.4. RELACIÓN DE IMÁGENES CORPORALES SEGÚN EL ESQUEMA SIMBÓLICO EXPUESTO.....	951-963
9.4.1. Frida Kahlo	951
9.4.2. Leonora Carrington.....	955
9.4.3. Remedios Varo.....	961
9.5. NÓMINA DE ARTISTAS PARTICIPANTES EN LA EXPOSICIÓN DE 1940 EN MÉXICO.....	964-969

INTRODUCCIÓN

‘Lo otro’ no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, uno y lo mismo. Pero ‘lo otro’ no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en el otro, en “La esencial Heterogeneidad del ser”, como si dijéramos en la incurable otredad que padece ‘lo uno’.

Antonio Machado

Debemos confesar que la hipótesis inicial de esta tesis no fue la que desembocó en el discurso actual, aunque se planteó también en relación con la *otredad*. En un principio a causa de nuestra situación o condición directa de *émigré*, habitaba en nuestra mente una inclinación hacia temas de transculturación centrada en la *otredad* del *outsider*, el que se atreve a introducirse en una sociedad distinta a la originaria y cuya cultura le resulta completamente foránea. En los albores, la vía de investigación iba dirigida a encauzarse en la producción pictórica de artistas que considerábamos surrealistas atípicas debido a la presencia de un componente de *otredad* producto de haber adquirido mediante

parentesco, y/o experiencias vivenciales, determinadas características procedentes de dos o más fuentes culturales a veces contrapuestas. Así, pensábamos desarrollar en el campo del arte, desde nuestras posibilidades, un camino paralelo al que inició en el área de la lingüística la investigadora, tempranamente fallecida, Diane Bax con sus averiguaciones sobre ciertas fusiones creativas en el lenguaje de progenie expuesto a la biculturalidad dentro de la familia nuclear. No obstante, esta intención original quedó rápidamente relegada a causa de evidencias que se pusieron de relieve y motivaron redirigir nuestra tesis por otro sendero. Constatamos que sobresalían unas variables de otra índole en la plástica acotada para su escrutinio. La trayectoria definitiva comenzó a tomar cuerpo en busca de respuesta a la sencilla pregunta: ¿Por qué la manera de representar el cuerpo de la mujer en las obras de surrealistas varones difiere radicalmente de las producciones de las mujeres surrealistas? El núcleo de la tesis surgió como contestación a este interrogante. Todas las indagaciones posteriores se desarrollaron alrededor de este asunto cardinal.

Curiosamente, el detonante que activó el proceso investigador fue la fascinación suscitada por la lectura de *La leyenda del artista*. En este texto desmitificador,

elaborado por Ernest Kris y Otto Kurz, los autores se dedican a desmantelar el mito del genio y desvelan que la historia del arte está construida con fórmulas reiterativas que giran en torno al estereotipo masculino del genio creador. Esta idea reforzaba nuestra intuición de que se podría desplazar la primacía de una visión *androcéntrica* aplicada a la corriente artística surrealista de Breton para elaborar un estudio orientado a encontrar y explorar la contribución de mujeres surrealistas. Aquel momento de *epifanía* incitó el deseo de descubrir inéditas aproximaciones relacionadas con la visión femenina. Más adelante obtuvimos un mayor conocimiento de la obra pictórica de las pintoras Frida Kahlo y Remedios Varo durante la participación como alumna de doctorado en el curso de *Introducción a la investigación del arte latinoamericano contemporáneo* impartido por la Profa. Dra. Jana Cazalla. Se consolidó el objetivo primordial de la presente tesis en examinar desde la perspectiva postfeminista ciertos aspectos heterodoxos del surrealismo de mujeres artistas. Encontrar el significado de la divergencia entre la representación de la corporalidad femenina en sus obras y en las de los surrealistas varones encarriló la investigación desembocando en la aplicación de la teoría de género

como un foco de luz para distinguir aspectos ocultos detrás de la primera mirada.

En la fase inicial de la investigación se planteó un análisis de la producción pictórica de dos mujeres artistas calificadas como surrealistas, Frida Kahlo y Remedios Varo, en busca de claves que permitiesen discernir subversiones o desviaciones concretas en torno al tratamiento corporal y en un plano estético general más amplio, dentro de sus obras con relación al surrealismo ortodoxo. Se orientó a examinar un área específica en relación con la significación de estas dos artistas vinculadas al singular ejemplo de la vanguardia artística europea arribada en México. Leonora Carrington fue incorporada más adelante para introducir un punto de contraste cuajado de elementos culturales no hispanos que confirmara la investigación emprendida en otro contexto.

Proporcionarle al trabajo un orden metódico y sistematizar la intuición se hizo necesario desde el comienzo del estudio pormenorizado de la producción de estas tres mujeres surrealistas. Seleccionamos tres pintoras, de entre otras tan relegadas a un segundo plano como María Izquierdo o Alice Rahon. La búsqueda se centró en desvelar lo que hemos considerado códigos de representación intrínsecamente femeninos presentes en

las obras pictóricas de Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo, cuyas poéticas fueron durante largo tiempo consideradas menores, o meramente líricas, por los surrealistas varones.

La investigación del tema de las mujeres surrealistas en México se integraba perfectamente dentro de los estudios sobre el arte latinoamericano, del que se ocupa el Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Estudios que de la misma manera pueden encuadrarse en un marco más amplio denominado arte *outside the mainstream*, que se investiga en dicho departamento y es, a la vez, de interés en el panorama artístico internacional actual.

Desde nuestro punto de vista es importante realzar esta labor de investigación porque el objeto de estudio no ha sido explorado en profundidad. Recordemos que desde la década de los '80 ha surgido un interés generalizado por los estudios interdisciplinarios de Arte Latinoamericano Contemporáneo. Exposiciones como la ya mítica *Magiciens de la Terre*, o la contestada *Cocido y Crudo*, supusieron el *take-off* para el escrutinio de la producción simbólica de las artes antes infravaloradas bajo la denominación de *otredad*, o periferia, que cíclicamente resurgen y se ponen de moda en el área museística por exóticas. En el caso concreto del arte

realizado por mujeres artistas latinoamericanas, dentro del estilo ampliamente calificado como surrealista, consideramos todavía tímido el acercamiento que se viene produciendo desde los estudios emanados por el *centro*, o *mainstream*, hacía dichas poéticas.

En castellano los trabajos hallados en la mayoría de los casos parecen traducciones de comentarios procedentes de la esfera anglosajona en la que existe una predilección por hilvanar diferentes escritos de autores varios para ofrecer visiones concernientes a la mujer artista con el fin de legitimar el discurso feminista. En lugar de análisis sistemáticos, con la intención de pormenorizar una significativa evolución protagonizada por el arte de determinadas mujeres surrealistas, se observan recopilaciones de datos y opiniones, a veces peregrinas. Sin embargo, todo esto hay que valorarlo como el principio de un camino que deseamos fructífero. No obstante, hay que reconocer el valor de las investigaciones anteriores que nos han servido para situar el tema de la tesis. Destaca la labor de las historiadoras de reconocido prestigio, dentro y fuera del ámbito mexicano, tales como Ida Rodríguez Prampolini, Teresa del Conde o Hayden Herrera sin olvidar a Whitney Chadwick, que han realizado relevantes aportaciones acerca de las manifestaciones de las artistas que ocupan

nuestro corpus. Por otra parte, en el caso concreto de España, los estudios en profundidad relacionados con dicho tema escasean.

Es relevante mencionar que la atención enfocada en las mujeres surrealistas lamentablemente no se ve demostrada por la historiografía al uso. Se da el caso que las mujeres artistas, o bien son relegadas al olvido en el transcurrir de la historia del arte, o la relevancia de su papel queda distorsionada dentro de comentarios referentes casi exclusivamente a los avatares anecdóticos de su existencia. Permanecen así ninguneadas o reducidas a personalidades verdaderamente devaluadas por el tratamiento recibido sin entrar a investigar con detenimiento su obra. Compartimos el punto de vista de determinados investigadores que sostienen que la historiografía tradicional del arte puede considerarse como un discurso con tintes *darwinistas* donde figuran los *fuertes* cuyo peso específico está esencialmente fundamentado en su capacidad de encajarse dentro del patrón, o estereotipo, del *genio*. En consecuencia, según la crítica feminista la Historia del Arte no concede suficiente mérito a la mayoría de las aportaciones de las mujeres artistas porque en la evaluación de las producciones artísticas femeninas se aplican parámetros propios de la cultura patriarcal. A modo ilustrativo, se

indica que en la afamada obra de M. Nadeau, en que se recopila la historia del surrealismo, ni siquiera se nombra la presencia de Remedios Varo como miembro del círculo de Breton; en otras obras antológicas la artista es tratada muy someramente (...) en *.la de William S. Rubin – ‘Dada, Surrealism, and Their Heritage’ (1969)*, se menciona solamente una vez como ‘Remedios Lissarraga’, colaboradora en un cadáver exquisito. En una historia densa y detallada del arte surrealista que lleva el título ‘*Anxious Visions: Surrealist Art (1990)*...la autora Sidra Sitch, la menciona cuatro veces, y muy de pasada, y reproduce un solo cuadro, ‘*Títeres vegetales’ (1938)*.¹ Sobre Varo, investigadores de renombre comentan que no se encuentra mucha materia escrita sobre la artista eclipsada, tal vez, por su compañero: (...) quizá por haber sido la esposa del poeta francés Benjamín Peret y que (...) parte de una historieta que ella viste de una manera concreta: personajes longilíneos, elegantes, se desplazan en un mundo sombrío mediante extraños artilugios de una infantil ciencia-ficción.² Queda en el aire una valoración negativa de su obra. Se observa como en general los historiadores se comportan de manera olvidadiza, o

¹Morris, C. Brian. “El surrealismo extraglático de la pintora Remedios Varo”, *Turia Revista Cultural* nº 21-22, Teruel, octubre 1992, p. 213

²Bayon, Damián, *Historia del arte hispanoamericano 3. Siglos XIX y XX*, Alhambra, Madrid/México DF, 1988, p. 142

despreciativa, con los logros de las mujeres. A causa de este tipo de omisiones, que delatan una actitud despectiva hacia las mujeres artistas, se percibe una resonancia histórica injustamente menguada para la mujer dedicada al arte profesional. Se debe considerar deplorable que su pertenencia a corrientes artísticas de relieve no reciba el tratamiento adecuado. En definitiva, existe una verdadera necesidad de investigar y comentar las obras de las artistas para completar el sesgado panorama histórico. Por este motivo, se dirige esta tesis hacia la recopilación y análisis de documentación para exponer datos que creemos significativos en un intento de fundamentar un discurso relacionado con la producción de las artistas seleccionadas para constatar que son artistas acreedoras de un lugar en la Historia del Arte que se sustenta en su valía tanto técnica como poética.

A modo de sinopsis de la presentación del estudio que configura la tesis, señalamos que contiene los puntos de investigación perfilados a continuación. Se ha intentado estructurar la materia de manera que figure en el primer apartado una descripción introductoria del movimiento surrealista ortodoxo basada en la exploración de los orígenes europeos de la vanguardia en cuestión.

El segundo capítulo aborda un estudio pormenorizado de su desarrollo dentro del contexto

mexicano, en el que se va a examinar las dos vías de entrada identificadas: en primer lugar, la presencia de los surrealistas emigrantes; y en segundo lugar, los viajes del líder André Breton y ciertos miembros de su círculo. Este bloque consistirá en una descripción del despliegue del surrealismo en México a causa de la existencia de surrealistas que se refugiaron en el país y se integraron en el panorama mexicano, así como del poeta y determinados componentes de su grupo que conformaron una especie de *cofradía laica*, efectuando estancias temporales. Destacaremos que el surrealismo posee un papel amplio de comunicación que abarca valores plásticos, ideologías políticas y filosofías vitales, que enriquecieron el ámbito artístico mexicano con sus contenidos y estímulos. A continuación se indagará sobre las discrepancias y afinidades entre el surrealismo bretoniano y la aprehensión de la realidad de los habitantes de México, imbuida de magia y fantasía. El paso posterior versará sobre una identificación de la relevancia de las raíces precolombinas, fusionadas durante la época novohispana con influencias *gotizantes*, que produjeron un sistema de representación simbólica similar en muchos registros al surrealismo.

En el tercer apartado se definirán posiciones del feminismo y la vertiente postfeminista. Al presentar las

divergencias entre el surrealismo ortodoxo en contraste con el femenino, trataremos las fisuras divisadas entre la postura patriarcal bretoniana y los valores específicos aportados por unas mujeres artistas participes del movimiento y, a la vez, vinculadas con el tejido socio-cultural mexicano.

En el conjunto de apartados siguientes, se configurará el asentamiento del verdadero corpus de esta tesis: descubrir características específicas que diferencian la producción pictórica de tres mujeres artistas surrealistas relegadas de la corriente dominante oficial del surrealismo. Dentro del propio corpus, inicialmente el criterio a emplear fue abordar el análisis de las resoluciones plásticas del tema del cuerpo de la mujer como un mapa *identitario* significativo. En esta sección desarrollaremos nuestro análisis específico y contemplaremos la trayectoria de cada una de las tres, basándonos en datos biográficos y realizando un análisis de su producción pictórica. Se introducirán imágenes de obras consideradas pertinentes apoyos para fundamentar la tesis y las conclusiones.

El estudio se completará con las mencionadas conclusiones consistentes en una reexaminación del texto y la presentación de las ideas concluyentes extraídas del material investigado.

La bibliografía recopila las fuentes de consulta que se presentarán en forma de una relación dividida en cuatro secciones: bibliografía general, bibliografía específica, artículos y páginas de la red seleccionadas.

En el apéndice se añadirá una cronología de cada autora y un índice de las imágenes introducidas en los textos de los distintos capítulos como soporte visual del discurso propuesto. De la misma manera, se presentará una datación general de las obras bajo escrutinio en la investigación, así como una relación de las obras según el esquema simbólico. Asimismo, hemos incluido la nómina de los participantes en la exposición surrealista de 1940 en México, que concluirá la tesis.

Desde sus albores la investigación resultó sumamente atractiva, por lo tanto, iniciamos los prolegómenos con entusiasmo sin poder prever, ni por asomo, las dificultades que habrían de surgir y que hemos tenido que superar para llevar a cabo el proyecto. El mismo interés del asunto que desde el principio parecía una ventaja para sostener la motivación, en numerosas ocasiones se ha convertido en un espejismo peligroso porque, al avanzar la investigación de los temas, en innumerables ocasiones han surgido fascinantes senderos que desviaban la atención de la propuesta inicial

e incitaban a introducirse por caminos que producían un cúmulo de digresiones y dispersión.

Otro escollo con el que hemos tropezado son las cuantiosas inexactitudes que hemos hallado al efectuar las indagaciones. Específicamente resaltamos la fantasía, por no decir la falta de veracidad, que imbuje los comentarios sobre una artista como Kahlo y que parece haber contaminado también a numerosos investigadores. Debido a ello, hemos encontrado con frecuencia datos muy contradictorios en las fuentes consultadas. A modo ilustrativo, señalamos la datación de obras: las fechas, los títulos, las dimensiones, las técnicas, etc. varían a menudo según qué autor. A la vez, hemos descubierto determinados hechos contrastados de las cronologías que tampoco coinciden. Conscientes de la rapidez con que el tiempo pueda introducir cambios en la lectura de determinados hechos, inicialmente hemos confiado en los datos más recientes para evitar desfases. Hemos conocido también la manera imprecisa de relatar hechos, un recurso que se considera poético en determinados contextos culturales, pero en otros más pragmáticos produce desconcierto a causa de la opacidad que entraña. En nuestro caso, esperamos no haber cometido demasiados errores por seguir falsas pistas, muchas de ellas asentadas en bibliografías específicas de las

distintas pintoras. Sin embargo, tememos que parece algo inevitable dado la falta de consenso observada en los criterios aplicados por los autores consultados.

Recalcamos que el material del análisis iconográfico ha resultado de interés principal. Inevitablemente habíamos de examinar la obra plástica de las autoras investigadas. Sin lugar a duda era preferible estudiarla *in situ* mediante asistencia a exposiciones, tales como las ya realizadas: *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* (Madrid y Estrasburgo, 1999) o *Tarsila, Frida, Amelia* (Madrid y Barcelona, 1997). Otra alternativa ofrecían las reproducciones sobre papel o diapositivadas o en la red. Las imágenes constituyen el elemento fundamental del *corpus* porque, como ya hemos comentado, son esenciales para captar la especificidad que diferencia o une la producción pictórica de Kahlo, Carrington y Varo.

Hemos aplicado un criterio de selección del material compilado, efectuando una criba sistemática de imágenes del cuerpo femenino en las artistas estudiadas para formular el discurso. De la selección general de resoluciones pictóricas sobre el cuerpo femenino como referente, se comenzó a elaborar una tímida clasificación, especificando como terreno de estudio de las representaciones de la corporalidad de la mujer en las

vertientes de: el desnudo, las posiciones del cuerpo, el movimiento, las diferentes partes del cuerpo, los síntomas y las funciones fisiológicas privativas, las lesiones los adornos. De esta manera, iniciamos la articulación de los contenidos en un esquema simbólico para aplicar a las producciones investigadas. Al analizar las características del cuerpo femenino tal como es presentado en los universos pictóricos particulares de estas artistas se esperaba evidenciar los objetivos anteriormente descritos, que se apoyaban en la investigación bibliográfica.

Enfatizamos la relevancia del acervo bibliográfico. De las fuentes se extrajeron los datos relacionados con el corpus de la investigación y también referentes al esquema simbólico. Era de importancia capital hallar y examinar el material de consulta correspondiente no sólo en lo concerniente al ámbito artístico, sino también en las áreas de lo político, histórico, sociológico e incluso antropológico, asumiendo siempre la heterogeneidad implícita en la búsqueda. Por poner un ejemplo, tan imprescindible era aproximarse con una visión crítica a comentarios de Vargas Llosa sobre Frida Kahlo, como digerir el exhaustivo compendio de textos de Janet Kaplan en *Viajes inesperados, El arte y la vida de Remedios Varo*; o la visión psicoanalítica del libro *Fantasía de un Cuerpo Herido* de Araceli Rico; o

reexaminar tratados clásicos sobre el feminismo ilustrado como el de Simone De Beauvoir. Tampoco deberíamos olvidar las contribuciones significativas de Patricia Mayayo autora de *Historia de mujeres, historia del arte*; las intrincadas investigaciones de Julia Kristeva y sus fundamentadas opiniones en el discurso de género; Clarisa Pinkolas Estés y su obra *Mujeres que corren con los lobos: mitos y leyendas de la Mujer Salvaje*; Anne y Cashford Baring a quienes debemos *El mito de la diosa: evolución de una imagen*; o la influencia de las interesantes aportaciones de Marija Gimbutas y sus numerosos estudios sobre antiguos pueblos europeos organizados en sociedades anteriores al patriarcado; o la obra *El asalto al Hades. La rebelión de Edipo* de Casilda Rodríguez Bustos, que bajo un enfoque original, ofrece una propuesta para devolvernos un modelo de vida que quedó excluido a partir del orden patriarcal. Especialmente valiosos han sido los catálogos como el de Whitney Chadwick, *Leonora Carrington, La realidad de la imaginación*; o *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte* de Susan Aberth; *Remedios Varo. Catálogo razonado. Catalogue Raisonné*, de autores varios; el de *Frida Kahlo* editado por Barson, Tanya Barson y Emma Dexter. Y *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* de varios autores. También

debemos señalar los densos trabajos sobre las autoras en detalladas biografías que hemos examinado y disfrutado en: *Frida: Una biografía de Frida Kahlo* de Hayden Herrera y la ya mencionada *Viajes inesperados, El arte y la vida de Remedios Varo* de Janet Kaplan. Asimismo, *El diario de Frida Kahlo, Un íntimo retrato*, escrito por la pintora, ha resultado muy significativo por contener textos e imágenes elaborados por la propia artista durante un espacio relativamente extenso de tiempo. Además, hemos recurrido a la vía de las nuevas tecnologías en donde han aparecido fuentes que no consideramos despreciables.

Es nuestro deseo señalar que el objetivo de este trabajo no es fundamentar una posición maniqueísta de género tan al uso en determinadas críticas feministas. Deseamos proporcionar un enfoque personal, pero recalamos que nuestra posición se halla más próxima a las aportaciones de las propuestas postfeministas que tampoco consideramos definitivas o inamovibles. Consideramos el postfeminismo un lugar de apertura y diálogo desde donde enfocar los encuentros y diversidad de género. El concepto de *diferencia* aportado por esta corriente permite vislumbrar la actividad artística de las mujeres desde otro punto de vista que las redime de su condición marginada y subalterna a la que las condujo la imposición prepotente de determinados historiadores,

enciclopedistas y académicos, guardianes de la cultura oficial. Ahora bien, somos conscientes de la existencia de teorías más actualizadas, que abordamos más adelante, que se despegan del concepto de *dominancia* de uno u otro género y abren una propuesta, científicamente sostenida por la propia arqueología, de convivencia igualitaria de los géneros en sintonía con la naturaleza, que hoy todavía puede entenderse como proyecto utópico pero necesario en la evolución político-social y cultural del ser humano.

No quisiera terminar sin pedirles disculpas por ciertos defectos de forma, o giros de lenguaje que puedan haber dificultado la lectura de la tesis. Obedecen en parte al hecho de no haberla redactado en mi propio idioma y también a la mezcla de otras lenguas que he asimilado paulatinamente. Espero ir puliendo el estilo textual en próximos trabajos de investigación para poder eliminar este inconveniente.

1. BRETON Y SU CÍRCULO

El surrealismo es una modalidad artística de raíz netamente europea aunque su evolución nos muestra amplias repercusiones presentes en diversos contextos geográficos. Como es sabido, es una poética encuadrada dentro del apartado de los *-ismos* que engloban las tendencias pertenecientes a la *vanguardia histórica* o *heroica*. Comparte con otras corrientes vanguardistas un vigor innovador que es el exponente de lo moderno en su vertiente rupturista. Como contrapunto a estos aspectos progresistas no hay que olvidar que el movimiento asimismo contiene cargas de misoginia, cientificismo decimonónico y tintes mesiánicos, además de la tendencia a convertirse en una secta cerrada que nos recuerda a los alquimistas de antaño.

De todas maneras, por su espíritu militante el surrealismo participa plenamente de la definición de vanguardia. Este término proviene del léxico empleado en el ámbito castrense francés y procede concretamente de la palabra *avantgarde*. Hay que resaltar que el término refiere a la sección anticipadora del ejército, a la avanzadilla que inicia la ruptura de la resistencia enemiga. Durante el s.XIX el significado del vocablo se transforma y pasa a denominar a los movimientos radicales políticos.

Posteriormente, a principios del s.XX al ampliar su significación al terreno del arte europeo llega a aplicarse a los movimientos novedosos que rompen las convenciones pictóricas más arraigadas, como la utilización del sistema de representación tradicional, producto del pensamiento antropocéntrico renacentista.

Cabría destacar al cubismo como un antecedente que ilustra cualidades rupturistas compartidas con el surrealismo, aunque el primero explora valores fundamentalmente formales mientras que el movimiento surrealista invierte la mirada hacia lo interior. El cubismo propone un nuevo punto de vista múltiple y cerebral. M. di Micheli identifica el primer capítulo del libro del poeta Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques*, París, 1913, como un texto que, sin ser la declaración doctrinal oficial, se contempla como muy cercano a un manifiesto del movimiento por reflejar el ambiente apasionado entre los creadores de aquellos tiempos. Apollinaire desvela el objetivo que persiguen los jóvenes artistas participantes de la corriente cubista. Desean realizar una plástica a partir de un planteamiento completamente diferente al arte que les precede. La búsqueda de estos artistas les aleja de las pautas académicas del arte fundamentado en la visión retiniana. El poeta explica metafóricamente la necesidad de desechar lo antiguo: *Uno no puede llevar a*

*todas partes consigo el cadáver de su padre. Se le abandona en compañía de otros muertos. Y nos acordamos de él, lo echas de menos, hablamos de él con admiración.*¹ Apollinaire indica que el interés de estos jóvenes pintores concierne al tema del espacio y cómo reinterpretarlo. Según el poeta, lo que en principio ansían los cubistas es captar la cuarta dimensión. Esta dimensión la analiza él y llega a la conclusión de que la cuarta dimensión está generada por las tres dimensiones conocidas captadas de manera momentánea y en infinitos planos. En consecuencia, los cubistas producen obras autónomas que no dependen de la realidad del entorno. Esta producción artística se orienta hacia contenidos racionales que reemplaza a la plástica imperante anclada en la configuración de réplicas de los elementos del mundo perceptible. El poeta fundamenta su definición del cubismo en el aspecto objetivo, lógico. El propósito inicial de los artistas vinculados al cubismo es emprender un nuevo camino de desarrollos para subsanar el desplazamiento que sufren las artes plásticas desde que la fotografía reclama para sí el papel de servir como transmisor de reflejos miméticos del mundo exterior.

¹Apollinaire, Guillaume. *Meditaciones estéticas, los primeros cubistas*, Visor, Madrid, 1994, p. 14

En lo tocante al espacio y las exploraciones surrealistas vemos que, por lo contrario, centran su interés en investigar el espacio interior por medio de la introspección, no dudando en utilizar para ello distintos métodos. Su enfoque está orientado en una dirección que amplía el concepto del espacio y la visión simultánea transitando por áreas no examinadas anteriormente de manera sistemática. Al dedicarse a indagaciones en el campo de la psiquis, los surrealistas desarrollan su arte plasmando toda una nueva dimensión. Su quehacer va dirigido a abarcar el espacio interno primando lo subjetivo y afianzando la multiplicidad, marcando así una fundamental diferencia con otros movimientos de la vanguardia histórica.

Volviendo al término vanguardia, aparte de su actitud belicosa, implica un intento de adelantarse a la progresión temporal secuencial. El futurismo ejemplifica esta preocupación por el tiempo y el movimiento. La inquietud del futurismo, una corriente que a la vez posee connotaciones de disciplina y dogma, se materializa en una tentativa de captar al futuro. Los adeptos al surrealismo se ocupan también del tiempo desdoblándolo y distorsionándolo al componer unos ejercicios intelectuales basados en manipular el tiempo mítico de los sueños y la memoria.

En síntesis, los movimientos vanguardistas como éstos, que resemantizan el espacio y el tiempo, irrumpen en la historia del arte de Europa desbancando a la perspectiva cónica y al mimetismo, mientras aportan unas interpretaciones novedosas al ámbito de la plástica. A la vez introducen un trasfondo ético al quehacer artístico fomentando la actuación grupal. A partir del nuevo enfoque en la colectividad se vislumbra una apertura hacia propuestas de compromiso con la justicia social. La mirada múltiple del cubismo implica dismantelar la vigencia de los criterios de uniformidad, homogeneidad e infinitud inherentes a la perspectiva euclidiana. La omnipresente singularidad de la mirada unívoca es destronada por una multiplicidad aplicada a la perspectiva, que de esta manera llega a poseer indicios de emanar de una colectividad heterogénea. Por otra parte, el futurismo también está vinculado a la colectividad porque fomenta el progreso en bien de la multitud. El dadá, del que nos ocuparemos con más detalle en páginas posteriores, propone una purificación completa de toda la cultura conocida por medio de su destrucción a través de intervenciones colectivas. Hay que subrayar el hecho que estas vocaciones de índole moral poseen matices redentoristas.

Se puede considerar prioritario hablar del surrealismo simplemente a causa del largo período de tiempo en que sostiene una vigencia pertinaz. Es decir, cabría resaltarlo como significativo porque se prolonga durante tantos años desde sus comienzos en las primeras décadas del s.XX, cuando a la mayoría de las vanguardias se las recuerda como efímeras porque, aunque fulgurantes e intensas, su duración resulta relativamente corta.

La cronología del movimiento surrealista que aparece en la revista *Litoral* indica el año 1917 como el momento en que Apollinaire menciona por primera vez el surrealismo. Lo confirma F. Bradley, en *Surrealismo* y proporciona un resumen del incidente que aporta detalles: *Lo empleó para describir dos ejemplos de innovación artística. El primero...fue el ballet de Jean Cocteau, 'Parade', con partitura de Eric Satie y decorados y vestuario de Pablo Picasso. En el programa, Apollinaire escribió que la verdad artística resultante de la combinación de elementos en la función de aquella noche era una verdad más allá de realismo, 'una especie de surrealismo'. El segundo ejemplo fue la propia obra de Apollinaire, Les Mamelles de Tirésias (Los pechos de*

Tirésias), que él subtítulo como 'un drama surrealista'.² La obra aparece por primera vez el 24 de junio de 1917. Asimismo, F. Bradley indica que en la actualidad se concibe el surrealismo de otra manera lejos de estos acontecimientos. El tema está normalmente enfocado en André Breton y su círculo. La autora puntualiza al respecto que el vocablo representa un empeño colectivo que tiene sus comienzos en el París de los años 20 y se desarrolla alrededor de la fuerte personalidad de dicho poeta.

Según el comentario explicativo sobre los orígenes del movimiento en *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, que acompaña a la recopilación de textos procedentes del surrealismo, la fundación data del primer lustro de la década 1920 -1930 con la creación de una publicación y la apertura de una *oficina* del movimiento además de la divulgación de su primer manifiesto. Sin embargo, cabría destacar que F. Calvo Serraller comenta determinados hechos literarios vinculados al movimiento y que aparecen en los albores de su gestación. Es decir, se indica que el año 1919 debe tenerse en cuenta como un hito en los inicios del movimiento surrealista. La cuestión se justifica por dos eventos literarios decisivos: la creación

²Bradley, Fiona. *Surrealismo*, Tate Gallery Publishing, Londres, 1997, p. 6

del texto intitulado *Les Champs Magnétiques* y la publicación de los primeros capítulos en la revista *Littérature*.³

Con respecto a la obra *Les Champs Magnétiques*, F. Bradley comenta un detalle significativo del escrito que se encuentra en la sección '*La glace sans tain*' que describe una vía de aproximación a un mundo inédito a través del espejo y que trata este cristal como el umbral o el acceso. Se identifica este nuevo universo desconocido con la mente inconsciente. *Les Champs Magnétiques* es el resultado del trabajo conjunto de dos autores, André Breton y Philippe Soupault, en el que concurren dos soliloquios. Emplean intencionadamente la técnica de escritura automática como método narrativo. Los autores escriben con completa espontaneidad sin guión previo ni apuntes ni enmiendas para captar sobre papel el fluir del inconsciente. Es interesante destacar la reflexión que Breton mismo hace de la obra y es recopilada por E. Adelantado en su investigación, *La revolución surrealista*: Dice el poeta: *Indiscutiblemente se trata de la primera obra surrealista (en modo alguno dadá) ya que es el fruto de las primeras aplicaciones sistemáticas de la escritura automática – a veces le dedicábamos ocho o diez horas*

³Bonet Correa, Antonio (coord.). *El surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983, p. 27

*consecutivas – motivó por nuestra parte observaciones de un gran alcance pero que no se coordinaron, y cuyas consecuencias sólo se desentrañaron posteriormente.*⁴ En apariencia la obra es desbaratada pero, a la vez, los textos manifiestan cierto sentido subyacente o control dentro de la aparente irracionalidad. Se compone de un compendio de párrafos que no guardan una línea argumental. No obstante, cada uno contiene distintas frases que participan de una misma unidad temporal como partes de un todo.

No se observa ninguna unidad parecida al revisar otras áreas relacionadas con el surrealismo. Desde sus inicios el movimiento es proclive a manejar el *doble entendre*, a crear un clima confuso, a buscar lecturas múltiples y a incorporar nuevas resoluciones. Existe en torno al surrealismo un aura de imprecisión y misterio porque los surrealistas mismos lo propician. Como ejemplo podemos señalar que en el terreno de la psiquiatría la palabra *automatismo* posee un significado de matiz peyorativo al identificarse específicamente con el lenguaje reiterativo descrito como un signo de demencia. Esto lo resalta J. Ch'enieux-Gendron al explicar la

⁴Breton, A., *El surrealismo, puntos de vista y manifestaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 60

semántica del vocablo *automatismo*.⁵ Se descubre una apropiación sesgada del término científico por parte de los surrealistas. Breton comete una tergiversación paradójica del sentido de la palabra al vincularla con una circunstancia considerada positiva y liberadora mientras que en el argot médico se emplea para señalar un estado mental patológicamente limitado que produce un lenguaje meramente repetitivo.

También se halla una cierta elasticidad en relación con las definiciones aplicadas al movimiento así como la variedad de fechas asignadas a hechos puntuales de su historia. A modo ilustrativo habría que mencionar la discrepancia en los comentarios sobre la muerte del surrealismo igual que ocurre con el nacimiento, como ya hemos mencionado. Por un lado, se baraja 1969 como la fecha del final basándose en su disolución o separación. Una apreciación más pragmática vincula la coincidencia del fin del surrealismo con la desaparición de André Breton, su fundador, el 28 de septiembre 1966. De esta manera, J. Pierre afirma que el desarrollo del surrealismo histórico termina cuando Breton deja de existir. Sin embargo, sorprendentemente el mismo autor también reflexiona acerca de que de alguna manera el surrealismo

⁵García Gallego, Jesús (compilador). *Surrealismo – El ojo soluble*, Revista Litoral, número extra 174-175-176, Málaga, 1983, p. 391-393

sigue vivo. (...) *se podrá, sin duda alguna, fechar la muerte del Surrealismo el día en que no suscita la más mínima objeción ni la más mínima reacción de rechazo en los museos y las redacciones o las editoriales.*⁶ Lo cierto es que hoy, como señala F. Jameson, hasta Picasso *ha dejado de ser feo*⁷ y no sólo resulta una poética vigente que se proyecta en numerosas tendencias, sino que en el tejido socio-cultural que nos ocupa, México, presenta en la actualidad una neovanguardia poderosa.

Por otra parte, Arturo Schwartz, que se define a si mismo como (...) *uno de los pocos supervivientes entre aquellos que han trabajado con André Breton*, opina que del *surrealismo* queda todo, pues dice: *Pienso en una filosofía de la vida, en un estado de ánimo, en una moral, una pureza, una necesidad de libertad.*⁸ No obstante, la propuesta adoptada por otros historiadores localiza el fin del *surrealismo* a mediados de los años cuarenta. Coincide con el conato de manifiesto de Breton, *'Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista, o no,*⁹

⁶García Gallego, Jesús (compilador). *Surrealismo – El ojo soluble*, Revista Litoral, número extra 174-175-176, Málaga, 1983, p. 413

⁷Cita original se lee: *No solamente Picaso y Joyce han dejado de ser repugnantes* en Jameson, Frederic. *El Posmodernismo la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Piados, Barcelona, 1991, pp. 16 y 17

⁸Schwartz, Arturo. *Surrealismo, Max Ernst y sus amigos surrealista* (catálogo), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milán, 2004, pp. 11 y 22

⁹Manuscrito localizable hoy en día entre los fondos del *Musée National Picasso*

en la publicación de la revista VVV (6 ediciones desde 1942 hasta 1944) en Nueva York y la edición de la primera historia del surrealismo de Maurice Nadeau.

Es interesante observar que la definición misma del movimiento también se presta a distintas interpretaciones y matices. Brevemente, I. Rodríguez Prampolini define el surrealismo de esta manera: *El surrealismo es la búsqueda consciente del estado mental de la inconsciencia y, para lograr ésta, cualquier método es aceptado: la hipnosis, las drogas, el sueño, la enfermedad, la locura, etc.*¹⁰ No obstante hay que resaltar que el surrealismo puede concebirse de dos maneras. Primeramente se puede pensar en el asunto de modo general, sin precisar una duración temporal determinada, como la preocupación por otros mundos no visibles, imaginativos o fantasmagóricos. En segundo lugar, se define el tema específicamente con la ideología del grupo de Breton y sus desarrollos en la producción literaria y artística en el sentido amplio. Referente a la adoración que los surrealistas sienten por Breton, esto refuerza su imagen de liderazgo dictatorial. Existe una dinámica de sometimiento en las relaciones entre los miembros y el poeta carismático que capitanea el grupo de amigos:

¹⁰Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1983, p. 17

Louis Aragon, Philippe Soupault, Jacques Rigaut, Paul Éluard y Benjamin Péret entre otros. A la vez son individuos independientes. Vestidos con un esmero rayano en lo *dandy* tienen por costumbre reunirse formando tertulia en determinados cafés parisinos. Ahora bien, no se limitan las expectativas del grupo surrealista a promover una estilística nueva con un conjunto de discípulos, sino que la meta es lograr instigar una revolución para cambiar la existencia humana dentro de la cual el arte disfrutaría de un lugar privilegiado. En este sentido Arturo Schwartz señala al surrealismo como una filosofía de la vida. *El surrealismo, por otro lado, nunca quiso ser una corriente literaria o artística: lo que estimuló la acción de sus protagonistas fue mas bien una toma de conciencia de la condición humana que determinó un modo de pensar, amar y vivir una verdadera vida.*¹¹ Otros historiadores tampoco perciben una vocación por parte de los surrealistas de formar escuela; el objetivo del surrealismo se identifica como un intento de implantar un comportamiento vital concreto y libertador.

De todas maneras, hay que señalar el hecho de que el surrealismo, como movimiento artístico dirigido por Breton y diseminado por el mundo, ha causado tal

¹¹Schwartz, Arturo. *Surrealismo. Max Ernst y sus amigos surrealistas* (catálogo), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milán, 2004, p. 29

impacto en la conciencia colectiva que la voz *surrealista* queda incrustada como un vocablo que se esgrime en lo cotidiano como sinónimo de lo excéntrico o lo extravagante. En un principio, dentro de la historiografía del arte occidental, el año 1924 con la publicación del Primer Manifiesto se apunta como el momento en que se consolida oficialmente el movimiento bajo la batuta de Breton. Hay que destacar el hecho de que en su papel de líder procura por todos los medios mantener el control del grupo dentro de la ortodoxia. Su actitud de autoritarismo inamovible propicia la salida de cualquier disidente pero, a la vez, conserva la pureza ideológica del surrealismo. En el camino, con esa actitud intolerante, Breton logra que el movimiento sobrelleve las crisis que surgen a cambio de sacrificar amistades porque las expulsiones del grupo son frecuentes. Se queda con el apodo de *pontífice* o *dictador* y todo es debido a que el cautivador Breton ejerce un dominio férreo sobre la trayectoria del movimiento. Es significativo señalar que el poderoso componente ideológico puede ser lo que aporte al surrealismo la fuerza que posibilita la larga pervivencia del movimiento en el tiempo o su logro de ser un fenómeno recurrente. Un resurgimiento posterior del movimiento en México que ocurre durante los '50 hasta los '70 es identificado por I. Rodríguez Prampolini. Esta línea de pensamiento

concuera con las investigaciones de otros como S. Grimberg que coincide en reconocer a los años cincuenta como fructíferos para el surrealismo a la vez que el autor percibe resonancias que alcanzan la actualidad.

No podemos investigar sobre el surrealismo sin incidir en uno de los antecedentes más relevantes: el dadaísmo. El *dadá* aparece en el campo del arte como una sacudida. Es un levantamiento contra lo convencional, una auténtica revolución, una conmoción. Como es bien sabido, el movimiento surge en Suiza, dentro del ambiente que se forja en el cabaret de Hugo Ball donde se refugian artistas disidentes procedentes de varios países aunque también sabemos que lo habían anticipado Marcel Duchamp, Francis Picabia y Man Ray en Nueva York con un año de antelación a la fecha oficial de 1916. Incluso podemos mencionar los seis fascículos fechados entre 1912 y 1915 del periódico *Maitenant* de Arthur Cravan como la primera publicación dadaísta.¹² Al principio, en el Cabaret Voltaire de Spiegelstrasse nº 1, Zurich, estos opositores inventan a unos pasatiempos que cristalizan sus inquietudes, disconformidad y preocupaciones. Uno de los participantes, Richard Huelsenbeck testimonia el nacimiento del *dadá* publicado

¹²Schwartz, Arturo. *Surrealismo. Max Ernst y sus amigos surrealistas* (catálogo), Edizione Gabriele Mazzota, Milán, 2004, p.150

originalmente en alemán: *En avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus*.¹³ *El Dadá fue creado en Zúrich, en la primavera de 1916, por Hugo Ball, Tristán Tzara, Hans Arp, Marcel Janco y Richard Huelsenbeck, en el Cabaret Voltaire, un pequeño local donde Hugo Ball y su amiga Emmy Hennings habían organizado un pequeño espectáculo de variedades en el que participamos todos.*¹⁴ La iniciativa por parte de Ball de publicar una revista respalda y refuerza las actividades que tienen lugar en el cabaret y que consisten en cantar, disputar y leer poemas incomprensibles compuestos por los asistentes. Una opinión generalmente aceptada es que la actitud nihilista emblemática del dadá es una manifestación de rechazo ante la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, en contra de lo que comúnmente se cree, existe otra postura que matiza la aseveración de que dadá surge en respuesta a la contienda bélica. Está apoyada por estudiosos como F. Calvo Serraller, A. González García y S. Marchán Fiz que sostienen que aunque la guerra sirvió de detonante el movimiento dadá hubiera surgido de todas maneras al ser el reflejo de un malestar que empieza a asomarse en el ámbito de la cultura

¹³Tra. de la doctoranda del título: *En avant Dada: Una historia del Dadaísmo*

¹⁴Chipp, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995, p. 404

durante el s.XIX. Ni el *positivismo* de Augusto Comte ni sistema de valores caducos proveniente de la mentalidad mercantil de los burgueses sirven para solucionar los problemas que la sociedad industrial padece. Voces discordantes reclaman resistencia, nuevas vías del progreso, nuevos mundos utópicos, la revolución y/o un sentir antibelicista.

Habría que señalar que el poeta rumano Tristan Tzara aprovecha el momento alterado e impulsa una campaña de difusión del dadá empleando todas las posibilidades a su alcance. Intenta articular la tendencia nihilista surgida en Zurich y formular un contundente movimiento artístico. Su propósito es transmitir la influencia del dadaísmo mucho más allá de Suiza. Con esta intención entra en colaboración con Breton y su grupo en París. Tzara se sirve de las páginas de la revista *Littérature* dirigida por Aragón, Breton y Soupault y que aparece con cierta regularidad en los años 1919-22. Durante la evolución de la revista, desde el punto de partida que recoge escritos incluso de personajes vinculados al simbolismo, el contenido así como el formato y los nombres de los articulistas van cambiando. El simbolismo comparte con el surrealismo la tendencia de plasmar lo raro y desconcertante además del atractivo indescriptible basado en lo enigmático que poseen ambas

corrientes. Sin embargo, mientras que el simbolismo posee un aura decadente y finisecular de indudable importancia, el movimiento surrealista es de talante innovador y revolucionario.

Bajo los auspicios de Tzara el dadá irrumpe en la trayectoria de la publicación y como resultado, tras la asimilación de la influencia contumaz del movimiento, una profunda transformación obra en la revista. El mismo Tzara colabora y firma con el estilo instigador que le caracteriza. Con la aparición de los *Vingt-trois manifestes du mouvement Dadá*, del número 13, se advierte un viraje en el rumbo de la revista, en el tono e incluso en la tipografía. A la vez que algunos de los que contribuyeron a la publicación desaparecen del escenario, surgen otros que más adelante llegarán a ser los primeros surrealistas cuando se consolida el movimiento en París. Son miembros del núcleo fundador del surrealismo como Max Ernst, Francisco Picabia, Benjamín Péret, Hans Arp entre otros.

En un principio, el surrealismo emerge desde el interior del movimiento cronológicamente anterior, el dadaísmo, porque muchos de los participantes de los dos movimientos en París son las mismas personas. La escisión tiene lugar por el enfrentamiento de los dos titanes: Breton y Tzara. Es evidente que el dadá prepara

la llegada del surrealismo allanando el camino al promulgar una destrucción de los valores artísticos y morales sin ofrecer un proyecto sustitutorio. Se evidencia la falta de un guión programático en la tardía aparición del manifiesto dadá que aparece en 1918 después de varios años de la dedicación del grupo a sus actividades provocadoras. Aún así, en esta ocasión su promotor Tzara tampoco explica el programa del movimiento. No existe ni teoría ni metodología dadá. En resumen, el surrealismo no surge por generación espontánea, sino que está directamente enraizado en el dadaísmo. Nace en las entrañas mismas del dadá con la diferencia de que el dadá es visceralmente rebelde, intenso y antirreglamentario, mientras que el surrealismo resulta calculador, versátil y sumamente programático. A la ausencia de valores dictaminada por los dadaístas le sucederá una poética, el surrealismo, que pretende solventar la crisis abierta por el dadá explorando el inconsciente, lo sensorial y el mundo de los sueños como respuesta a las incertidumbres de un sujeto a caballo entre dos guerras mundiales.

Es interesante observar que el dadaísmo, en su afán de abolir cualquier normativa, rompe la cohesión inherente de la sintaxis textual. Como ilustración, se puede mencionar que se destrozan incluso las palabras

mismas, separando las sílabas para luego ir dispersándolas o recomponiéndolas. Ambos grupos, el círculo dadá y los seguidores de Breton, por distintos motivos, llevan a cabo prácticas que producen la dislocación de textos. Años más tarde Breton comenta el resultado de los experimentos que efectúan los surrealistas con relación a las estructuras lingüísticas: *En la actualidad es por lo general bien sabido que el surrealismo, en cuanto a movimiento organizado, nació de una operación de gran envergadura concerniente al lenguaje.*¹⁵ Así, mientras que los dadaístas atribuyen la mecánica de las prácticas de manipulación aleatoria de textos y palabras dentro de la poesía *dadá* a las intervenciones del azar, los surrealistas conciben la escritura automática como producto de los efectos del inconsciente. Breton, el teórico, promulgador y *pope* del surrealismo define el fenómeno en su *Primer Manifiesto* de 1924: *Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento.*¹⁶ J. García reflexiona sobre el contenido global de la primera declaración doctrinal y llega a la conclusión que se hace hincapié en la vertiente técnica como medio para lograr

¹⁵Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 329

¹⁶Op. Cit., p. 44

implantar los objetivos del proyecto y destaca que impera el concepto liberador del automatismo evidente en las formulaciones teóricas del *Primer Manifiesto*: (...) *dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral*.¹⁷ El automatismo es la característica esencial, definitoria y determinante durante los comienzos del surrealismo inicial.

Los surrealistas asimilan del dadaísmo el recurso constante de la provocación además de la exploración de las posibilidades morfológicas encontradas en los materiales de desecho. No obstante, la enseñanza específica es la aparente convicción de que la razón siempre encorseta el desarrollo deseable de la imaginación. La aplastante actitud nihilista del dadá encubre su limitación para encontrar mecanismos eficaces para liberar lo surreal. Es decir, la negación disfraza la impotencia por no presentar una nueva opción de recambio para los valores caducos. Breton acepta el desafío y toma como eje de su investigación la obra clave de Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, además del escrito *Delirio y sueño en la Gradiva de Jensen*. De este modo, abre paso a las indagaciones en

¹⁷Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 44

el inconsciente como alternativa o método de conocimiento de *lo real* en todas las dimensiones de lo explícito, lo implícito y lo latente.

Se sabe que Breton, el mayor exponente del surrealismo, con un bagaje de conocimientos científicos adquiridos como estudiante de medicina del Centro Neurológico de Nantes, fomenta indagaciones en consonancia con su formación. Se opina que la familiarización de Breton con la obra de Freud tiene lugar mientras trabaja como enfermero atendiendo a los afectados por el *shock* producido por el bombardeo de Saint Dizier durante la Primera Guerra Mundial. Combina la observación de estados psicóticos con las lecturas de Freud. El resultado para el movimiento surrealista es que se llega a considerar al arte como método afín a la ciencia para describir el inconsciente. El objetivo en ambos casos es investigar esa área de la mente donde se acumulan las ansias, los sueños, los recuerdos, los anhelos, los deseos, los miedos, las frustraciones y las represiones que experimenta el individuo durante su vida cotidiana. Entre los fenómenos que más fascinan a Breton dentro de ese tema se encuentra el punto liminal o el umbral de la conciencia manifestado en el estado hipnagógico. Desea expandir el lugar de encuentro entre los dos estados, sueño y realidad, para lograr una *realidad total* o

surrealidad. Es de destacar que el poeta descubre el inicio de su concepto del automatismo psíquico en la fase de duermevela. *Fue en 1919, en completa soledad y a punto de dormirme, cuando mi atención se sintió atraída por unas frases más o menos completas que se hicieron presentes en mi mente sin que yo pudiera ser capaz de descubrir (ni siquiera por medio de un análisis muy meticuloso) ningún esfuerzo volitivo previo.*¹⁸ A la aparición de las frases en el pensamiento de Breton le sigue la materialización de la imagen mental de un hombre partido en dos por el cristal de una ventana. A partir de entonces Breton considera al inconsciente una fuente esencial de imágenes inquietantes más allá de la realidad.

Las teorías psicoanalíticas de Freud en sus Estudios sobre la histeria, 1893 -1895, que contienen una implicación poderosa de la sexualidad humana y se basan en los conceptos del deseo y el inconsciente, llegan a ser unos influyentes puntos de referencia para los surrealistas. Breton explica sus aplicaciones iniciales de los métodos de Freud. *En aquel entonces estaba todavía muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de investigación, que yo había tenido ocasión de practicar*

¹⁸Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*, Visor Libros, Madrid, 2002, p. 31

*con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se intenta obtener de aquellos, es decir, un monólogo lo más rápido posible sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que en consecuencia quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a pensar en voz alta.*¹⁹ En 1921, Breton pretende entablar una relación con el psicoanalista vienés, sin lograr sus intenciones. Aunque Breton se acerca a Viena con el propósito de entrevistarse con Freud, la visita resulta ser un desencuentro.

Vemos que el surrealismo se presenta como movimiento artístico que se va consolidando en la segunda década del siglo XX. A pesar de ser producto de su tiempo posee poderosas raíces de períodos anteriores. G. Álvarez define el quehacer surrealista como un ordenamiento e implica varias fuentes: *El surrealismo impone orden dentro de un aparente caos, fundamentando su tesis en postulados filosóficos y psicológicos. Es, pues, que el mundo onírico experimentado por Freud, así como el pensamiento hegeliano llevado a sus últimas consecuencias, el materialismo histórico y el pensamiento antisistemático de Nietzsche serán los soportes ideológicos originales del*

¹⁹Chipp, Herschel B. *Teoría del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995, p. 439

*discurso surrealista.*²⁰ Cabría destacar que el polifacético surrealismo no se aleja de los dominios de la racionalidad tanto como se da a entender; su estrategia se fundamenta soterradamente sobre el raciocinio. Entronca con el pensamiento francés derivado de los tiempos del *cogito ergo sum* de Descartes que centra el interés en el sujeto razonador. Una frase de M. Shapiro desvela la relevancia de la racionalidad y la intencionalidad del *surrealismo*. *En esta teoría antirracional no hay nada más aislado, más misterioso, más extraño – más surrealista, por ende – que la razón y la intención.*²¹ Aunque el surrealismo verdaderamente posee una inclinación hacia la imposición del orden, se disimula con las desconcertantes tácticas que producen manifestaciones de incoherencia y confrontación de apariencia irracional. Existe una voluntad de incoherencia, pero lo que el público percibe esconde unas estrategias racionales y un entramado teórico que sirven de soporte a las actividades surrealistas.

Al indagar en el desarrollo del movimiento, se vislumbra la existencia de dos vertientes dentro del pensamiento surrealista y su trayectoria general: lo rebelde y lo oculto. La vertiente de rebeldía deriva en

²⁰AAVV. *Los surrealistas en México* (catálogo), Consorcio, México DF, 1986, p. 5

parte directamente del *dadaísmo* y se configura en el surrealismo, en un principio, como el desarrollo lógico de la actitud rompedora del dadá. La causa principal se basa en que los miembros iniciadores del *surrealismo* están también presentes en el centro del dadá. Posteriormente, lo rebelde deriva hacia una concienciación socio-política mientras la trayectoria de lo oculto, que empieza con la preocupación por el inconsciente, progresa en dirección hacia una fijación en lo hermético.

Octavio Paz al describir al surrealismo como (...) *una actividad destructora que quiere hacer tabula rasa con los valores de la civilización racionalista y cristiana*,²² se fija en el aspecto que lo hace parecer como un movimiento de rebelión total que emerge del nihilismo dadaísta de la primera posguerra. No obstante, la rebeldía de los surrealistas muestra un trasfondo de mayor madurez en comparación con el delirio contra el orden establecido de los participantes del dadá. La rebelión dadaísta es completamente exacerbada y característica de las actitudes extremas de la juventud. Se ejemplifica en la negatividad absoluta que permea la postura destructiva de los seguidores del dadaísmo. El acusado

²¹AAVV. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* (catálogo), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2000, p. 154

Weltschmerz manifestado es característico de la mentalidad adolescente. Los surrealistas trascienden su insumisión para intentar aportar soluciones a la desesperanza que perciben. En general, se orientan hacia la búsqueda de un remedio para la difícil situación causada por el derrumbamiento de un sistema de valores obsoletos, y esta inclinación indica una tendencia más positiva que la de los dadaístas. Al principio la rebeldía que sostienen los miembros del movimiento surrealista está dirigida contra la sociedad y toda la parafernalia convencional que afecta incluso al arte. Más adelante, la rebelión surrealista se desarrolla hacia una preocupación por la justicia social. El movimiento apoya el sentir anticapitalista y se posiciona a favor del progreso del proletariado. Arturo Schwartz describe los surrealistas como leales seguidores de la consigna marxista: *Fieles a la exigencia expresado por Marx: Los filósofos hasta ahora han interpretado el mundo, se trata ahora de transformarlo.*²³ Empieza a exteriorizarse el componente moral del movimiento al surgir una dimensión socio-política que Breton cristaliza en sus escritos del *Segundo Manifiesto* (1930) donde enfatiza un incremento del

²²AAVV. *Los surrealistas en México* (catálogo), Consorcio, México DF, p. 12

²³Schwartz, Arturo. *Surrealismo. Max Ernst y sus amigos surrealistas* (catálogo), Edizioni Gabriele Mazzota, Milán, 2004, p. 19

compromiso ético. Es el aspecto del surrealismo que se vehicula como doctrina de salvación. De esta manera, al buscar una respuesta para rebasar al nihilismo se está fraguando un elemento redentorista dentro del surrealismo.

Los surrealistas, para consolidar su creciente preocupación social, evidencian su actitud en el acto de adhesión al materialismo dialéctico. A continuación del *Segundo Manifiesto* comienza por parte de los surrealistas una aproximación al Partido Comunista francés con el propósito de afiliarse. Es una manera pragmática de encauzar el ímpetu de su revolución particular al insertarlo dentro de una fuerza política consolidada porque de este modo pueden optimizar la eficacia de su reforma. Sin embargo, se constata la aparición de un hecho contraproducente producto de la aplicación de esta estrategia. La contrapartida de este compromiso político es la tirantez que produce dentro del grupo surrealista. Añade otra tensión a la situación de constante crisis del movimiento.

En consonancia con la nueva orientación de tipo socio-político del grupo, el título de la publicación del movimiento surrealista cambia a *El surrealismo al servicio de la revolución*. Sin embargo, la postura de concienciación política debe subordinarse siempre a la

preocupación fundamental del surrealismo, un versátil empeño utópico de cambiar todos los aspectos de la vida. Una misión totalizadora que se concreta en el campo artístico en transformar el arte en una producción en la que es constante el aspecto revolucionario de materializar lo interior. Se intenta mantener viva una trayectoria de perpetuo efecto de choque para sensibilizar la receptividad y de esta manera facilitar la asimilación de la propuesta de una dinámica de renovación ilimitada: la revolución.

Después de la afiliación al Partido, va apareciendo entre los surrealistas un hondo desengaño por la falta de aceptación que perciben por parte de los antiguos miembros comunistas. Éstos sienten una creciente desconfianza hacia el grupo surrealista. Los comunistas veteranos están tan inmersos en la lucha de clases que no pueden dar crédito a la autenticidad de la participación surrealista en la causa. En 1935, después de una época de creciente desacuerdo tiene lugar el alejamiento definitivo y la ruptura completa entre las dos partes. Se interponen las diferencias y el resultado final es la escisión marcada por el manifiesto *Cuando los surrealistas tenían razón*, elaborado por los surrealistas en protesta al desarrollo completamente estalinista del Congreso Internacional. No obstante, el trasfondo ético no

se borra del movimiento surrealista, y más adelante en México el encuentro de 1938 entre Breton y Trotski (Leon Davidovich Bronstein) produce en Pátzcuaro, Estado de Michoacán, un manifiesto de autoría compartida entitulado *Por un arte revolucionario independiente*. En el escrito se formula la propuesta de crear una agrupación para defender de la libre expresión y, a la vez, fomentar la revolución. (...) '*Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente*' que será el refugio y bastión de todos aquellos artistas que sienten amenazada la libertad de expresión porque, al mismo tiempo, aceptan la responsabilidad de participar consciente y activamente en la preparación de la revolución.²⁴ Sin embargo, la iniciativa no prospera porque, como en el pasado, no se logra una fuerte conjunción entre surrealismo y revolución en el sentido político. La deseada unión simbiótica queda simplemente en el plano teórico.

En cuanto a la vertiente de lo oculto dentro del surrealismo, ésta se manifiesta en la preocupación por parte de Breton por lo esotérico: (...) *sólo pretendo que se observen las notables analogías que, en cuanto a finalidad, presentan las investigaciones surrealistas con*

²⁴Rodríguez Prampolini, Ida. *El Surrealismo y arte fantástico de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1983, p. 54

*las investigaciones de los alquimistas.*²⁵ La idea de inventar un ambiente indefinible nutrido de resonancias de antaño y lleno de magia motiva a Breton con nuevos impulsos para el desarrollo del surrealismo. En este aspecto del movimiento se puede clasificar dentro de lo oculto la exhortación de Breton en la que exige un carácter hermético en torno al surrealismo. Dota al movimiento de la apariencia de escuela porque el líder intenta formar una sociedad secreta o grupo cerrado dedicado a practicar un arte surrealista. Es interesante observar cómo trata de materializar el deseo de cambiar a sus seguidores en un grupo exclusivo y secreto de iniciados como versión moderna de las sectas que poblaron la Edad Media formadas por practicantes de las ciencias ocultas.

En lo que se refiere a lo oculto, las palabras de Octavio Paz en *Los surrealistas en México* amplían su sentido cuando identifican el surrealismo como un talante inmemorial fuertemente arraigado y secreto. Esta visión global ya se ha comentado anteriormente. En esencia se trata del íntimo sentir generalizado que inclina el interés de manera persistente hacia lo enigmático y lo arcano a través de los tiempos.

²⁵Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 222

Es cierto que el aspecto de lo oculto es a la vez un rasgo de identidad de las vanguardias que hacen hincapié en lo grupal, el cenáculo, el círculo cerrado de amigos.

Por otra parte, el aspecto cerrado del surrealismo sustenta la pervivencia del grupo como ya se ha mencionado. Breton protege la ortodoxia ideológica del movimiento con una cerrazón estratégica que organiza alrededor de unos pensamientos basados en los experimentos de Freud. En ese círculo cerrado el surrealismo aparece como un movimiento literario y lúdico en el que se practica la escritura automática y los *cadáveres exquisitos* entre otros juegos por considerarse acciones libres por excelencia.²⁶ El *cadáver exquisito* inicialmente deriva de un juego de salón fundamentado en la intervención del azar. Al principio la actividad consiste en que varias personas sucesivamente escriben palabras para formar una frase sin saber cada uno lo que han escrito los demás participantes anteriores. Se producen resultados cómicos, sugerentes e intrigantes y se extiende el juego a producciones dibujísticas y collages. Juncal Caballero precisa la fecha y el lugar de la invención del *cadáver exquisito* en diciembre de 1925 y la

²⁶Breton, André. *Magia Cotidiana*, Fundamentos, Madrid, 1989, p. 47

calle del Chateau.²⁷ Las amistades que rodean a Breton proceden del ámbito literario y, lógicamente, propician unos inicios literarios al surrealismo. No obstante, con su intención de fagocitar todos los campos del arte, el movimiento surrealista amplía su alcance rápidamente al mundo del objeto, la fotografía, la cinematografía y también a la pintura. En 1928 la publicación del libro *Le Surréalisme et la Peinture* confirma la expansión de la influencia del surrealismo de Breton desde el ámbito de lo literario a la plástica.

Para consolidar su trayectoria dentro de los nuevos registros los surrealistas diseñan una filiación histórico-artística propia. Al revisar a la Historia del Arte designan a determinados artistas en el campo de lo pictórico como precursores. Es decir, componen un linaje de relevantes artistas para vincular su movimiento artístico con la historia y de esta manera también conferirle cierto peso específico. Desde una perspectiva feminista, se puede identificar su interés en forjar una genealogía artística como una muestra de la visión altamente masculinizada del mundo de los surrealistas. Esta predilección por hilvanar un abolengo compuesto de una serie de artistas históricamente significativos es una actitud análoga a

²⁷Caballero, Juncal. *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*, Universitat Jaume I, Castellón, 2002, p. 54

establecer y ordenar antecesores en dinastías por la vía patrilínea a raíz de una preocupación masculina por garantizar la legitimidad. Visiones patriarcales tan arcanas como las que se relatan en las páginas de la Biblia o en el poema épico Beowulf.

Las fuentes de las que beben los surrealistas son plurales. No se limitan únicamente a la propia Historia del Arte, sino que orientan sus exploraciones hacia otros ámbitos dentro de la producción artística que les puedan servir como base de inspiración. Por poner un ejemplo, citaremos al académico P. Gimferrer quien señala a Ramon Llull entre los escritores recomendados por los surrealistas.²⁸ En *Surrealist Art* Sarane Alexandrian propone tres categorías de exponentes de valores 'presurrealistas' identificados como el arte visionario, el arte primitivo y el arte psicopatológico.²⁹ Se incluyen en la misma categoría los estados de conciencia alterada como en los casos de desequilibrio emocional o mental, la embriaguez, el uso de los estupefacientes e incluso el insomnio. Por encima de todos, existe el mundo onírico. También, el universo especial de la infancia merece la atención encomiástica de los surrealistas. La explicación de porqué estos fenómenos son de su predilección reside

²⁸Gimferrer, Pere. *Magritte*, Ediciones Polígrafo, Barcelona, 1986, p. 10

²⁹, Sarane. *Surrealist Art*, Thames & Hudson, Londres, 1989, p. 10

en que entrañan situaciones en las que no existe ningún artificio de la civilización que les sirva de impedimento o de contaminante. Es obvio que estos desarrollos artísticos proceden de entornos alejados de la potestad de la razón.³⁰ Allí acontece de la manera más natural *lo maravilloso*, siendo esta la nueva definición surrealista de la belleza donde impera lo instintivo.

En el mundo de lo visionario incluyen como antecedente lejano al admirado Paolo Uccello a quien veneran por su tratamiento inusitado del color y la innovación compositiva que empleaba como recursos para dotar a la realidad de un matiz irracional. Asimismo, se dice que les seduce el *Tríptico del jardín de la delicias* de *El Bosco*, (Hieronymus Bosch; Hieronymus von Aecken). No obstante, el surrealista belga René Magritte refuta esta creencia. *El paralelismo de Hieronymus Bosch y el Surrealismo parece que se da por hecho y se debe resistir a aquello por fácil y falso a la vez. Bosch pintaba ideas que sus coetáneos tomaron por monstruos – ideas que podían comunicarse sin sus pinturas, notablemente en los misterios medievales. Bosch era ‘realista religioso’ de la manera que hoy existen ‘realistas sociales’ que ‘expresen’ los más actuales o tradicionales*

³⁰Bradley, Fiona. *Surrealismo*, Tate Gallery Publishing, Londres, 1997, p. 9

ideas y sentimientos.³¹ Magritte rechaza la interpretación generalizada.

Al hablar de la orientación hacia el universo onírico por parte de artistas como Goya o *El Bosco*, H.B. Chipp identifica un trasfondo de tradiciones y convenciones vinculadas con la época en que se desarrolla la obra de estos artistas. El investigador minimiza la relevancia de la fantasía en una evaluación global de la producción plástica de ambos artistas. El hilo conductor presurrealista que identifica Sarane Alexandrian no lo percibe H.B. Chipp porque discrepa y piensa que los surrealistas poseen una incomparable singularidad revolucionaria. También señala el fuerte componente teórico en que se basa el movimiento, la novedad de los temas representados y su originalidad estilística lejos de las convenciones de la época.

Sin embargo, S. Alexandrian afirma que los surrealistas se inspiran en la fuerza de las imágenes hipnagógicas encontradas en los trabajos de grabado de Alberto Durero, la anamorfosis de doble lectura de los cuadros de Guiseppe Archimboldo, lo sublime de '*La Pesadilla*', 1782 de Henry Fuseli y el extraño cosmos creado por William Blake, así como cierta obra dibujística

³¹Gablik, Suzi. *Magritte*, Thames & Hudson, Londres, 1992, p. 13

de Victor Hugo y los grabados de Goya.³² El autor considera muy significativa para los surrealistas la obra de Gustav Moreau que cautiva con la sensibilidad manifestada en el *esplendor visual* de las filigranas lumínicas de sus cuadros. Según S. Alexandrian, los surrealistas también reconocen aportaciones presurrealistas en la obra de Henri Rousseau y Eduard Munch. Debemos tener en cuenta al enjuiciar las opiniones de S. Alexandrian el hecho de su adhesión al grupo surrealista en 1947 lo que implicaría la aceptación completa de las doctrinas así como la *genealogía* particular del movimiento.

Ante esta amplia gama de antecedentes en la Historia del Arte, la investigadora I. Rodríguez Prampolini reflexiona sobre las consecuencias de la proliferación de padres putativos del surrealismo. Así la autora señala que más que orientar confunde. Los mismos surrealistas fomentaron la escasa claridad en torno a la definición del movimiento con la retahíla de parentescos que recopilan.

Dejando de lado la búsqueda de una continuidad histórica y el debate que ésta suscita, es significativo notar que indudablemente entre los coetáneos, Giorgio De Chirico es el predilecto para los seguidores de Breton.

³²Alexandrian, Saran. *Surrealista Art*, Thames & Hudson, Londres, 1989, pp. 11, 13-16

Valoran al De Chirico de las intrigantes obras metafísicas que transmiten un cierto desasosiego al reflejar un mundo lleno de amenazas latentes y perspectivas disparatadas. Sin embargo, los surrealistas abordan la producción artística total del pintor italiano con ambivalencia. En cuanto a De Chirico mismo, le deja perplejo lo desconocido, pero el artista no se integra en el movimiento surrealista porque sostiene opiniones independientes. Considera el empeño surrealista como un cometido inoperante: *Es inútil pensar, sin embargo, como hacen algunas gentes tan engañadas como utópicas, redimir y regenerar la humanidad, que pueda dar a la humanidad un nuevo sentido de la vida, una nueva religión.*³³ No es de extrañar que el grupo surrealista termina rechazándolo.

No obstante, al comentar la relevancia de la *Scuola Metafísica* y la participación de De Chirico para el movimiento surrealista parisino, H.B. Chipp recaba la opinión de Roberto Matta: (...) *La Scuola Metafísica, tal como quedó formulada en Ferrara entre 1917 y 1919, tenía dos principios fundamentales. Uno, evocar esos estados de la mente que nos hacen dudar de la existencia aparte e impersonal del mundo empírico, considerando en*

³³Chipp, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995, p. 478

*cambio cada objeto, como sola la parte externa de una experiencia en general imaginativa y enigmática en cuanto a su significado. Dos, hacer esto por medio de sólidas y claramente definidas construcciones las cuales, paradójicamente, parecen por completo objetivas.*³⁴ Según Matta los planteamientos detrás de los contenidos pictóricos por parte de ambos grupos parecen muy afines de pensamiento por fundamentarse en la exploración psíquica.

En relación a la influencia de De Chirico hay que señalar el efecto que le produce al surrealista belga René Magritte. Después de encontrar una reproducción de *Canción de Amor* del pintor metafísico en la publicación *Valori Plastici*, Magritte experimenta una revelación. El descubrimiento de una obra del pintor De Chirico resulta muy sugerente para el artista belga y tal es el impacto que le incita a reorientar su carrera de pintor. A partir de ese momento, se compromete con la idea de lograr obras pictóricas que proponen enjuiciar la realidad. Las indagaciones pictóricas que promueve Magritte traspasan la superficie de las cosas para entrar en el terreno resbaladizo de lo que no se contempla. Según comenta el artista lo que quiere captar en sus cuadros es el misterio:

³⁴Chipp, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995, p. 475

(...) *el conocimiento tópico que tenemos del mundo y los objetos no justifica suficientemente su representación en la pintura; el misterio desnudo que pertenece a las cosas podría pasar desapercibido en la pintura como lo hace la realidad.... Si el espectador encuentra que mis cuadros son una especie de desafío al 'sentido común', se dará cuenta de algo obvio, sin embargo, yo quiero añadir que para mí el mundo es un desafío al sentido común*'.³⁵ En el terreno visual de las representaciones plásticas el pintor propician curiosas confrontaciones entre objetos y circunstancias de la cotidianidad. De esta manera, Magritte los convierte en elementos que sirven como un detonante del inconsciente del observador. El artista intenta arrastrar al espectador a un área impregnada de magia. Para Magritte el que mira a un cuadro solamente busca lo que quiere en la obra de arte. Por eso, surge un momento de desconcierto ante un cuadro que no cumple con las expectativas.

Magritte introduce en sus cuadros unas figuras en forma de bolardo que son motivos recurrentes en su obra, los *bilboquet*. Max Ernst, con un neologismo que él compone irónicamente fusionando la palabra *falo* con *autostrada*, refiere a estas formas como *falautostrada*. *Es un producto alquímico compuesto por los siguientes*

³⁵Gablik, Suzi. *Magritte*, Thames & Hudson, Londres, 1985, p. 14

*elementos: autopista, la balastrada y una cierta dosis de falo. Una falautostrada es un collage verbal.*³⁶ La ocurrencia sutilmente delata la idea del falo que aparece omnipotente y omnipresente en la teoría freudiana así como mayoritariamente latente en el imaginario de los surrealistas.

En cambio, las aportaciones al surrealismo de Paul Klee pueden considerarse de otra índole. La investigadora I. Rodríguez Prampolini clasifica a Klee entre *los videntes* de la pintura y relaciona su obra con el automatismo. Además, considera su producción artística una demostración de canales directos al subconsciente colectivo. Aunque en los inicios del movimiento los cuadros de Klee se encuentran expuestos junto con los de autores surrealistas, el pintor nunca se adhiere al grupo de manera oficial. Sin embargo, cuando Klee afirma: *El arte no reproduce lo visible, sino que lo hace visible*,³⁷ son las propias palabras del pintor las que desvelan su afinidad con los surrealistas.

Resulta muy relevante la influencia de Klee sobre los surrealistas porque les muestra un cosmos lleno de misteriosas cadencias y temas como la relación entre la

³⁶Breton, André y Éluard, Paul. *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003, p. 41

colectividad y el mito. Sin menospreciar esta apreciación que capta las analogías que posee la obra de Klee con el lenguaje universal que es la música, destacaremos que la mirada de Klee posee un punto de partida arraigado en el mundo infantil. La opinión está basada no solamente en el hecho biográfico de que el pintor dedica muchas horas en casa haciendo de niñera en sustitución de su mujer mientras ella se encuentra fuera del hogar por motivo de su trabajo, sino que se fundamenta en las resoluciones pictóricas que el artista dota a sus obras. Esto es especialmente evidente en la estudiada sencillez dibujística, la sensibilidad del manejo de la paleta de colores, lo asexuado de muchos de los seres representados en su obra interpretada como un reflejo que emana de la época de sexualidad latente del niño. Además el artista parece captar y personificar los temores de la infancia en los extraños personajes de sus dibujos, grabados y cuadros. En conjunto presenta un cosmos atractivo, cercano y accesible, si bien fundamentado en una estructuración compositiva elaborada y sintética, en el que comunica mucho mediante una sistemática economía de medios.

³⁷ Calvo Serraller, Francisco y González García, Ángel y Marchán Fiz, Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999, p. 361

Aunque fuera de nuestro campo de investigación, no queremos dejar de mencionar que existen, entre otras, dos significativas fuentes de inspiración para los surrealistas procedentes de la literatura y de la cinematografía: *Les Chants de Maldoror* de Isodore Ducasse, Conde Leautremont, y la película *Fantómas* de Louis Feuillade. Ambas obras presentan protagonistas masculinos que se muestran como siniestras figuras paradigmáticas y emblemáticas para el surrealismo. Maldoror es descrito como un ser reprimido y sádico saturado de perversión. Cabría resaltar que al estar en constante transformación, el monstruoso Maldoror no posee ninguna identidad fija, aparte de la maldad que comparten los dos adorados personajes principales de las obras en cuestión.

El otro villano al que rinden culto los surrealistas es *Fantómas*, un criminal perfecto. En un principio, la ficción y su protagonista surgen de las mentes de dos autores: Pierre Sopyvestre y Marcel Allain. Según S. Gablik escriben juntos una serie de 32 volúmenes alternando la autoría de los capítulos hasta que la Primera Guerra Mundial les interrumpe. La investigadora comenta que dejan una señal secreta que identifica la autoría. Cada escritor emplea al comienzo del capítulo una variante de la palabra francesa que significa 'sin embargo.'

Néanmoins es el término que aplica Souvestre y Allain elige *toutefois*. Podría leerse que existe cierto paralelismo entre el constante afán de aumentar su perfidia por parte del personaje Fantómas y las revoltosas prácticas surrealistas.

Otra fuente interesante a resaltar es lo primitivo. La búsqueda de los surrealistas también se orienta hacia lejanos paradigmas exóticos. Demuestran preferencia por el arte indígena de Oceanía. Breton reconoce la predilección que siente por este arte. *Oceanía...lo que disfrutará esta palabra dentro del movimiento surrealista. Será uno de las compuertas que abrirá el caudal de nuestros corazones.*³⁸ Esta fascinación surrealista por el arte primitivo de nuestras antípodas se hace patente en la presencia de objetos procedentes de esta zona del Pacífico integrados en el contenido mezclado presentado en la exposición surrealista de 1936 en Francia. El entusiasmo por Oceanía demuestra una exploración de valores estéticos alternativos a las representaciones artísticas europeas tradicionales. El arte de la actualmente denominada periferia cobra relevancia y se convierte en centro de interés. Por otra parte, se puede señalar que esta apertura a otros desarrollos culturales conlleva una

³⁸Tra. de la doctora M.Boquera de la cita en: Alexandrian, Sarane. *Surrealist Art*, Thames & Hudson, Londres, 1989, p. 23.

renovación motivada por la implicación colateral de una aceptación de sistemas de valores ajenos a los asimilados planteamientos morales judeocristianos.

Hay que subrayar el hecho de que a los miembros del grupo surrealista les atrae irresistiblemente lo totémico y lo mítico que se manifiesta en el arte primitivo. La preocupación por lo totémico y la proyección vertical que reviste el tótem nos lleva en una primera lectura al metalenguaje de las consonancias que conlleva esta construcción con relación al falo en erección. Esta asociación nos sirve como otra indicación de la orientación masculinizada soterrada del pensamiento surrealista ortodoxo. Por otra parte, se evidencia un ejemplo del gusto por lo exótico en el conjunto de piezas precolombinas, mostrado bajo el título de *Arte Salvage*, en la primera exposición surrealista que tiene lugar posteriormente en la península azteca. Del mismo modo, pueden encontrarse en las publicaciones surrealistas como *Documents*, *La Revolution Surréaliste*, *Minotaure*, *Cahiers d'Art* referencias al arte primitivo. Hay que señalar que el interés que demuestra el grupo por las sociedades indígenas lo fundamenta J. Alix en la influencia en las publicaciones *Las funciones mentales en las sociedades inferiores* y *La mentalidad primitiva* del antropólogo Lucien

Lévy-Bruhl.³⁹ Este afán en dotar de criterio científico al análisis de las mentalidades primitivas, como señala J. Chénieux-Gendron constituye un polo de atracción para los surrealistas. Es decir, un amplio abanico de ciencias sirve de inspiración para estimular la creatividad surrealista. Habría que precisar que obviamente estos artistas exploran la psiquiatría pero, también, la teratología, la biología, la antropología y la etnología sin preocuparles el sistema de deducción razonada de estas ciencias, que pone en evidencia la ruidosa campaña contra el *logos* que pregona a rasgos generales el movimiento.

Dentro del tema de la ciencia y específicamente en el campo de la etnología existe, como señala J. Alix, un antecedente al surrealismo en el trabajo investigativo del inglés James Frazer. La tesis de Frazer se basa en un estudio de la mentalidad colectiva.⁴⁰ Por esta razón es fácil comprender que la autora, al reflexionar sobre el arte primitivo, lo vincula con el pensamiento jungiano referente

³⁹AAVV. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* (catálogo), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2000, p. 17

⁴⁰Véase: Frazer, James. *La rama dorada: Magia y Religión*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1991

⁴¹AAVV. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* (catálogo), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2000, p. 25

a la conciencia colectiva y los arquetipos. (...) *las teorías psicoanalíticas de Carl G. Jung sobre el concepto del inconsciente colectivo y la existencia de arquetipos comunes a toda la humanidad. Así en el arte de los primitivos, en mitos y tradiciones, debían encontrarse las primigenias manifestaciones de la conciencia universal.*⁴¹

Asimismo añade que Freud, que basa gran parte de su ensayo *Tótem y Tabú* en las investigaciones de Frazer, coincide con similares indagaciones sobre el inconsciente. El atractivo que ejercen las investigaciones de Frazer referente al tema onírico en relación con las sociedades tribales reside en que la información contenida en sus escritos confirma lo que los surrealistas han ido intuyendo también. Vemos que las exploraciones de Frazer, Freud y los surrealistas parecen desarrollarse por caminos análogos en distintas áreas del conocimiento.

Además de lo anterior, Frazer, según la misma autora, despierta en los surrealistas otra propuesta de gran interés. Se refiere a una nueva apreciación del entorno natural que aprenden del etnólogo y la resultante revalorización del paisaje que surge entre los surrealistas. La manera de mirar de los seguidores de Breton sufre una transformación al ser tamizada por el modo novedoso de aprehender al elemento paisajístico. J. Alix señala que se

basa en la conexión que vislumbran entre el ser humano con sus orígenes y el mito tradicional de la *madre-tierra*.

Por otra parte, en *Primitivism in Modern Art* R. Goldwater descubre en el propio enfoque de los surrealistas, en sus métodos, sus procedimientos y la resultante producción artística la existencia de aspectos que pueden considerarse primitivistas; en el círculo de Breton se perciben a sí mismos como exponentes de una línea de pensar y actuar opuesta a la racionalidad y el autor afirma que sitúan las raíces de tal proceder en la esotérica alquimista de la Edad Media,⁴² como ya se ha mencionado anteriormente. Los surrealistas identifican esta tradición con el ansia velada del hombre por poseer de nuevo su primitiva capacidad instintiva, según el autor. Al mismo tiempo, señala otro aspecto del primitivismo surrealista es que el grupo se considera a sí mismo literalmente como primitivos pioneros entrando en terrenos desconocidos, lo ignoto. A la vez, las actuaciones de grupo que son comunes a los ámbitos primitivos evidencian la existencia de un componente colectivo también relacionado con los surrealistas cuando éstos desmitifican la autoría al considerar que cualquiera es capaz de producir arte.

⁴²Goldwater, Robert. *Primitivism in Modern Art*, Belknap, Cambridge, 1986, p. 217

Octavio Paz corrobora la búsqueda de fuentes surrealistas en el arte primitivo y las encuentra asimismo en las manifestaciones artísticas de índole *naïf*, indigenista y psicopatológica. Estos últimos casos atraen poderosamente a los surrealistas porque piensan que los contenidos representados por los enfermos mentales se producen plasmando unas visiones o emanaciones de la psiquis sin sufrir ninguna intervención producida por factores condicionantes como son los imperativos culturales y económicos. Por lo tanto, las obras de arte psicopatológico proceden directas del inconsciente del enfermo y por eso el círculo de Breton les concede un valor tan emblemático. De hecho, se puede deducir que la rápida aceptación por parte de los surrealistas brindada a André Masson y su arte puede considerarse evidencia del afán por este tipo de producción artística. No obstante, para los surrealistas la base teórica del arte psicopatológico procede de las investigaciones de Hans Prinzhorn, psiquiatra e historiador del arte que a principios del s.XX recopila de manera rigurosa una nutrida selección de manifestaciones artísticas, creadas por internos del centro psiquiátrico de Heidelberg que él dirige, así como de otras instituciones en Europa. Esta colección especializada que reúne, motiva a H. Prinzhorn a producir una obra investigativa de las poéticas

personales de los enfermos mentales. Werner Spies descubre este estudio como la Biblia de los surrealistas parisinos, siendo Max Ernst el que lo introduce en el círculo de Breton al traer un ejemplar de la obra desde Colonia en 1922.⁴³

Vinculado con el tema patológico se encuentra el ideario del pintor Salvador Dalí, el más turbador. Según Dalí, es lícito para el artista recurrir a una simulación deliberada de trastornos psíquicos para desencadenar respuestas controladas del inconsciente. Su propuesta se enfoca hacia el empleo de estímulos dirigidos a lograr comportamientos de conciencia alterada parecidos a las exteriorizaciones de episodios de locura. Incluso formula una teoría del arte sobre esta base. Consiste en el método *paranoico-crítico*, ingeniado como el componente teórico que rige su producción pictórica desde 1927 a 1937. Se manifiesta en una exaltación sin medida de sí mismo y pone en práctica el delirio provocado. La dinámica se desarrolla en actos histriónicos que desembocan en plasmar pictóricamente sublimaciones del deseo masculino, los impulsos y las carencias. La autora T. Raquejo desvela la visión negativa que percibe del pintor referente a la mujer en *El gran masturbador*, 1929.

⁴³Prinzhorn, Hans. *Bildnerei der Geisteskranken, Ein Beitrag zur sychologie und Psychopathologie des Gestaltung*, Springer, Vienna, p. IV

*La presencia femenina es, por lo tanto, un apéndice del cuerpo masculino, no tiene identidad propia, sólo consiste en tanto que es imaginada, construida a partir del cuerpo masculino, creando un extraño juego de equívocos producto de su fantasía.*⁴⁴ Dalí, un personaje intencionadamente sobre-dimensionado, añade al surrealismo un matiz de perturbación disparatado. Mientras tanto, en la obra pictórica del pintor aparecen contenidos de una fuerte carga de simbología erótica. En este último punto, proyecta la misma obsesión surrealista por lo sexual que sus colegas aunque obvia otras preocupaciones para no entorpecer su promoción personal.

Dalí manipula conocimientos que apropia de la psiquiatría, una trayectoria ya recorrida con anterioridad por Breton, con el fin de aplicarla a la producción artística. La técnica aplicada por Dalí en un principio sirve como estímulo de la memoria y sobre todo de la fantasía para abrir el camino hacia representaciones repletas de simbolismo sexual. Ahora bien, la teatralidad del método, que deriva en fines publicitarios para el artista, suscita la amonestación y posteriormente el ostracismo como condena del grupo surrealista. Existe un peligro en la

⁴⁴Raquejo, Tonia. *Dalí: metamorfosis*, Edilupa Ediciones, Madrid, 2004, p. 31

teoría de Dalí para la cohesión del colectivo porque encierra la justificación de que cualquier medio es aceptable para explorar el inconsciente. Por lo tanto, él se orienta en una dirección anárquica individualista que puede resultar subversiva al grupo subversivo por antonomasia. El pintor no participa del aspecto colectivo de la ortodoxia bretoniana. La trayectoria del artista como individuo y su reconocimiento como tal le importan de sobremanera. En cuanto a la mujer, Dalí difiere del concepto bretoniano que la aísla en una torre de marfil como musa y niña sempiterna, a la espera de ese idílico *amour fou*, ignorando su verdadera naturaleza. Dalí promulga un oscuro sometimiento a la adulta de ampulosos atributos femeninos experimentado a través de numerosas perversiones escatológicas tipificadas en Bataille como *amour noir*.⁴⁵

El pintor quiere sistematizar el acceso a lo irracional para simular la conducta de los desequilibrados y proyectar hacia el mundo real el desatino del mundo sumergido en los sueños. Parece en perfecta consonancia con el efecto de choque que busca el surrealismo programático inicial. No obstante, el delirio que propone no es el caos creativo, ni ofrece una auténtica apertura sino un callejón huero y sin salida. Es

⁴⁵Véase: Bataille, Georges. *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1988

obvio su individualismo frente a la cohesión grupal de Breton y sus adeptos. Asimismo, la propuesta de Dalí carece de una dimensión social y en eso difiere de la ortodoxia surrealista. En una dinámica de mutua marginación a raíz de la divergencia entre aspiraciones, Dalí queda identificado con el epíteto de *Ávida dólares* al distanciarse del surrealismo. En un duro enfrentamiento con Breton es expulsado brutalmente y se convierte en otra víctima de la mecánica del círculo surrealista donde existen casi tantas expulsiones como nuevas adhesiones mayormente a causa del férreo control ideológico del líder.

Debido a la deliberada falta de una estética consensuada entre el conjunto de artistas surrealistas existe mucha diferencia en el modo de abordar la temática pictórica. Desde el punto de vista técnico para elaborar representaciones plásticas tampoco existe una única forma de trabajar. Globalmente considerada, la variedad es la consigna en la producción surrealista porque cada artista expresa su mundo interior a su manera sin seguir una praxis preconcebida. Relacionado con este tema es interesante observar que desde la península mexicana en *el Surrealismo y el arte fantástico en México* I. Rodríguez Prampolini comparte la clasificación del historiador W. Haftmann en identificar en general dos grupos dentro de

los pintores vinculados al círculo surrealista aunque sobre el tema existen otras opiniones que veremos. Según una definición técnica el grupo *verista* agrupa los artistas Salvador Dalí, René Magritte e Ives Tanguy. Mientras que el *surrealismo absoluto* se refiere a la manera de hacer de pintores como André Masson y Joan Miró que aportan un tipo de resoluciones pictóricas aferradas a la gama de convenciones surrealistas ortodoxas aunque entre sí tampoco comparten similitudes en los resultados obtenidos.

A Magritte lo señala I. Rodríguez Prampolini como autor de una producción pictórica completamente cerebral en que el artista manipula ideas y símbolos para producir una calculada sorpresa. Sin embargo, referente al aspecto simbólico, el mismo Magritte rechaza las interpretaciones de su obra que le asignan este tipo de contenidos. *Comparar mi pintura con el simbolismo, consciente o inconsciente, es ignorar su verdadera naturaleza...La gente que busca un sentido simbólico no comprenden la poesía inherente y el misterio de la imagen.*⁴⁶ La autora G. Ollinger-Zinque comenta sobre Magritte explicando la actitud del pintor. Señala que él mismo no concibe sus cuadros como arte, sino que pinta una imagen para que ésta sirva de medio para liberar el don sobrenatural

⁴⁶Gablik, Suzi. *Magritte*. Thames & Hudson, Londres, 1985, p. 11

inherente a los seres. De esta manera, el contenido de la obra se vuelve mágico. Esta propensión de Magritte por los fenómenos extraordinarios vinculados a la cotidianeidad y la afinidad de esta postura con la mentalidad mexicana le facilita crear escuela, sin quererlo, en Oaxaca mientras reside allí.⁴⁷ El artista intenta transformar el mundo con el conjunto de elementos que tiene a mano y (...) *estos medios tienen nombre: libertad, sueño de vigilia, misterio, poesía provocación, turbación.*⁴⁸ Emplea unos recursos que están totalmente en consonancia con los que el grupo surrealista parisino utiliza para librar los contenidos de la psiquis. El consenso entre determinados investigadores de Magritte es que el misterio puede considerarse la clave del universo de este pintor surrealista. Misterio que podemos definir como una meta-realidad accesible mediante la pintura que se convierte en un instrumento para dismantelar las convenciones visuales y la tradición del pensamiento regido por estereotipos. Aunque utópico, el pintor no encuentra su motivación en el plano político, sino filosófico. *Para mí la concepción de una o varias cosas que pueden hacerse visibles mediante mi pintura...la*

⁴⁷Conde, Teresa del, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, ATTAME, México, DF, 1994, p. 39

⁴⁸Ollinger-Zinque, Gisèle. "Magritte, El hombre del Mar, " *El Cultural*, Prensa Europea, Madrid, 19 marzo 2000, p. 43

*concepción de un cuadro, es decir, la idea, no es visible en el cuadro: una idea no puede verse con los ojos. Lo que aparece representado en el cuadro es aquello que es visible para los ojos, la cosa o cosas de las que ha sido preciso tener idea.*⁴⁹ Ahora bien, deja de lado la preeminencia de las preocupaciones estéticas para centrarse en buscar un sentido a la vida y la muerte poniendo en duda lo perceptible. Pinta con claridad los referentes que proceden de la vida diaria, pero siempre para fomentar sorprendentes conexiones entre sus representaciones plásticas y las ideas e imágenes en la mente del espectador. De esta manera, sus intenciones propician confrontaciones entre elementos visuales y no visuales que sirven de llamada de atención a la esfera del inconsciente del observador. Reconocemos en esto el modo en que el pintor consigue crear una enigmática y desconcertante atmósfera en sus cuadros que reta a la imaginación del que los mira.

En cuanto al autodidacta Ives Tanguy, destaca entre los pintores surrealistas preocupados por lograr contenidos dotados de elementos simbólicos y oníricos de un abundante verismo a partir de una técnica de aplicación minuciosa para lograrlo. No obstante, Arturo

⁴⁹Gimferrer, Pere. *Magritte*, Ediciones Polígrafo, Barcelona, 1986, p. 10

Schwartz desvela que para conseguir ese verismo esmerado el artista utiliza la dinámica de entrar en trance y aplicar el automatismo psíquico sin buscar un resultado previsto.⁵⁰ La carencia de premeditación, según dicho autor, se hace evidente en que son los colegas del artista los que en la mayoría de los casos ponen los títulos a los cuadros de Tanguy mientras que el pintor no se acuerda de cómo logra imbuir una apariencia objetiva a la fantasía creada. Construye la pieza pictórica con una mendacidad a ultranza, bien urdida y lo logra de manera inconsciente mediante el automatismo psíquico.

Por otro lado, André Masson, grabador e ilustrador excepcional, en su vertiente de pintor se dedica a seguir la misma trayectoria basada en la intuición desbocada para producir imágenes. En sus obras aparecen formas orgánicas elaboradas de su imaginario particular empleando una técnica espontánea y la intervención del azar para romper los códigos de representación convencionales. En su constante búsqueda el pintor trabaja fiel a las pretensiones originales del automatismo del surrealismo programático.

Cabría destacar la ortodoxia de Joan Miró que se mantiene fiel a los principios del surrealismo de por vida y

⁵⁰Schwartz, Arturo. *Surrealismo, Max Ernst y sus amigos surrealistas* (catálogo), Edizioni Gabriele Mazzota, Milán, 2004, p. 153

es bien sabido que Breton mismo le considera el mayor exponente del surrealismo pictórico.

Al contrario, Max Ernst no sigue fielmente sólo una línea única en su trayectoria, sino que se muestra como un innovador inagotable con una tendencia contundente a la experimentación constante pero diversa. Cambia de registro con asombrosa facilidad en su comprensión subversiva de la aventura del quehacer artístico manifestándolo en desarrollos en los diferentes campos artísticos de pintura, escultura, grabado y dibujo además de aplicar su ingenio a la poesía y al ensayo. Asimilado su papel de perpetuo revolucionario destapa lo absurdo y la contradicción por doquier desde una perspectiva agudamente crítica y repleta de ironía.

En resumen, durante la época de entreguerras se observa que el surrealismo va desarrollándose en sus múltiples manifestaciones literarias y plásticas, pero la amenaza de la contienda bélica, que promete asolar Europa, altera profundamente al grupo de seguidores del movimiento. Comienza la disgregación. Unos deciden quedarse en Europa y otros parten rumbo a Norteamérica. Muchos inician una diáspora hacia Latinoamérica, y México será el país que acogerá una generación de artistas que aportarán su propia visión surrealista como vía de exploración y análisis. La nueva orientación

estética produce una *alteridad-especular* en la que se verían reflejados muchos de los presupuestos artísticos vernaculares mediatizados por las nuevas directrices de la mirada invertida. Enraizándola en el sustrato cultural indigenista y medieval – fruto de la conquista española – se constituirá en un fecundo y peculiar caldo de cultivo que reorientará al país hacia la modernidad artística. No ceñido a dogmas estéticos o, sintetizando a una conocida frase, sin lastres limitadores, México como tejido cultural se convertirá en un laboratorio abierto a resemantizar significados, apoyándose en los lenguajes o significantes europeos pero lejos de los guetos teóricos en los que había ido asfixiándose la poética surrealista en del Viejo Continente. Frente a colectivos dirigidos, serán los sujetos creativos los que den lugar a una renovación plástica, todavía no agotada, que continúa ofreciendo personalidades relevantes en los albores del nuevo siglo, como en el caso del *neosurrealismo* de Enrique Guzmán o el antropomorfismo insólito de Francisco Toledo.

2. EL SURREALISMO EN MÉXICO

2.1. EL EXILIO MEXICANO DE LOS SURREALISTAS

En líneas generales los participantes más destacados del fenómeno artístico denominado *surrealismo en México* suelen clasificarse según su procedencia geográfica en europeos y latinoamericanos. Para enfocar nuestra investigación, la categoría europea la hemos dividido en dos: los surrealistas europeos que vienen a México temporalmente para promocionar el movimiento, que tratamos en el apartado siguiente; y los surrealistas de origen europeo que llegan a permanecer un tiempo más prolongado en el país y que figuran a continuación.

Durante las décadas de los años treinta y cuarenta se lleva a cabo una emigración significativa encaminada a la península azteca. En forma de una inundación resignada, pero esperanzada, los exiliados se dirigen desde el Viejo Continente hacia este país del Nuevo Mundo. Cruzan el océano para evadir la amenaza fascista existente en Europa que se materializa en la Guerra Civil española y las hostilidades imperialistas del Nacional Socialismo alemán. En consecuencia, México

llega a rivalizar con Nueva York como lugar de asilo para los huidos de Europa. Entre ellos se encuentra un grupo de artistas surrealistas. A cambio, éstos conferirán al país un emplazamiento en la historiografía del surrealismo. La relevancia de México equivale para el movimiento surrealista a la desarrollada por París y Nueva York en las vanguardias.

Gracias a la política del gobierno de Lázaro Cárdenas, de 1934 hasta 1940, se propicia dentro del país mexicano un momento histórico efervescente para el ámbito cultural: (...) *una época ardiente, romántica y entusiasmada por alcanzar un cambio social y cultural en la vida nacional.*¹ Después de la subida al poder de Cárdenas como presidente, existe en México un esfuerzo centrado en establecer en el país una situación de talante liberalizador. Hay que subrayar el hecho de que desde la máxima autoridad se fomenta una política de apertura concerniente a la inmigración que supone agilizar en gran medida la faceta administrativa para acelerar la entrada de extranjeros. El movimiento migratorio sin precedentes hacia México, en parte, es incitado por noticias de esta transigencia aplicada a las tramitaciones de acceso al país. A los inmigrantes se les brinda facilidades y un

¹Rico Cervantes, Araceli. *Frida Kahlo, Fantasía de un cuerpo herido*, Plaza y Valdés, México DF, 1993, p. 21

refugio sólido. La oferta no consiste solamente en proporcionar asilo, sino en la oportunidad de un otorgamiento automático de ciudadanía. De esta manera se intenta potenciar la rápida integración de los recién llegados en el nuevo entorno. Durante esta época el resultado que se produce en el terreno del arte es la germinación de un ambiente especial que favorece la creatividad. La mezcla de culturas propicia esta tesitura al fomentar nuevos núcleos de interés o el rescate de tradiciones anteriores para reelaborarlas en planteamientos novedosos. Sintomáticas son las manifestaciones artísticas que surgen con resoluciones originales y poéticas singulares.

Asimismo, es sabido que la Segunda Guerra Mundial da lugar a una etapa de prosperidad económica en México. Por su riqueza en recursos naturales y la ubicación tan cercana al vecino estadounidense, la tierra azteca se convierte en su proveedor más idóneo. Debido a la participación de los Estados Unidos en el combate existe un gran apremio de encontrar materias primas destinadas a abastecer a su industria, especialmente la armamentística. Como consecuencia de resultar un suministrador efectivo para su cliente colindante, México disfruta de un verdadero *boom* en el que se multiplica inmensamente la actividad en los sectores de la

producción industrial y la construcción. Para los extranjeros esta circunstancia aumenta el atractivo del territorio mexicano al convertirse en un lugar de asentamiento prometedor en lo económico. La boyante situación financiera incluso parece confirmar para algunos la culminación utópica de la revolución mexicana.

Se suele localizar la llegada del surrealismo a México vía los *émigrés* en los albores de la década de los cuarenta. Con la esperanza de una favorable acogida, los surrealistas aspiran refugiarse en la exótica y atrayente escenario. Aquellos exiliados a los que, a causa de sus inclinaciones políticas izquierdistas, se les veta la obtención de un visado de entrada en la república estadounidense aprovechan la oportunidad que les ofrece México. No obstante, se constata que la nueva década de los cuarenta trae un cambio a la política del país mexicano. Durante el gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho, desde 1940 hasta 1946, la orientación del mando tiende hacia la derecha.² De todas maneras, es en esta época cuando llegan a asentarse en México determinados artistas surrealistas europeos: Remedios Varo, Leonora Carrington, Esteban Francés, Wolfgang Paalen, así como Alice Rahon. Forman un grupo de

²Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo, 1907-1954 dolor y pasión*, Taschen, Colonia, 1992, p. 61

pintores adscritos al surrealismo europeo que se aproximan y luego se afincan en el país. Insertados en un escenario desconocido, los emigrados intentan incorporarse y acoplarse a su patria adoptada. Ahora bien, se observa que Esteban Francés se marcha a Nueva York después de un lustro y la estancia de Paalen es bruscamente cortada a causa de una muerte temprana.

Inicialmente, no todo en el país anfitrión les resulta ideal a los recién llegados. En el campo del arte los insignes artistas mexicanos se encuentran centrados en sus versiones particulares del mexicanismo: (...) *aquellos que, como Diego Rivera, se consideraban a sí mismos 'enimigos' del notable grupo de exiliados.*³ Por otro lado, en el ambiente general resuena el apelativo peyorativo aplicado a los españoles: *gachupín.*⁴ Un inmigrante valenciano, Arturo García Igual, recuerda su acogida ambivalente como exiliado en la península: *Translucían prevención, por no decir hostilidad, hacia los recién llegados por la campaña de prensa: éramos los 'refugacho o refifigiados' que venían a una nueva*

³AAVV. *Remedios Varo. Catálogo razonado. Catalogue Raisonné*, Era, México DF, 1994, p. 15

⁴Según la leyenda, la expresión procede del grito de guerra de la sublevación contra España (*Grito de Dolores*) pregonado por el cura Hidalgo: ¡Viva la Virgen de Guadalupe! ¡Muerte a los gachupines!

conquista de México.⁵ Este tipo de actitud dificulta la incorporación en lo social y lo profesional de los recién arribados. Insertados en la Ciudad de México, un centro de refugiados políticos, la cuestión de subsistir se hace perentoria para los surrealistas como a los demás refugiados. Habría que tener en cuenta asimismo que la integración en una tierra de tradiciones y costumbres distintas siempre es una cuestión de reacciones ambiguas, sensaciones de temporalidad y alienación para el que abandona su país de origen. Estudios recientes hablan del *síndrome de Ulises* entre los inmigrantes para denominar la agudización de esta desazón. En el fondo, todo emigrante alberga el deseo de eventualmente volver al suelo *patrio*. Echa de menos ese contexto de referentes y lazos asimilados que configuran el ambiente abandonado y que forman parte de la historia personal de cada uno, así como de la identidad propia. Es difícil para los expatriados desterrar la idea de emprender el viaje de retorno en cualquier momento. La maleta en el fondo del armario parece poseer exigencias propias y su presencia no pierde relevancia. Se convierte en un lugar donde se concentra el sentimiento de nostalgia y no permite olvidar, aunque es guardado en lo más recóndito. La auténtica

⁵García Igual, Arturo. *Entre aquella España nuestra...y la peregrina. Guerra, exilio y desexilio*, Fundació General de la Universitat de Valencia, Patronat Sud-Nord, Valencia, 2005, p. 89

integración de un inmigrante comienza al renunciar definitivamente a la aspiración de volver a la tierra natal. Solamente entonces se amortigua la impresión de encontrarse perpetuamente en tránsito.

Gunther Gerzo, pintor mexicano que se adhiere al *surrealismo*, es el autor del retrato de grupo entitulado *Los días de la calle de Gabino Barreda*, 1944. Un destacado estudioso identifica dos cuadros de Max Ernst como antecedentes, *Au Rendez-vous des amis*, 1922 y *Le Miroir volé*, 1939.⁶ La obra sobrevive como documento pictórico que atestigua los primeros tiempos del exilio mexicano de los surrealistas. Toma su nombre de la calle de la Ciudad de México donde se instala la pareja compuesta por el poeta Benjamín Peret y la pintora Remedios Varo. Establecen su hogar en una casa plagada de roedores. Sin embargo, a pesar de ello, el sitio se convierte en el punto de reunión de los inmigrantes surrealistas. El acto social de la visita habitual al hogar de Varo y Peret se desenvuelve lúdicamente alrededor de una botella de vino cuyo importe es sufragado por Gerzo.

Debemos observar que existe una activa voluntad de mantener el contacto entre los surrealistas en México y

⁶AAVV. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* (catálogo), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2000, p. 197

el grupo exiliado en Nueva York. Se establece un intercambio fructífero para el movimiento entre los grupos ubicados en ambas capitales culturales. El austriaco Wolfgang Paalen contribuye a mantener las vías de comunicación abiertas y fomentar esta relación entre *La Gran Manzana* y México. Desde 1942 hasta 1944 difunde temas en la publicación *Dyn*, aunque curiosamente la revista comienza su andadura con el artículo intitulado *Farewell to Surrealism*.⁷ A pesar de que solamente llegan a aparecer seis números⁸ los contenidos son serios y la revista se publica en inglés para lograr una mayor difusión en los Estados Unidos. A modo de ilustración de las aspiraciones por parte de Paalen de imprimir un cierto nivel cultural en los textos de la revista, existe el hecho de que se apoya en artículos de carácter académico. Algunos escritos son obra de significativos historiadores mexicanos como es evidente en el ejemplar doble de diciembre de 1943. En esta edición especial Paalen refuerza las investigaciones propias sobre el aspecto colectivo del arte indígena con reflexiones de Jung. Tal es la dedicación de Paalen a temas de antropología que se hace experto en este campo y llega a convertirse en un

⁷Bonet Correa, Antonio (coord.). *El Surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983, p.129 (Tr.: Despedida al surrealismo)

⁸Bayón, Damián. *Historia del arte hispanoamericano 3. Siglos XIX y XX*, Alambra, Madrid y México DF, 1988, p.141

relevante teórico. A pesar de su compromiso inicial con el movimiento surrealista, el austriaco se va distanciando. Al verse involucrado en un asunto poco claro relacionado con el comercio de obras de arte, Paalen termina suicidándose en 1959.

Habría que señalar la relevancia de Paalen para el surrealismo.⁹ Este descubridor de la técnica automática del *fumage*, en que se emplea el humo producido por una vela para trabajar sobre la superficie del soporte pictórico, destacó como miembro sobresaliente de la segunda generación que se adhiere al movimiento hacia 1937. Breton menciona al austriaco en su artículo '*Des Tendances le plus récentes de la peinture surréaliste*' publicado en *Minotaure*. En cuanto al desarrollo del surrealismo en México la presencia de Paalen es también fundamental para la configuración de la primera exposición surrealista que tiene lugar en la península azteca. Se considera que Paalen es el que decide el contenido variado del evento expositivo que se podría dividir en dos grupos: la *selección ecuménica* de obra mayormente europea, pero incluyendo a Kahlo y Rivera, y la *sección separada* de los *Pintores en México*.¹⁰

⁹Véase: Morales, Leonora. *Wolfgang Paalen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1984

¹⁰Lucie-Smith, Edward. *Arte latinoamericano del siglo XX*, Destino, Barcelona, 1994, p. 92

La movilidad de los surrealistas como refugiados procedentes de Europa huyendo del acecho totalitario es una faceta relevante del despliegue del movimiento. El asentamiento de los *émigrés* en México complementa la influencia surrealista que las visitas temporales de Breton y sus allegados producen en un principio. Éstos visitan México, pero luego vuelven a marcharse una vez que han tomado contacto con el país para difundir la ideología surrealista y experimentar unas vivencias singulares. Mientras tanto, encontramos que los primeros poseen una tendencia a prolongar su estancia en México indefinidamente e incluso a adquirir la nacionalidad. Entre los participantes del movimiento surrealista procedentes de la afluencia de inmigrantes de Europa que llegan a ser mexicanos de adopción durante el primer lustro de los '40, hemos elegido las artistas Remedios Varo y Leonora Carrington para examinar sus poéticas en esta investigación. Aunque europeas de origen, su vinculación con México es poderosa sobre todo por haber desarrollado en este país sus creaciones consideradas más relevantes. No obstante, menos alguna contada excepción,¹¹ México como referente no aparece en la

¹¹Leonora Carrington recibe el encargo del gobierno mexicano para realizar un mural en el Museo Nacional de Antropología. Lo resuelve con su interpretación particular de temas indígenas en: *El mundo mágico de los mayas*, 1963

iconografía que las dos pintoras emplean en su obra, especialmente en la de caballete.

Anticipando la llegada de las artistas surrealistas, sus cuadros les preceden y aparecen junto a los de una larga nómina heterodoxa de artistas plásticos en la célebre exposición surrealista organizada por Paalen y César Moro en la Galería de Arte Mexicana bajo las directrices de Breton.¹²

Varo llega a México desde Casablanca en 1941. Ya había tenido contacto con la cultura del norte de África durante su niñez y redescubre esta zona durante su huída de Europa hacia México. Igualmente el camino recorrido y las circunstancias de Carrington en su viaje al país mexicano son accidentados, tal vez, incluso más que la aventura de Varo. La inglesa huye desde Francia a España donde es internada en un centro psiquiátrico al padecer un serio colapso nervioso. Luego como única posibilidad de poder marcharse desde Portugal a Nueva York, llega a formar un matrimonio de conveniencia con el diplomático mexicano, Rene Renato Leduc, un conocido suyo de la época parisina. Al final, Carrington llega a México desde Nueva York en 1942.

¹²Véase la nutrida relación de autores en el apéndice.

Trasplantadas a México, ambas artistas intentan seguir desarrollando su faceta profesional a la vez que cada una rehace su vida personal. El empeño da fruto, pero no de inmediato. No obstante, las dos pintoras eventualmente forman nuevas parejas. El compañero surrealista de Varo, Benjamín Peret, vuelve a París y ella luego se casa con Walter Gruen (...) *que será el principal animador del retorno de Remedios a la pintura. La alentó para que dejase la publicidad que le robaba tiempo y energías.*¹³ Carrington contrae segundas nupcias con el fotógrafo húngaro, Emerico¹⁴ Weisz después de divorciarse de Leduc. La producción artística de las dos sigue nuevos derroteros e interviene una influencia mutua que ejercen entre sí estas amigas que consolidan sus lazos de amistad en México.

Varo trabaja durante un tiempo dedicándose a la restauración, el diseño y al arte comercial, debido a la cumplida base de la formación en el campo artístico que posee. Le capacita profesionalmente para emprender cualquier tipo de actividad relacionada con desarrollos artísticos desde policromar muebles hasta ilustrar folletos publicitarios, amén de la pintura. Dado su carácter autónomo aprovecha las oportunidades que surgen de

¹³Porqueres, Bea. *Diez siglos de creatividad femenina. Otra Historia del Arte*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1995, p. 99

¹⁴De apodo: Chiki

empleo remunerado dentro del amplio registro del arte. *Firmaba sus dibujos publicitarios con el apellido de su madre, Uranga; son dibujos de una gran calidad que en nada desmerecen de los considerados artísticos.*¹⁵ Sin embargo, este tipo de actividad no incide en su obra tanto como la cultura anglosajona que le llega a través de su amiga inglesa, Carrington (...) '*hermana espiritual, conspiradora y cómplice de aventuras*'¹⁶ como explicaremos en las páginas dedicadas a Varo. También las dos pintoras comparten otros intereses como el conocimiento esotérico centrado en el estudio de la cábala, la alquimia, el tarot y las enseñanzas de G. I. Gurdjieff. Aunque Carrington, de espíritu tan independiente como su amiga no trabaja fuera del hogar, también contribuye a la economía familiar. Desarrolla su talento literario a la llegada a México y a partir de 1945 la pintura vuelve a tomar preeminencia en su producción imaginativa. En la esfera doméstica de Carrington existe un cuarto *sui géneris* donde lleva a cabo sus quehaceres artísticos: su estudio. Pintando, escribiendo y cocinando cultiva su sensibilidad y su humor irónico.

¹⁵Porqueres, Bea. *Diez siglos de creatividad femenina. Otra historia del arte*. Universidad Autónoma de Barcelona, 1995, p. 99

¹⁶AAVV. *Remedios Varo. Catálogo razonado. Catalogue Raisonné*, Era, México DF, 1994, p. 8

2.2. VIAJES DE BRETON Y OTROS SURREALISTAS EUROPEOS A MÉXICO

Con anterioridad a la fuga de los exiliados hacia México, el surrealismo ortodoxo ya experimenta una expansión desde la *Ciudad de la Luz*¹ a otros países como Inglaterra, Yugoslavia, Checoslovaquia, Bélgica, etc. hasta alcanzar influencia mundial. Esta internacionalización del surrealismo logra convertir el movimiento en universal, lo que se evidencia en su recorrido durante las décadas de los treinta y los cuarenta por las ciudades más relevantes como son Copenhague, Tenerife y Praga 1935; Londres 1936, Tokio 1937, París y Ámsterdam 1938; México 1938 y 1940, Nueva York 1942 y 1945, Bucarest 1945-47, París 1947, Praga y Santiago de Chile 1948. La difusión es obra del impacto de las actividades de los surrealistas del grupo parisino que promocionan el movimiento en múltiples foros y contagian a otros su ideario durante este período de crecimiento.

Dentro de España y en la época temprana del surrealismo hacia 1922, Picabia y Breton divulgan la ideología surrealista con sus pronunciamientos en el Ateneo de Barcelona. En la Ciudad Condal se constata la

¹ También llamada: La Ciudad de las Luces

formación de un círculo de practicantes, los *Logicofobistas*, entre cuyos participantes se encuentra Remedios Varo. En Madrid el movimiento surrealista resuena en publicaciones y en la Residencia de Estudiantes. Asimismo, concerniente a la llegada del movimiento al archipiélago canario se observa que son Perét y Breton quienes visitan el grupo surrealista de Tenerife donde se consensúa el nombre de surrealismo en vez de la otra opción de *superrealismo*.² La misma unificación terminológica supone un impulso para el movimiento.

Como bien se sabe durante el desarrollo del surrealismo es precisamente Breton quien lleva a cabo una serie de viajes, que asemejan a campañas de proselitismo, para procurar la promoción del ideario surrealista. Hemos mencionado cómo antes de haber escrito el primer manifiesto, el poeta realiza un viaje a Viena en 1921 para conocer al renombrado psiquiatra Freud y, a pesar de las aspiraciones que motivan la iniciativa de Breton, la visita resulta infructuosa porque el padre del psicoanálisis no llega a incorporarse al grupo surrealista. Considera los surrealistas poco menos que enajenados. De todas maneras, posteriormente en

²Bonet Correa, Antonio (coord.). *El surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983, p. 23

periplos a diversos países, el fundador del surrealismo sigue intentando hacer cuajar el sentir surrealista e iniciar a otros adeptos en la ideología. Durante los distintos viajes de Breton, la estrategia o la dinámica de cada recorrido produce repercusiones que fomentan la diseminación del surrealismo mediante publicaciones, exposiciones y la captación de nuevos seguidores.

En 1938 Breton se reúne con Trotski en México, y Breton junto a Ernst y Masson viajan en 1941 a los Estados Unidos. Ese mismo año Breton y Granell se desplazan a Santo Domingo. Por último, en 1945 Breton vuelve a Arizona y Nuevo México en EE. UU. después de visitar Haití. Los numerosos viajes son un gran factor en propagar el ideario ortodoxo. Las manifestaciones personales de compromiso y convencimiento atraen nuevas adhesiones al credo surrealista.

Centrándonos en el caso de México, se llega a comprender que Breton está particularmente dispuesto a introducir el surrealismo doctrinal en el país. En el trasfondo de México el poeta percibe la pervivencia del pensamiento mítico que impregna el ambiente y calcula que esta circunstancia podría facilitar el encaje del movimiento surrealista en un marco que considera de máxima idoneidad. Por otra parte, se puede añadir que también aprecia otros atractivos entre los cuales está el

singular sentido de humor de la gente. Al padre del surrealismo le atrae ese humor negro que intenta burlarse incluso de la muerte convirtiéndolo en un juguete o en un dulce para ser comido en su día conmemorativo, el *Día de los Muertos*.³ Todo ello justifica realizar un viaje específicamente a México. Sus palabras de admiración lo confirman: (...) *su pasado mítico todavía en 'activo', el maravilloso crisol social que constituye la actitud ejemplar que ha tomado en estos últimos años en su política interior y en la exterior, y ...al sentido único que, en su expresión, da muestra de un valor sensible que me es caro, el 'humor negro'*.⁴ México es especial para Breton antes de conocerlo y después todavía más. *Soñé a México y me encuentro en México: el caso de ese primer estado al segundo se operó en esas condiciones, sin el menor choque. La referencia a México no podía constituir...más que un caso particular. En efecto, para mí nunca como ahora la realidad ha venido a llenar con más esplendor las promesas de la ensoñación*.⁵ Estos comentarios que Breton dirige al historiador Rafael Heliodoro Valle durante su estancia en el país azteca

³Los conquistadores sobreponen: El Día de Todos los Santos a El Día de los Muertos, *Hueymiccaílhuitl*

⁴Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y arte fantástico de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1983, p. 53

⁵Ibídem

delatan que la experiencia mexicana ha colmado sus sueños.

Es evidente que en general México embelesa a los miembros europeos del movimiento. Les resulta un país enigmático, a la vez que paradigmático, porque significa un emplazamiento cargado de misterios, mitos y paisajes deslumbrantes en el que impera la fantasía. Lo consideran comparable con el paraíso, aquel edén. Parte del atractivo de México reside en el hecho de que existe un poderoso interés entre los seguidores del surrealismo por la expresión artística indígena. Lo totémico y desarrollos afines con un componente mágico les llaman la atención poderosamente. Es uno de los motivos fundamentales del encanto que ejercen sobre los surrealistas las sociedades primitivas como ya se ha mencionado. Esta fascinación les estimula a apreciar las culturas autóctonas de lugares lindando con o rodeados por el Pacífico. En ese panorama el país azteca también surge como un destino ideal para efectuar peregrinaciones.

Por otra parte, al calibrar a México los surrealistas europeos muestran una alta estimación por su naturaleza impactante, con su vegetación tan singular y las sorprendentes formaciones rocosas. En la escala de valores colocan en lugar preferente las cualidades del

entorno natural mexicano que cautivan al grupo. La faceta paisajística estimula de manera soberana al entusiasmo de los surrealistas considerándola el enlace telúrico entre el ser humano y sus orígenes primigenios. Las manifestaciones de la orografía y la natura plétórica reavivan en su pensamiento las resonancias míticas de la Madre Tierra.

Breton tampoco escapa a esa fascinación y en 1938 realiza su viaje a México y después publica sus experiencias en *Minotaure*. Sin embargo, no es solamente a Breton a quien le conmueve el encuentro con un paisaje nuevo y asombroso. También Gordon Onslow Ford, el surrealista británico, se sintió atraído por esta peculiar idiosincrasia del país. Después de pasar una temporada en Nueva York, se afinca entre los indios *Tarascos* en Eronarícuaro en 1940 junto con su esposa, la escritora Jacqueline Johnson. Aquel lugar es un poblado en la ribera del lago Pátzcuaro. Al artista la estancia le resulta una experiencia sumamente placentera. Las impresiones evocadoras descritas en sus mismas palabras dan testimonio de la fuerte impresión que suscita la naturaleza y el paisaje mexicano con sus habitantes indígenas en este observador sensible: (...) *Frente al molino en ruinas, donde vivíamos, se veían grandes extensiones de lago y de cielo, de color escarlata, rosa y púrpura al amanecer, y*

después un ininterrumpido azul de infinita profundidad. (...) Por detrás de la casa se elevaban sombrías montañas cortadas por abismos y cubiertas de pinos y árida lava, que eran morada de venados, coyotes y pumas. Nuestra casa estaba al borde de un pueblo habitado por indios Tarascos. (...) Eran cazadores, agricultores, excelentes artesanos... La tierra estaba abarrotada de utensilios de obsidiana, restos de cerámica y huesos. A menudo temblaba y una vez, no demasiados lejos, dio nacimiento a un volcán, elevándose una montaña donde antes había un campo llano, con majestuoso ruido, fuego y destrucción. (...) Los indios Tarascos ven las cosas de manera completamente diferente a la nuestra y tienen una comunión con la naturaleza que nosotros hemos perdido. Más que ver objetos parece que las comprenden. (...) me sentaba durante horas, como hacían ellos, contemplando objetos y las escenas que tenía ante mí, una piedra, lagartos, un abanico de cazadores en sus canoas lanzando arpones a los patos salvajes, una leve nube sobre el horizonte, que acaba convirtiéndose en tormenta.⁶ Nos recuerda a la reacción de los adeptos del romanticismo ante la naturaleza.

⁶AAVV. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* (catálogo), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2000, p. 32

Por lo contrario, se puede clasificar como estremecedora la aproximación a la naturaleza mexicana en su vertiente violenta experimentada por el surrealista español Esteban Francés, el antiguo colaborador de Remedios Varo durante su época en Barcelona. Francés es testigo presencial del nacimiento de un volcán que acontece en febrero de 1943 en Parícutín, cerca de Erongarícuaro. Un testigo presencial que sobrevoló el volcán naciente lo recuerda diciendo: (...) *vi crecer hasta los 500 metros el volcán Parícutín, surgido bajo el arado de un campesino que huyó espantado.*⁷ El fenómeno causa una gran consternación en la región.

Cabría destacar que en la historiografía del surrealismo se cita al poeta y crítico de arte guatemalteco Luis Cardoza y Aragón como el incitador de la presencia del surrealismo como movimiento artístico en el país azteca. El proceso comienza cuando el escritor cursa una invitación a los surrealistas europeos en París. Se le atribuye a Cardoza la frase provocativa de: *‘Estamos en la tierra de la belleza convulsiva, en la patria de los delirios*

⁷García Igual, Arturo. *Entre aquella España nuestra...y la peregrina. Guerra, exilio y desexilio*, Fundació General de la Universitat de Valencia. Patronato Sud-Nord, Valencia, 2005, p. 106

comestibles'.⁸ Ya en 1936 Breton reacciona a la llamada de Cardoza con interés y proyecta un viaje inminente.

No obstante, no es Breton el primero que finalmente acepta la invitación de Cardoza. Se le adelanta Antonin Artaud, actor y poeta, que embarca en Amberes con destino a Veracruz en 1936. El motivo del viaje de Artaud es explorar un entorno donde todavía se mantiene una consistente fe en lo mágico. El poeta considera al país azteca como el lugar idóneo para emprender su búsqueda. Se dirige a México con la intención de realizar unas investigaciones de lo que él valora como una estructura social en la que queda asimilada una poderosa creencia en la magia. Otro motivo del viaje es el deseo de conocer al arte primitivo mexicano. Artaud busca lo auténticamente autóctono y no interpretaciones europeas del mismo. Posiblemente por esta razón se entusiasma con la obra de la pintora mexicana María Izquierdo que trabaja los lienzos empleando una paleta de colores aplicada a brochazos y con texturas espesas. Preferentemente la pintora elige alacenas y circos como temáticas. Determinados críticos conciben estas imágenes como metáforas de las limitaciones de su propia vida en San Juan de los Lagos, una antigua ciudad

⁸AAVV. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* (catálogo), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2000, p. 199

colonial de Jalisco muy católica y conservadora, y con un santuario dedicado a la Virgen casi tan importante como el consagrado a la Virgen de Guadalupe en la Ciudad de México. Aunque no se trata del objeto de nuestra tesis, queremos comentar que consideramos las alacenas y naturalezas muertas de M. Izquierdo desde una doble lectura bien como retratos, ya que muestran sus objetos o posesiones, o, desde una perspectiva feminista, como una denuncia del confinamiento que sufrió como mujer en la época que le tocó vivir. La postura de Maria Izquierdo frente al acto de pintar se basa en trabajos muy premeditados y razonados estudios compositivos. *No hay nada dejado al azar, ni improvisación, ni casualidad, todo, según afirma Maria Izquierdo (1906-1956) está pensado, estudiado, conscientemente preparado.*⁹ En resumen, como explica la investigadora I. Rodríguez Prampolini, Izquierdo recrea aspectos de ingenuidad y primitivismo extraídos de la plástica mexicana, pero desarrollados con un componente de sofisticación. En la época temprana de la producción pictórica de la pintora se encuentra apoyada por Diego Rivera y avalada por Rufino Tamayo como portadora de un talento artístico prometedor. No obstante, en 1945 fueron el mismo Rivera junto con Siqueiros

⁹Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1983, p. 86

quienes rechazaron su proyecto para el encargo de un gran mural del Palacio Nacional de Ciudad de México por considerarla inexperta. La opinión de Artaud sobre el quehacer de Izquierdo, sin embargo, es tan positiva que se hace dueño de una obra de la pintora, *Consolación*, 1933 realizada con los característicos colores terrosos que al ser manejados por ésta artista el poeta considera como una mezcla *de sangre y lava*,¹⁰ descripción de gran carga simbólica.

Artaud se embarca en la primera peregrinación de un miembro del círculo parisino del surrealismo a México, y el viaje se convierte en un éxito. Durante su estancia Artaud se relaciona con numerosos intelectuales, siendo la visita tan fructífera en la faceta profesional como en las relaciones sociales. El poeta es solicitado para dar conferencias, escribe numerosos artículos de prensa y, a la vez, le conceden una beca. Aspectos de su visita desencadenan en él un gran impacto y llegan a ser motivo de sus escritos durante una docena de años hasta casi la fecha de su muerte en marzo de 1948.

Asimismo, el periplo de Artaud allana el camino para facilitar los acontecimientos posteriores relacionados con la arribada del surrealismo doctrinal en México. Los

¹⁰AAVV. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* (catálogo), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2000, pp. 198 y 199

pareceres de Artaud siempre quedan tamizados por sus episodios de desequilibrio mental, pero debe de haber influido decisivamente en Breton para finalmente realizar el viaje hacia la península azteca que tiene pendiente. De este modo el padre del surrealismo cumple con un proyecto que se ha mantenido latente en su mente durante muchos años. Ya en el mapa surrealista del mundo fechado en 1929 México aparece con un tamaño mayor que la república estadounidense continental en una representación intencionadamente deformada de Norteamérica. Esta distorsión incrementando el alcance geográfico de México significa lo relevante que resulta este país para el imaginario surrealista. Se comenta que la clave del interés del fundador del surrealismo por el territorio mexicano se encuentra en su infancia y es causado por la lectura de exóticas aventuras mexicanas que impresionan al Breton niño: (...) *pensaba en México desde sus lecturas infantiles de La Vie sauvage à Mexique, de Gabriel Ferry y Costal l'Indien, de Louis de Bellemare.*¹¹ El poeta embarca de nuevo en 1938 y se dirige por fin hacia la península mexicana. Él siente y confiesa: (...) *México era el único país que me atraía.*¹²

¹¹AAVV. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* (catálogo), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2000, p. 199

¹²Ibidem

Así, gran parte de la motivación del viaje se debe a su verdadera predilección por México.

Es interesante reseñar como I. Rodríguez Prampolini desvela otra invitación al país azteca realizada por Frida Kahlo a determinados surrealistas que había conocido durante un viaje corto a París en 1937. *Frida Kahlo había tenido, en un breve viaje a París en 1937 donde conoce a Breton, contactó con el grupo surrealista con el que convivió. Allí hizo amistad con la entonces 'estrella' del surrealismo, Wolfgang Paalen, y su esposa la pintora francesa Alice Rahon, a quienes con entusiasmo invitó a visitar a México.*¹³ En otras fuentes siempre se centran los comentarios en un viaje de Kahlo a Francia posterior a la visita de Breton a México: *En enero de 1939 se embarcó Frida Kahlo con destino a París.*¹⁴ Existe otra discrepancia en relación a personas, en vez de fechas. Según I. Rodríguez Prampolini es Breton quien acepta una invitación ofrecida por Kahlo. La autora A. Rico Cervantes lo confirma al explicar que al viajar a México el poeta es huésped de la pareja de artistas Frida Kahlo y Diego Rivera. Por lo contrario, A. Kettermann disiente al informar de otra anfitriona para los invitados: nombra a

¹³Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1983, p. 60

¹⁴Kettermann, Andrea. *Frida Kahlo, 1907-1954. Dolor y pasión*, Editorial Taschen, Colonia, 2003, p. 41

Guadalupe Marín, la ex-mujer de Rivera. En este caso resulta que las dos explicaciones pueden considerarse válidas. Guadalupe Marín ejerce el papel de anfitriona compartido con Kahlo, mientras Rivera es el centro de la comitiva que acoge a los invitados y el anfitrión reconocido. Así se constata en la biografía de Kahlo realizada por H. Herrera, en la que menciona a ambas mujeres como anfitrionas.

Finalmente, el 2 de abril de 1938 el *Orinoco* sale de Cherburgo con Breton y su mujer, Jacqueline Lamba, a bordo. Aunque el viaje se considera de tipo oficial y de índole profesional, la planificación adolece de cierta desorganización ya que el tema del alojamiento de la pareja no se encuentra resuelto, sino completamente obviado. A causa de este importante fallo, el contacto inicial del poeta con el país de sus sueños no resulta exactamente como había esperado. Es una suerte que los Rivera arropen a Breton y a su compañera con su hospitalidad y solucionen de esta manera el despropósito logístico.

Desdichadamente, surgen más dificultades relacionadas con el viaje de Breton. El cometido del poeta, oficialmente autorizado, está proyectado en torno a la difusión de arte y literatura francesa por medio de cuatro conferencias. Lo que sucede en realidad es que

Breton pronuncia en la universidad solamente una comunicación centrada en el tema del surrealismo e intitulada *'El arte y el surrealismo'*. Las demás se cancelan. Mientras tanto, Breton mantiene su postura de divulgador del surrealismo y participa en otra actividad de promoción del movimiento. Hace la presentación en el Palacio de Bellas Artes durante la *premiere* mexicana de la emblemática obra cinematográfica surrealista *Un perro andaluz* realizada por Luis Buñuel y Salvador Dalí.

Al examinar el recibimiento inicial dispensado a Breton y el surrealismo doctrinal en México se descubre que existen reacciones contradictorias. Por un lado, hay constancia de una cobertura extensa por parte de la prensa mexicana de la trayectoria de surrealismo desde los inicios de movimiento en Europa. Sin embargo, la llegada de Breton en 1938 no suscita el mismo calibre de interés periodístico. La conferencia de Breton en la universidad tampoco recibe la atención informativa deseada por su autor.

Las causas de la ambigüedad y el desinterés de la prensa giran en torno a varios temas. De entrada, se percibe que unos disturbios civiles que tienen lugar en ese momento acaparan el interés de las rotativas. Primeramente, existen unas manifestaciones callejeras a causa de la expropiación de las compañías petrolíferas

estadounidenses por el gobierno mexicano. Por otra parte, el ámbito de la universidad está revuelto por las protestas estudiantiles contra el Rector Chico Goerne. A la vez, la retirada del patrocinio de las conferencias complica aún más la situación de Breton ya que incluso el consulado francés se lava las manos. De esta manera, se pierde una posibilidad significativa de trabar una relación óptima con la prensa, porque normalmente son los patrocinadores de los eventos quienes se encargan de cultivar al aspecto promocional de invitar a los periodistas y distribuir la información puntual.

Es digna de mencionar la actitud fulminante de la prensa de izquierdas ante las actividades de Breton. En parte se puede culpar al mismo Breton y a su obsesión de contactar con Trotski. Sin duda, el motivo del deseo ferviente de reunirse con el político ruso es otro de los poderosos argumentos de la visita de Breton a México. Es bien sabido que Trotski disfruta asilo gracias a la intervención de los Rivera ante el presidente mexicano. Sobre todo se le admite a Trotski en el país porque el muralista le asegura a Cárdenas que la visita del político soviético es extraoficial y su estancia en México es simplemente en calidad de huésped del pintor. De modo general se reconoce la acogida favorable a Trotski no es asimilada por el Partido Comunista mexicano más

inclinado hacía el estalinismo. Además, en 1937 cuando Trotski llega a Tampico con Natalia Sedova, su mujer, los comentarios del político ruso tampoco le granjean las simpatías de los admiradores de Stalin. Al poco tiempo, el mismo Trotski añade a la controversia unas declaraciones que embrollan la situación más: emite opiniones desfavorables sobre los sindicatos, la policía y la burocracia soviética. Es lógico pensar que a Breton, al ser otro invitado de Rivera, le salpican de rebote estos incidentes. Como consecuencia, Breton y el surrealismo que él representa también se convierten en blancos para los ataques lanzados desde el sector del periodismo de izquierdas. Del mismo modo, influye de manera adversa el hecho de que Breton con Trotski y Rivera elaboren un manifiesto conjunto, *Por un Arte Revolucionario e Independiente* y que piensen en publicar, bajo el título de *Conversaciones en Pátzcuaro*, las charlas que mantienen en Michoacán.¹⁵ Por estas razones, en la prensa y las publicaciones locales aparecen numerosos comentarios negativos relacionados con la persona de Breton, su visita y también el surrealismo.

Específicamente, en el horizonte del arte durante esta época, existe una razón de peso en contra de la

¹⁵Herrera, Hayden. *Una biografía de Frida Kahlo*, Ediciones Diana, México DF, 2003, p. 291

penetración del surrealismo doctrinal en México. El campo artístico todavía se encuentra bajo el pleno dominio del triunvirato de los muralistas, Rivera, Orozco y Siqueiros. Especialmente se siente la poderosa influencia de este último que se perpetuará hasta las décadas de los '50 y '60. El resultado de este dominio de los muralistas es que, como diría José Luis Cuevas, el muralismo va a convertirse en *una cortina de Nopal*¹⁶ impenetrable a cualquier movimiento artístico que no siguiera *la ruta*. Y la *ruta*, como sabemos, no era otra que la del arte didáctico y mesiánico defendido por Siqueiros.

El muralismo de Rivera, Siqueiros y Orozco surge después de la Revolución Mexicana en la década de 1920. Sin embargo, a la llegada del surrealismo programático los muralistas, después de tantos años, todavía siguen en su posición de máxima autoridad. El dominio del escenario artístico se ha prolongado a pesar de tiempos menos favorables como la época del cambio de política cultural introducido por Plutarco Elías Calles, de 1924 hasta 1928, que al subir al poder retira el apoyo incondicional a la pintura mural. La retomada orientación

¹⁶Las frases *cortina de nopal* y *bastión de mármol* fueron acuñadas, según Teresa del Conde, por José Luis Cuevas en una carta publicada por Fernando Benítez en el *Diario Novedades*, 7 de marzo 1958. Véase Conde, Teresa del. "Presencias: una historia de debate" catálogo exposición *Mexican Painting 1950-80*, IBM Gallery, Nueva York, 1990

hacia la izquierda de la política de Cárdenas, amigo personal de Rivera, aporta una renovada protección al muralismo por la implicación socio-política de los contenidos que pueden resumirse como la vertiente mexicana del realismo social. Esta circunstancia revalida el protagonismo artístico del muralismo y resulta que el surrealismo revolucionario de Breton palidece ante el nuevo fulgor del muralismo. Hay investigadores que indican que la atmósfera propicia de México para introducir el surrealismo es meramente una ilusión porque precisamente en esa época existe una cerrazón hacia preocupaciones artísticas internacionales a causa del movimiento muralista.¹⁷ El dato significativo de que en otoño de 1946 se otorga un Premio Nacional de Arte y Ciencia al muralista José Clemente Orozco¹⁸ indica que la vigencia del muralismo se mantiene y, a pesar de la larga trayectoria que ya ha cumplido, sigue fuertemente arraigado en el ambiente artístico de la época.

El panorama de la pintura mexicana durante los años cuarenta lo describe Damian Bayon nombrando la existencia de la *Escuela Mexicana de Pintura* cuyo amplio título alberga la presencia de unas corrientes con otros

¹⁷Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Universidad Autónoma de México, México, DF, 1990, p. 44

¹⁸Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo, 1907-1954 dolor y pasión*, Taschen, Colonia, 1992, p. 68

métodos y/o inquietudes que conviven con el muralismo como tendencias emergentes (...) *una nueva generación de pintores muralistas y de caballete al lado de un grupo no político y formalista unidos por un simbolismo de carácter variado pero siempre en referencia a lo mexicano. Hay también aquellos que sin dejar de ser políticos prefieren el cuadro pequeño y la metáfora.*¹⁹ La pintura de caballete y el pequeño formato se muestran como los recursos preferidos para la ejecución de estas obras alternativas al muralismo institucional. Dentro del grupo de artistas aficionados a emplear estos medios para vehicular sus resoluciones pictóricas destacan Frida Kahlo y Antonio Ruiz, *El Corzo*. La relevancia de este tipo de aproximación a la pintura queda confirmada por el hecho de que con la obra *Moisés*, 1935 Kahlo también gana un Premio Nacional de Pintura del Ministerio de Cultura en 1946. Nuevas maneras de entender la pintura están presentes a pesar de que el muralismo se encuentra todavía asentado en el plano oficial.

Investigadores destacados consideran que Breton tiene que ver con el impulso de la evolución artística de estas disyuntivas a la opción muralista. El poeta muestra abiertamente su aprecio por los desarrollos autóctonos de

¹⁹Bayon, Damián. *Arte moderno en América Latina*, Taurus, 1985, p. 167

su país anfitrión, como sabemos. Logra plantear un reconocimiento de lo vernáculo desvinculado del muralismo y revaloriza la cultura mexicana desde otra perspectiva que no sea la del arte institucionalizado. *Remarcar la inequívoca personalidad del país hizo que se prestara nueva atención a su valor poético.*²⁰ De modo que su postura sirve de detonante liberalizador dentro del contexto de la cultura mexicana de entonces.

Después de una estancia en México llena de experiencias diversas, en agosto de 1938 Breton se marcha en el *Hamburgo* de vuelta a Francia acompañado de Jacqueline. Existe escasa resonancia del surrealismo en las publicaciones tras la partida de Breton, solamente dos artículos que tratan del surrealismo y en ambos casos el autor es un miembro del movimiento.²¹

Antes de emprender el viaje, el poeta francés acuerda en líneas generales con Inés Amor, de la Galería de Arte Mexicano de la capital, lo que va a ser la futura *Exposición Internacional del Surrealismo*. Más adelante, como es bien sabido, Breton organiza la exposición por carta con el austriaco Wolfgang Paalen y el pintor y poeta peruano Cesar Moro. Al grupo de organizadores se tiene

²⁰AAVV. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York*, (catálogo), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2000, p. 202

²¹Op. Cit. p. 204

que añadir la presencia de la pintora Alice Rahon.²² Aunque es poco conocida, se constata que esta francesa de Bretaña participa en la vida artística mexicana desde su llegada a la península en 1939 con su marido Wolfgang Paalen. En la obra de Rahon destacan las texturas y color apoyados en un lenguaje ingenuo de corte primitivista. Arenas y polvos de mármol son los componentes extra-pictóricos empleados por la artista que crea un mundo que apela a lo sensorial y lamentablemente desconocido para la gran mayoría, incluso para muchos de los expertos del arte latinoamericano.

Cuando la fase organizativa de la exposición termina, al fin se produce el ansiado momento de la presentación oficial mexicano del surrealismo en sociedad. Los surrealistas intentan hacer un debut inolvidable para atraer la atención del público y la prensa, amén de implantar definitivamente el movimiento en México. Se cursan singulares invitaciones, quemadas en los bordes, citando a la concurrencia para la inauguración a las 10 de la noche del 17 de enero de 1940 en la calle de Milán. Se elabora un catálogo bilingüe, en español e inglés, que refleja y deja constancia de la exposición. Con

²²Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo, 1907-1954. Dolor y pasión*, Taschen, Colonia, 1992, p. 61

el propósito de imprimir un toque de distinción y surrealista a la vez al vistoso acontecimiento, se designa al Subsecretario de Hacienda del momento, Eduardo Villaseñor, para pronunciar el discurso inaugural. La futura y última esposa de Wolfgang Paalen, Isabel Marín, hace una gran *entrée* disfrazada de *La esfinge de la noche* luciendo una túnica blanca y una máscara en forma de enorme mariposa. Ambas, la máscara y la túnica, son diseños de Paalen. El empleo de la imagen de una mariposa podría considerarse un guiño surrealista por referirse a la hoja volandera, *papillon* o mariposa, que posee relevancia en la historia del movimiento al contener el enunciado: *el surrealismo está al alcance de todos los inconscientes*.²³ También la metamorfosis que sufre la oruga para convertirse en mariposa posee una conexión con las transformaciones que tanto interesan a los surrealistas.

Entre lo que se exhibe en la Exposición Internacional existe una combinación de arte precolombino junto con obras surrealistas mezcladas con parte de la colección de objetos amerindios de Paalen. Se añade además una serie de máscaras mexicanas reunida por Rivera. La mezcolanza no acaba allí. Se juntan obras

²³Bonet Correa, Antonio (coord.). *El surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983, p. 9

realizadas con técnicas tradicionales con otras que presentan las innovadoras técnicas surrealistas como *calcomanía*, *frottage*, *fumage* y *grattage*. Estas consisten en procedimientos que producen resoluciones pictóricas espontáneas de factura auténticamente surrealista al implicar la intervención del subconsciente para lograr resultados imprevistos. Por lo tanto, tienen en común una evidente consonancia con el automatismo que Breton inicialmente aplica a la escritura.

Debido al contenido y a todo el esfuerzo dedicado a la organización, la inauguración resulta ser un acontecimiento cultural y social. Se constata que la galerista Inés Amor lo recuerda como un *happening sensación*. La impresión es que mucha gente asiste al acto inaugural y se convierte en tema de comentarios durante varios meses. Sin embargo, entre los intelectuales que calibran los contenidos expositivos del evento existe un cierto rechazo. Un ejemplo a destacar de esta postura es el comentario del crítico Ramón Gaya. Publica un durísimo artículo que recoge esta postura negativa que define el surrealismo arribado en México como un movimiento caduco y residual.

Desde la perspectiva que aporta el tiempo, I. Rodríguez Prampolini en *El surrealismo y el arte fantástico de México* analiza la repercusión inicial de la

exposición y la resume como fulgurante pero efímera. Según la autora estamos ante una muestra meteórica, pero sin consecuencias inmediatas y el éxito temporal de la primera exposición surrealista no evita que el movimiento se diluya frente al muralismo, como ya hemos mencionado. No percibe en un primer momento ninguna brecha abierta por el surrealismo en el monolítico muralismo: (...) *como balance general de la exhibición fue un cohete de feria que produjo una corta, pero visible iluminación en nuestro arte.*²⁴ Lo autóctono se mantiene imperturbable.

Como contrapartida se encuentra la opinión positiva de L. M. Schneider al que se le cita detectando suficiente relevancia en la presencia del surrealismo en el panorama artístico mexicano y definiéndolo como una *alquimia catalizadora* con una fuerza no conocida anteriormente en la capital.²⁵ Aparte de esta opinión recabada por S. Grimberg este investigador también descubre una serie de comentarios que indican que verdaderamente la exposición suscita controversia. Sin embargo, de sus investigaciones extrae la conclusión de que de todas maneras México acoge favorablemente al

²⁴Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Universidad Autónoma de México, 1983, p. 55

²⁵AAVV. *Surrealistas en el exilio y inicios de la Escuela de Nueva York* (catálogo), Ministerio de Educación y ciencia, Madrid, 2000, p. 204

movimiento. Considera que México adopta al *surrealismo* e incluso que los artistas que trabajan sus obras con resoluciones tradicionales se abren a la doctrina libertaria del surrealismo: *No era fácil rechazar el mensaje de libertad.*²⁶ Se identifica el *surrealismo* como revolucionario.

En una frase de la correspondencia que mantiene Frida Kahlo con el fotógrafo Nickolas Muray la pintora comenta sobre el fenómeno de que todo el mundo se volviese surrealista. Podría considerarse un indicio para calibrar el atractivo del surrealismo para los artistas mexicanos. La dificultad de evaluar la impresión de Kahlo estriba en que la misma frase dice que esta vocación surrealista de muchos se motiva solamente por el afán de participar en la exposición.²⁷ Curiosamente E. Lucie-Smith puntualiza que al poco tiempo de la *Exposición Internacional del Surrealismo* los mismos Kahlo y Rivera (...) *renunciaron toda conexión con el movimiento.*²⁸ Su participación queda sospechosamente breve.

Extrapolando una frase de J. Briguela, es posible definir la situación en el campo del arte mexicano donde

²⁶AAVV. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* (catálogo), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2000, p. 204

²⁷Herrera, Hayden. *Frida. Una biografía de Frika Kahlo*, Editorial Planeta, Barcelona, 2003, p. 325

²⁸Lucie-Smith, Edward. *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Destino, Barcelona, 1994, p. 93

recala el surrealismo como *un poliedro complejo de varios vertientes*.²⁹ Aunque su avance como vanguardia hacia México es tardío, vemos al surrealismo orientar su ímpetu desde el otro lado del Océano Atlántico y que el resultado del proceso sostenido por el impulso innovador del movimiento nutre a la creación autóctona. Ahora bien, se observa como en el caso de otras vanguardias que se han expandido y han llegado a los continentes americanos que en la recepción ha existido una acogida ambigua. Resumiendo el recibimiento de las vanguardias en la península, M. Corella describe el panorama del arte mexicano del período posrevolucionario con el adjetivo *fluctuante* por encontrarse (...) *entre el modernismo de Roberto Montenegro (auspiciado por Vasconcelos), el impresionismo de las Escuelas de Pinturas al Aire Libre de Ramos Martínez... y las propuestas de Diego Rivera; el mismo investigador resume la situación de la aceptación diciendo (...) la asimilación del lenguaje vanguardista en México se produjo en condiciones adversas*.³⁰ Son efecto del potente componente cultural mexicano.

Durante esta época posrevolucionaria que abarca desde 1921 hasta mediados del s.XX, se constata que las

²⁹Briguera, Jaime. Conferencia del curso: *Nuevos realismos de Entreguerras*, Fundación General Complutense, Madrid, agosto 1999

³⁰Corella, Miguel. "El estridentismo y las artes plásticas," *Kalias Revista del Arte* núm. 17-18, Generalidad Valenciana, Valencia, 1997, p. 22

diversas vanguardias europeas intentan desplegar su influencia hacia México y se divisa la llegada de diferentes características que provienen de los *-ismos* (futurismo, cubismo, fauvismo, expresionismo, ultraísmo, dadaísmo, surrealismo, etc.) y las nuevas corrientes figurativas: el realismo mágico, la nueva objetividad y la pintura metafísica. Hay que recordar que entre los *-ismos* destaca como punto de unión el ansia de ruptura y el impulso novedoso que comparten, mientras que la palabra clave de las *figuraciones de nuevo cuño*³¹ es la adjetivación. Por medio de esta característica última, la figuración experimenta unas transformaciones para redefinirse desplazando la importancia de la fidelidad academicista al referente y potenciando la interpretación libre del artista apoyada en fines éticos y/o preferencias estilísticas.

Desde una determinada perspectiva en concreto, se advierte una percepción de las vanguardias como partícipes de una dialéctica entre lo cosmopolita - lo que ellas representan - y lo nacional, el aspecto autóctono mexicano. Dentro de esta dinámica se vislumbra que la Modernidad se enfrenta directamente con lo tradicional. Por lo tanto, como hemos observado también en el caso

³¹Briguella, Jaime. Conferencia del curso: *Nuevos realismos de entreguerras*, Fundación General Complutense, Madrid, agosto 1999

del surrealismo, el movimiento sirve de estímulo por su aporte de originalidad, pero a la vez suscita resistencia a causa de las transformaciones que implícitamente conlleva su nueva apuesta. En resumidas cuentas, el recibimiento del surrealismo resulta ambiguo.

Ahora bien, es relevante resaltar a la presencia de las aportaciones originarias que proceden de la corriente indigenista en México. Deben tenerse en cuenta por su fuerte peso específico. Este potente acervo cultural supone una predisposición a la entrada del surrealismo. Se identifica la impronta del arte precolombino, visos góticos traídos por los conquistadores, el arte popular ya mestizado en arte *folk*, la pintura muralista de las pulquerías y la poderosa influencia de figuras que sobresalen en el campo de la plástica de la historia del arte mexicano. Ciertos destellos de *mexicanismo* del impulso ideológico del Dr. Atl (Gerardo Murillo), de manifiesto en la publicación *Savia Moderna*, se encuentran en la tendencia nacionalista desarrollada plásticamente a través del interés por el paisaje autóctono y el canto expresionista de José Guadalupe Posada. Al deliberar sobre el mundo artístico del país azteca, mientras maneja el término sincretismo y engloba elementos neoclásicos, vanguardistas, simbólicos, expresionistas, realistas, neoplasticistas, fantásticos,

naturalistas, sublimes y grotescos, R. Tibol opina que una de las señas de identidad del arte mexicano es la convivencia de los opuestos.³² Uno se imaginaría la existencia de una proliferación de propuestas artísticas en el México posrevolucionario, pero esta conclusión no es la única extraída al contemplar la situación. Lo que unos consideran un caldo de cultivo propicio para la asimilación del surrealismo para otros no lo es. De todas maneras con el intento de introducir el ideario surrealista en este escenario se acelera el proceso de desarrollos alternativos a la vía muralista. Por ejemplo, como ya se ha mencionado, la investigadora I. Rodríguez Prampolini piensa que es la pintura mural mexicana la que domina el escenario de la plástica en México a partir de 1910 y que el empeño de vincular la pintura mexicana a una sintaxis pictórica universalista es una equivocación causada por falta de comprensión de los *postulados mexicanos*.³³ Presenta un análisis que resume el vigor de lo autóctono.

Además, habría que señalar que existe una actitud en México durante aquella época posrevolucionaria que incluso plantea lo autóctono como lo moderno. En consecuencia, se propone a la plástica como método

³²Reyes, Victor y Tibol, Raquel. *Pinacoteca de los genios – David Alfaro Siqueiros*, Ed. Codees, Buenos Aires, 1964, folio 2

³³Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1983, p. 44

educativo en un intento de fomentar la consolidación de una identidad nacional válida para aglutinar políticamente toda la península azteca. La carga socio-política justifica emplear el arte como un vehículo trasmisor didáctico cuyo mayor exponente es el Movimiento de Pintura Mural, el muralismo mexicano. Lógicamente esto coloca al muralismo en una posición enfrentada a las intrusiones del exterior de cualquier plástica que intente abordar el ámbito del arte mexicano. Se observa que lo indígena como lo moderno es un tema sobre el que Diego Rivera insiste de vuelta a la patria desde Europa en 1921 cuando defiende lo mexicano; en 1926 reitera su opinión de que las fuentes indígenas son superiores. Lo moderno es lo popular, la vanguardia es lo indigenista ensanchando una vía para la penetración de la Modernidad en México.

No obstante, bajo el denominador común de la Mexicanidad, que conlleva desarrollos artísticos paralelos al arte oficial del muralismo, existen manifestaciones procedentes de una serie de trayectorias individualistas también englobadas en la *Escuela Mexicana de Pintura y Escultura*. Los participantes se dedican a la producción de obras de caballete, así como escultura no urbana. No obstante, pueda existir confusión porque a veces se incorpora el muralismo mexicano dentro de ésta misma clasificación.

Aunque la gráfica no es el tema bajo análisis, se resume a continuación unos desarrollos significativos en esta área de expresión artística que suponen modelos de la plástica para el resto de los países de América Latina: el Taller de Gráfica Popular o Taller Editorial de Gráfica Popular (*TGP*) y ¡30-30!

TPG nace en 1937 de las cenizas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (*LEAR*) fundada en como la rama mexicana de la Unión Internacional de Escritores y Artistas soviética del año 1934, aunque ésta agrupación última fue suprimida al año siguiente durante la celebración del 7º Congreso Mundial Internacional Comunista. *LEAR* se forma para aportar una repercusión internacional a unos precisos propósitos políticos (...) *contribuir con los medios del arte a la unidad de la clase obrera, y luchar contra el imperialismo, el fascismo y la guerra.*³⁴ A su desmembramiento algunos participantes, todos de ideología comunista, Leopoldo Méndez, Raul Anguiano, Luís Arenal y Pablo O'Higgins, continúan con la línea plástica y buscan un lugar para realizar su trabajo artístico. Su compromiso político queda reflejado en una producción que aúna lo popular y lo social; a la vez ellos dan un nuevo ímpetu a la obra gráfica. Amplían su

³⁴Conde, Teresa del. *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, ATTAME Ediciones, México DF, 1994, p. 104

alcance a sectores extensos de la población y con mayor impacto incluso que el muralismo.

A causa de su relevancia en la Historia del Arte mexicano, no hay que olvidar el grupo ¡30-30!. Sus componentes apropian el nombre de la carabina 30-30 y treinta son los miembros. Entre ellos se encuentran Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Rafael Vera de Cordova y Martí Casanova. Consideramos que aunque el colectivo es de corta duración, 1928 al 1930, resulta significativo para poder comprender el mosaico de desarrollos artísticos y el ambiente en el campo del arte en México durante el período posrevolucionario donde se intenta a continuación insertar el surrealismo. Observamos que el colectivo ¡30-30! se compone de rebeldes que se pronuncian activamente contrarios a lo que consideran un sistema caduco evidenciado en el ámbito artístico por la decadencia académica. Pregonan un total de cinco manifiestos siendo el primero: *“Manifiesto Treintatrentista contra I. Los académicos, II. Los covachuelos, III. Los salteadores de puestos públicos y IV. En general contra toda clase de Sabandijas y Zánganos Intelectualoides,”* publican tres tiradas de la revista *¡30-30!, órgano de los Pintores de México* y

montan varias exposiciones.³⁵ De esta manera plantean sus empeños antiacadémicos.

Retomando el enfoque en la pintura, en el epígrafe nacionalista de la *Mexicanidad* y en su vertiente de pintura de caballete se encuentran determinados artistas plásticos independientes, *Los Contemporáneos*, pintores participantes de una contracorriente alternativa al muralismo. Este conjunto, el *grupo sin grupo*, es un derivado colateral de la agrupación homónima de literatos y poetas dedicados a producir una publicación durante los años 1928 al 1931. Sus existencia comparte aspectos con el surrealismo que también nace de las preocupaciones de determinados poetas y que, a la vez, está configurado en un grupo muy elástico. *Los Contemporáneos* también ocupan un espacio a tomar en cuenta en el panorama de la pintura mexicana anterior a la llegada del surrealismo. Se mencionan a los siguientes artistas relacionados con este colectivo laxo:

Michel Alfonso

Abraham Ángel

Julio Castellanos

Jesús Guerrero Galván

Maria Izquierdo

³⁵Conde, Teresa del. *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, ATTAME Ediciones, México DF, 1994, pp.114-115

Augustín Lazo

Carlos Orozco Romero

En el horizonte de la pintura, el grupo de *Los Contemporáneos* rivaliza con un movimiento denominado estridentismo que surge como resultado de una convergencia que tiene lugar en México del cubismo, el futurismo y el dadaísmo. Curiosamente, en el apartado pictórico del estridentismo, T. del Conde identifica también raíces en el expresionismo alemán: *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*.³⁶ Esto amplía la variedad de fuentes de la producción estridentista.

Se divisa un movimiento en el que se identifican fundamentos basados en ciertas vanguardias europeas, pero también existen fuentes en el ámbito de lo autóctono con artistas como Posada, figura de culto de los años 1920 en México. Mientras en la gráfica se desarrolla con notable incidencia, la repercusión del estridentismo en la plástica es menos llamativa aunque sugerente. A continuación se resumen las investigaciones de M. Corella sobre la trayectoria estridentista.³⁷ El investigador constata la conexión entre las Escuelas de Pintura al Aire Libre mexicanas (EPAL) y la corriente estridentista.

³⁶Conde, Teresa del. *Historia mínima del Arte Mexicano en el siglo XX*, Átame Ediciones, México DF, 1994, p. 33

³⁷Véase investigación: Corrella, Miguel. *El Estridentismo y las Artes. Aproximación a la Vanguardia Mexicana en la Década de los Veinte*, 1997

Aunque nacidas de una rebelión estudiantil en 1913, el resurgimiento de las EPAL en 1920 pertenece al proyecto político del Secretario de Educación Pública José Vasconcelos bajo el régimen del Presidente Álvaro Obregón. Se trata de uno de los intentos de renovar México mediante la cultura empleando el arte para incitar el cambio social y opinamos que esta faceta concuerda plenamente con las intenciones del surrealismo bretoniano. Ahora bien, se desarrolla como un experimento educativo de escuelas de arte *á plein aire* en las que se imparten clase en los alrededores de la ciudad de México como Xochimilco, Coyocán, Chimalistic, Churrubusco y Tlalpan. Con este objetivo, la formación que ofrecen es al mismo tiempo profesional y artesanal. Los pintores estridentistas Fermín Revueltas, Fernando Leal, Gabriel Fernández, Enrique Ugarte y Ramón Alva, entre otros, reciben instrucción en el ambiente de estos centros en los que se propone inculcar un componente de vestigios populares en las obras de los seguidores. En la producción pictórica, resuelta en cuadros de caballete, destacan las imágenes que captan motivos paisajísticos e indigenistas, estando el gesto de ingenuidad del niño y del campesino entre los temas predilectos. EPAL con los desarrollos de la pintura al aire libre fomentan un sello de influencia impresionista a la vez que atisbos de incipiente

muralismo, impacto modernista y también resoluciones de pintura infantil mientras ofrecen la antítesis del academicismo de la institución oficial de enseñanza artística, la Academia de San Carlos. Los mismos pintores participan más adelante en el movimiento estridentista cuyos inicios de índole literaria surgen en diciembre de 1921 a raíz de la publicación del manifiesto *Actual n°1* bajo el patrocinio del gobernador militar residente, General Jara, en el pueblo de Xalapa, México. El general nombra como secretario particular al abogado y poeta Manuel Maples Arce y con el patrocinio oficial éste se encarga de dirigir la revista *Horizonte* que sirve de la voz del estridentismo. La publicación resulta ser un compendio *sui generis* de temas diversos que abarcan desde la producción del maíz hasta arengas políticas e incluso obra gráfica vanguardista y fotos futuristas. Las amplias tiradas convierten la revista en la plataforma del movimiento al incluir gráfica estridentista en las portadas y en las ilustraciones del interior. Lo significativo de la cuestión es el intento por parte de los colaboradores de promulgar *estridentopolis*: una utopía fundamentada en la dignificación de la industria, la ciudad, el avión, el trasatlántico, la locomotora. Para este fin los estridentistas en su obra literaria y plástica transplantan máquinas como el automóvil y el tranvía al pueblo de Xalapa. Las

resoluciones artísticas engloban tendencias abstractas y paisajísticas así como la técnica del grabado.

El 12 de abril 1924 en el Café de Nadie se lleva a cabo la primera exposición de pinturas estridentistas. Participan Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jan Charlot y Xavier González. Pero, sin duda, los artistas más representativos fueron Juan Cueto, Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal³⁸ quien pintaría el cuadro testimonio del grupo estridentista: *El Café de Nadie*, 1927.

Es conveniente subrayar el hecho de que se percibe en el estridentismo la presencia de poderosas raíces futuristas. No obstante, existe a la vez una divergencia principal en el hecho que el futurismo se proyecta hacia el devenir mientras el estridentismo se centra en el presente, lo actual. Consiste en fijarse en el momento, ese punto, rompiendo el concepto del discurrir lineal del tiempo de pasado, presente y futuro con un enfoque en el *ahora* como si se parara uno en el eterno presente, el actualismo de renovación continua, la vivencia del instante. La idea se aproxima al *punto liminal* que el surrealismo intenta captar.

El estridentismo comparte con el futurismo un canto al progreso y al mundo de la máquina. Desdichadamente, a la vez asimila la misoginia evidente

³⁸Firma: RAC

en el manifiesto de Marinetti el fundador del *futurismo* italiano originario. Este manifiesto, que aparece en el periódico Le Figaro el 20 de febrero 1909, emplea frases como: (...) *glorificar la guerra*, (...) *el militarismo*, (...) *exaltar el movimiento agresivo*, *el insomnio febril*, (...) *el salto peligroso*, *la bofetada*, (...) *Admirar un cuadro antiguo es derramar nuestro sentimiento en una urna funeral*, (...) *el desprecio a la mujer*.³⁹ En este aspecto también comparte territorio común con el surrealismo que se comentará en otro capítulo que describe la postura de Georges Bataille. Consideramos que Bataille dentro del surrealismo aporta un contrapunto oscuro a la idealización del amor y la amada que promulga Breton.

Asimismo, M. Corella establece que como alternancia al futurismo, el estridentismo incorpora del dadaísmo la radicalidad y calca también conocidos elementos de la fundación del dadá como son el ambiente del café y las lecturas de poesía. La presentación del dadá a México se le puede atribuir al artículo *El endemoniado Dadá se adueña de París* del periodista R. Lozano que aparece en *El Universal Ilustrado* de fecha 3 de febrero de 1921. Consiste en una crónica desde la ciudad del Sena en que el autor percibe el dadá como una

³⁹Pierre, José. *El futurismo y el dadaísmo*, Ediciones Aguilar, Madrid, 1969, pp. 11 y 12

oposición al futurismo que él valora. Identifica en el dadá una doble procedencia, europea y americana, mientras resume el movimiento como una provocación antiburguesa.

Es interesante observar como L. M. Schneider en sus investigaciones del estridentismo denomina al fenómeno una estrategia de la Modernidad. Se percibe en ello la llegada de ésta a México con su afán de ruptura. Es decir, el proceso irrumpe con pujanza en el terreno del arte considerado de la *periferia*. Mientras tanto, existe como objetivo político la intención de fraguar una identidad nacional mexicana, una identidad propia. Así, la presencia de la Modernidad en México se manifiesta en dos direcciones identificadas inicialmente en el omnipresente muralismo y, en segundo lugar, en la entrada de las vanguardias concretándose en el estridentismo y otros desarrollos alternativos al movimiento muralista que configuran el trasfondo del escenario en el que intenta penetrar el surrealismo.

Es lógico vincular la dimensión artística mexicana al resto de los países hispano-parlantes del entorno geográfico al percibir en México unos desarrollos que no están apoyados en el raciocinio y, por otra parte, que concuerdan con los productos culturales hispanoamericanos en general en (...) *una tradición no*

*racionalista, ni método lógicamente conceptualizada y que es típica de la literatura, el arte y el folklore de Latinoamérica.*⁴⁰ El alcance de la implantación del concepto de lo imaginario o *real maravilloso* encaja en el contexto de la producción artística del panorama entero de Latinoamérica. Este fenómeno es lo que normalmente se confunde, en cuanto a su nombre, con el realismo mágico alemán que comentaremos a continuación.

Debido a la aceptación clamorosa en el ámbito mundial de las novelas de varios autores latinoamericanos destacados, entre los cuales se encuentra el del premio Nobel García Márquez, las editoriales han hecho campaña empleando un vocablo que en su día inventó el crítico Franz Roh en el primer lustro de los años '20. Esta tergiversación dio lugar a una confusión cuya raíz la identifica E. Dobry en el escrito intitulado *Lo real maravilloso americano* que aparece como el prólogo reivindicativo de la novela *El reino de este mundo*, 1949 de Alejo Carpentier: *En Carpentier, la maravilla quiere saltar de festejo del hallazgo fortuito de los surrealistas al brillo de lo histórico de lo real.*⁴¹ Así, el pensamiento del novelista ha propiciado el empleo del término *realismo*

⁴⁰AAVV. *La mujer en México/Women in Mexico* (catálogo), Centro Cultural Arte Contemporáneo, México DF, 1990, p. XX

⁴¹Dobry, Edgardo. "Decadencia, maravilla y destino circular", *El País* núm. 1.067 - Babelia núm. 683, Madrid, 24 diciembre 2004, p. 11

mágico para describir la fuente imaginativa común de Latinoamérica.

Referente al realismo mágico habría que mencionar que historiadores del arte como J. Clair, señalan específicamente a Roh como el definidor del término en su libro *El realismo mágico – Postexpresionismo*, publicado en 1925. En su obra Roh se refiere a un grupo de pintores alemanes practicantes de una vuelta a la pintura figurativa, pero con desarrollos pictóricos que contienen elementos paradójicos y sugerentes resueltos de manera objetiva y clara. La pintura se convierte en su propia justificación y con el objetivo de servir de: (...) *espejo del mundo externo, pero a condición de que su reflejo pusiera también de manifiesto lo que se escondía detrás de la representación del mundo material.*⁴² Se trata de una propuesta de *Le Retour à l'ordre* entre los nuevos realismos específicos de las décadas 20 y 30. *Roh consideraba necesario que la pintura fuera una nueva creación.*⁴³ La producción pictórica del realismo mágico participa de un enfoque con preeminencia de la imagen sobre la imitación. Aparece en Alemania inspirado en obras italianas y con raíces en el

⁴²AAVV. *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936* (catálogo), IVAM, Fundación Caja Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno, Valencia, 1997, p. 16

⁴³Op. Cit., p. 15

simbolismo. No participa de la preocupación social del *Neue Sachlichkeit*, otro movimiento paralelo. Por otra parte, nos parece interesante reseñar que M. Paz al investigar el componente de lo mágico en el **realismo mágico** de Roh identifica en él *Unheimlichkeit*, o desazón, que Freud relaciona con el resurgir de lo reprimido que produce un sentimiento de nostalgia del vientre materno.⁴⁴ Mientras J. Clair desvela un componente de conjuros primitivos al decir que (...) *el realismo mágico apela a facultades secretas y, bajo su aparente inocencia, a prácticas no bárbaras ciertamente muy arcaicas.*⁴⁵ Estas cualidades aparecen en la producción de Frida Kahlo y, por ello, en muchas ocasiones se define vinculada al realismo mágico.

Volviendo al tema de las diferencias entre las cosmovisiones de Breton y de los mexicanos consideramos que la confrontación propicia una corriente propia dentro del contexto del arte mexicano. En otras palabras, la presencia del movimiento surrealista en México sirve como impulsora de un producto artístico autóctono. La investigadora I. Rodríguez Prampolini pone nombre a esta producción que considera el resultado del

⁴⁴AAVV. *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936* (catálogo), IVAM, Fundación Caja Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno, Valencia, 1997, p. 21

⁴⁵Op. Cit., p. 28

impacto del surrealismo ortodoxo en el panorama artístico de México. El hecho artístico lo define como un singular realismo fantástico mexicano.⁴⁶ El arte fantástico, como bien se sabe, no se aloja en un tiempo concreto de la Historia del Arte, sino que transita por diversas épocas apareciendo en determinadas obras inquietantes: (...) es posible descubrir contenidos y fórmulas fantásticas en el manierismo, el surrealismo, el dadaísmo y muchas otras corrientes.⁴⁷ No obstante, en el s.XX su presencia contrasta con el arte convencional e incluso el vanguardismo asimilado. Se divisa como una manera peculiar de formular lo real desde lo interior: *una contemplación introspectiva de la persona, el individuo, el propio cuerpo*⁴⁸ implicando también la mente o, mejor dicho, el inconsciente, territorio de los sueños y las pesadillas. Destaca en Austria una *escuela de realismo fantástico* acuñado por Johan Muschik, crítico de arte en la capital austriaca. En el grupo, bajo la tutela del profesor Albert Conrad Kiehtreiber de la Academia Vienesa de las Artes Plásticas, figuran Ernst Fuchs, Arik Brauner, Rudolf Hausner, Antón Lehmden, y Wolfgang Hutter, pero cada

⁴⁶Véase explicación de: Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Universidad Nacional Autónoma de México DF, 1983, pp. 43-51, 66, y 93-97

⁴⁷Schurian, Walter. *Arte fantástico*, Taschen, Colonia, 2005, p. 8

⁴⁸Ibídem

uno desarrolla una poética particular, aunque sin repercusiones posteriores a la posguerra.

Las manifestaciones del arte fantástico tienen en común que aparecen generalmente en unos tiempos convulsivos de cambios. *En una época de desordenes e incertidumbres, el arte fantástico representa las extravagantes siluetas y el estrambótico colorido superpuesto en la imaginación inmanente de una humanidad atemorizada.*⁴⁹ Siendo el s.XX una época de ruptura, tecnificación y constante reexaminación de valores sin el respaldo firme de una fe ni laica ni religiosa, es comprensible que este caldo de cultivo favorezca el resurgimiento del arte fantástico en una variante mexicana, porque *hace visible*⁵⁰ el sentir de los tiempos desconcertantes que conmueven el alma con las sacudidas de una revolución inacabada y guerra mundial como telón de fondo.

A continuación se relatan los nombres de los artistas participantes de esta tendencia del *Realismo Fantástico Mexicano* según la relación compilada por I. Prampolini al efecto:

Rufino Tamayo

⁴⁹Schurian, Walter. *Arte fantástico*, Taschen, Colonia, 2005, p.10

⁵⁰Véase: la mención que hace el autor de las raíces etimológicas de la palabra *fantasía* en: Schurian, Walter. *Arte fantástico*, Taschen, Colonia, 2005, p.13 donde vincula lo fantástico con imaginación, inventiva, ensoñación y delirio.

Carlos Orozco
Emilio Rosenbleuth
Agustín Lazo - El Corzo
Juan O´Gorman
Alfonso Michel
María Izquierdo
Manuel Montiel Blancas
Guillermo Meza
Raúl Anguiano
Juan Soriano
Luis García Guerrero

Los desarrollos individuales de estos artistas son tan diversos que les separan y dificultan una definición unificadora de la tendencia o un compendio de características comunes. Ahora bien, de todas maneras I. Rodríguez Prampolini considera que la corriente *realismo fantástico* se cristaliza debido al surrealismo, pero reconoce que posee raíces autóctonas identificables en desarrollos artísticos de fuentes mexicanas anteriores como un Julio Ruelas influenciado por el pintor Arnold Böcklin y también por el *art-nouveau*, del que apropia la línea arabesca comparable con su uso por Eduard Munch en su aspecto de (...) *aumentar la angustia y como*

*metáfora de la fluidez agobiadora de la vida.*⁵¹ Indica la obra de Ruelas, *La domadora*, 1897 como portadora de los valores fantásticos. Julio Ruelas, 1870-1907, es el artista paradigmático del simbolismo mexicano. Se le recuerda como el ilustrador principal de la *Revista Savia Moderna* que publicó excelentes traducciones al español de Edgar Allen Poe, Novalis, Baudelaire, estudios de esoterismo y ciencias ocultas y narraciones de corte fantástico decadente. Asimismo, es el pintor de sátiros, ahogados cadáveres y fantasmas de amantes suicidas. Resumimos que la investigadora señala también a la obra de José Guadalupe Posada como precursora que aporta el contrapeso de savia popular al romanticismo finisecular que demuestra Ruelas y capta en su poética personal las intrusiones de lo sobrenatural en lo cotidiano combinándolos para hacer fantástica la realidad, pero sin sobresaltos. Describe que Posada unifica los opuestos integrando los contrarios *con aire pueril y grotesco*. A los anteriores añade al pintor Roberto Montenegro y su *vena fantástica* evidente en *Adioses*, 1930. Este es el vínculo de Montenegro con la tendencia a lo fantástico, esa esencia presente en el arte sin concretarse en un tiempo

⁵¹Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Universidad Nacional Autónoma de México DF, 1983, p. 46

o lugar específico, sino en múltiples producciones de autores de diversas épocas.

Por otro lado, tomamos la libertad de señalar las conclusiones sobre el *arte fantástico mexicano* como es tratado y nombrado por el desaparecido D. Bayon que explica la misma tendencia artística que la autora anterior mientras limita el número de participantes en una nómina menos extensa al señalar a (...) *los artistas mexicanos que en el momento del esplendor del muralismo realizaban por su lado una pintura interesada en lo fantástico y la sobre-realidad. Ellos son: Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Manuel Álvarez Bravo, la misma Frida, Carlos Mérida, Antonio Ruiz, Agustín Lazo y Guillermo Meza.*⁵² Es relevante señalar que concibe el fenómeno como un desarrollo vigente anterior a la llegada del surrealismo a la península. Destaca a Kahlo como una de los mayores exponentes de esta tendencia autóctona. Coincide con I. Rodríguez Prampolini referente a raíces en la obra de Julio Ruelas y José Guadalupe Posada.

Volviendo a Breton, se percibe que las intenciones que demuestra con su viaje a México son motivaciones ilusas por querer introducir el surrealismo en un país

⁵²Bayon, Damián. *Arte moderno en América Latina*, Taurus, 1985, p. 167

donde el surrealismo ya está asentado en la vida diaria. Breton se presenta como un teórico programático y pragmático. (...) *André Breton llegó a México creyendo llevar consigo el surrealismo. Lo que llevaba era y marco teórico para explicarlo, y la posibilidad, para artistas de mentalidad afín, de dar rienda suelta a su creatividad como grupo organizado. Breton pretendía introducir el surrealismo en México, pero sucedió lo que no esperaba: que el surrealismo le asaltó dondequiera que puso la vista. Al entrar en México había entrado en un espacio de transición donde las realidades separadas se funden y se transforman unas en otras.*⁵³ México inmerso en un largo proceso posrevolucionario, en plena fase de autovaloración de su cultura, se resiste a la colonización intelectual o cultural que es como se podría calibrar la propuesta impositiva de Breton desde la llamada *periferia*. Ahora bien, no queda indemne.

⁵³AAVV. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* (catálogo), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2000, p. 200

2.3. SIMILITUDES Y DIFERENCIAS DE LA VISIÓN MÁGICA CON LA ESTÉTICA ORTODOXA

Se ha expuesto que existe cierta controversia sobre si el surrealismo en su vertiente mexicana verdaderamente puede considerarse surrealismo. A continuación sintetizamos la polémica entre diversos autores destacados referente al tema.

Pensadores como el poeta Octavio Paz aseveran que el arte mexicano de la época surrealista está más cercano al realismo mágico o al arte fantástico, corrientes que hemos comentado en el apartado anterior. Al ser literato, cuando Octavio Paz contempla el realismo mágico no refiere al término originario de Franz Roh para aplicarlo al ámbito pictórico, sino que se apoya en la apropiación que desde el mundo literario alude a una narrativa o crónica de lo maravilloso.

Numerosas opiniones defienden la postura de que los mexicanos perciben una realidad diferente y peculiar conjugada con la idiosincrasia del país. Asimismo, se considera que este concepto de la realidad no encaja, como desea Breton, con la ideología surrealista que él promulga. (...) *Surrealisten, die sich das Wunderbare mit dem Kopf erobeten, während es die Mexikaner als etwas*

*Selbstverständlich-Lebendiges in ihren Herzen tragen.*¹

Se observa un consenso entre los intelectuales mexicanos, reforzado por otros investigadores, en cuanto a la relación discordante entre el surrealismo ortodoxo y lo que Bretón encuentra en México. Esta opinión la defiende un conjunto de pensadores que comparten la firme creencia de encontrar en la península azteca la presencia de otra concepción del mundo que no coincide con la manera cartesiana de pensar de Breton y su grupo de seguidores. Diversos autores coinciden en señalar que la evaluación de México llevado a cabo por Breton, como el país surrealista por excelencia, no es (...) *un descubrimiento muy notable* porque los mexicanos poseen una (...) *tradición milenaria de aptitudes paranormales o fantasiosas.*² En México se disfruta de un *Weltanschauung* que se configura con un destacado componente prelógico donde la magia está asimilada a lo cotidiano y no existe ningún cálculo premeditado para alcanzarla. Al examinar la doctrina de Breton encontramos una construcción teórica levantada sobre una estrategia lógica y androcéntrica. La evolución de esta ideología

¹AAVV. *Bilder und Visionen Mexikanische Kunst zwischen Avantgarde und Aktualität*, Museum Würth, Künzelsau, 1995, p. 11

Tra. De la frase por la doctoranda: (...) surrealistas que construyeron lo maravilloso con la cabeza, mientras para los mexicanos era algo evidente y vivo llevado en sus corazones.

²Conde, Teresa del. *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, ÁTAME, México DF, 1994, p. 37

prospera englobando en el plano literario los aspectos de *divertiment*, compromiso social y resoluciones provocativas que se introducen luego en el ámbito de la plástica. El desarrollo del incombustible surrealismo se refuerza incorporando nuevos aspectos en momentos puntuales para aportarle renovado ímpetu mediante su transformación. Mientras tanto, el rumbo del movimiento se resguarda de desviaciones heréticas expulsando a los miembros que transgreden la norma, es decir, la voluntad de Breton. Esta dinámica parece un fiel reflejo de las actividades de adoctrinación de agrupaciones como sectas, movimientos religiosos fundamentalistas, células extremistas o determinados partidos políticos con un componente inflexible en cuanto al acatamiento sin fisuras a su programa ideológico.

Octavio Paz considera a México poseedor de una realidad especial que difiere radicalmente de la realidad europea. Destaca que la cotidianidad mexicana se desenvuelve operando sobre un fundamento de sinrazón. En consecuencia, Paz opina que Breton, como europeo, nunca podría llegar a entender a México y que el fundador del surrealismo resulta deslumbrado por esta realidad extraña imbricada en la existencia diaria mexicana. Se considera que Breton no comprende este fenómeno que encuentra en México y extrapola su ideario surrealista

para explicarlo. La confrontación de Breton con México le suscita una reacción de completo asombro: (...) *alucinado por el país, pero no entendió que la lógica que él postulaba como sobrerrealidad funciona de una manera diversa, con una realidad preñada de una fantasía peculiar pero no como una realidad irreal.*³ La raíz de las divergencias entre el cosmos de los mexicanos y el mundo que Breton desea implantar estriba en la diferencia en los dos modos de percibir el universo en el particular *ethos* mexicano.

Se posiciona en el mismo parecer I. Rodríguez Prampolini cuando explica que la realidad contradictoria de la vida diaria mexicana conmociona al poeta francés. En México el modo de pensar y de actuar que Breton halla no se rige por unos parámetros que él pueda captar porque lo que encuentra se aparta de la coherencia racional que siempre presidió en sus propias búsquedas surrealistas.

Lo que es para los surrealistas europeos un acto de volición frente a una fanática sociedad burguesa que ha conducido a la guerra, para los mexicanos resulta ser una parte intrínseca de su propia naturaleza. *Los europeos se habían afiliado al surrealismo para acceder a*

³AAVV. *Los surrealistas en México* (catálogo), Consorcio, México DF, 1986, p. 19

*otros mundos; los mexicanos salían de otros mundos como sí tal cosa. En México el surrealismo era un estado mental; existía sin nombre, sin pretensiones, sin conciencia de sí mismo.*⁴ La habilidad mexicana por crear situaciones irreales no es inducida con ninguna intencionalidad, simplemente existe.

La disyuntiva entre el mundo concebido por Breton y la aprehensión de la realidad en la tierra mexicana, repleta de fantasía, queda perfilada en los comentarios recogidos en los párrafos anteriores que concuerdan entre sí. Existen motivos históricos como pueden ser la reacción ante la colonización española que produce entre los nativos una soterrada resistencia y un refugio en la fantasía. Consiste en una evasión lograda mediante el aferramiento a otros enfoques procedentes de un tipo de pensamiento presente en el acervo cultural y que data de tiempos remotos. Un reducto de esta esencia primitiva quedaría sin compaginarse con la cosmovisión de los vencedores. De esta manera, distintos niveles históricos superpuestos conviven dentro de México y dan lugar a que en sus tierras exista una violencia soterrada que se manifiesta en constantes confrontaciones de valores de épocas distintas. *Bajo el mismo cielo, con héroes,*

⁴AAVV. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* (catálogo), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2000, p. 201

*costumbres, calendarios y nociones morales diferentes, viven 'católicos de Pedro el Ermitaño y jacobinos de la Era Terciaria'. Las épocas viejas nunca desaparecen completamente y todas las heridas, aun las más antiguas, manan sangre todavía.*⁵ También, determinadas características de los mexicanos se conservan como manifestaciones identitarias frente al asalto cultural que proviene del otro lado del Río Grande. *Esta mexicanidad – gusto por los adornos, descuido y fausto, negligencia, pasión y reserva – flota en el aire.*⁶ En este punto cabría resaltar lo significativo que es la magia dentro del contexto de la cosmología particular de México. Lo real y lo irreal confluyen en el planteamiento y produce las afinidades que Breton quiere identificar con la visión surrealista.

México se puede llamar un país mágico; (...) es esencialmente mágico donde como si fueran vasos comunicantes el mundo real e irreal se funden, se confunden y fluyen...fenómeno que se refleja vivamente en un filo de creación artística nacional, que si bien no está inscrito dentro de los enunciados de la ortodoxia surrealista, se identifica con él en el uso de los elementos

⁵Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad* (Col. Popular 107), Fondo de Cultura Económico, Madrid, 1990, p.12

⁶Op. Cit., p.14

*fantásticos que emana del mundo de lo imaginario.*⁷ Curiosamente, la mención de *vasos comunicantes* en el comentario resulta un guiño vinculante y directo al surrealismo ortodoxo al ser esta frase el nombre, como es sabido, de la obra publicada el 26 de noviembre 1932 por *Des Cahiers Libres*.

En cuanto al tema de la magia, el pensador europeo J. Pierre adivina en el *surrealismo* ortodoxo mismo un atisbo de magia también. A modo de ilustración, aporta la idea de que el surrealismo recorre una vía hacia lo mágico al fomentar la interpretación de figuras humanas en nubes o manchas, una táctica que ya emplea Leonardo Da Vinci para estimular la sensibilidad de los aprendices; (...) *el Surrealismo restablecía de esta forma una concepción mágica, exaltada por el Romanticismo alemán, según el cual el universo sería como el espejo del hombre, quien no tendría sino que interrogar a la naturaleza sus manifestaciones para descubrir su propia verdad.*⁸ La relación con el romanticismo es reforzada por el asombro ante la naturaleza que comparten los surrealistas con el movimiento germano.

⁷AAVV. *Los Surrealistas en México* (catálogo), Consorcio, México DF, 1986, p. 5

⁸García Gallego, Jesús (compilador). "Surrealismo – El ojo soluble", *Revista Litoral*, número extra 174-175-176, Málaga, 1983, p. 405

De todas maneras, a su llegada a México el surrealismo desea compartir el pensamiento mítico de la sociedad mexicana, mientras el arte ya presente en el país asimila la nueva tendencia fusionándola con manifestaciones arraigadas en el caudal cultural dominante.

Dentro del patrimonio de desarrollos artísticos autóctonos los retablos populares ocupan un lugar significativo. Sus raíces se encuentran en el apartado de la imaginería sacra mientras, a la vez, llenan un lugar entre las ofrendas religiosas. Ahora bien, a causa del componente narrativo dentro de su aspecto pictórico se considera que el retablo contiene una imagen anecdótica, ilustra un evento. El vocablo retablo procede del latín *retro tabulum* que refiere a las efigies pintadas sobre paneles o presentadas como figuras exentas que se colocan detrás del altar de las basílicas en la época paleocristiana.⁹ Con el propósito de fomentar la devoción de los santos mediante la exigencia de colocar evidencia iconográfica testimonial de intervenciones milagrosas, el Concilio de Treveris promueve el auge de los retablos a partir del año

⁹Maza, Francisco de la. *Los retablos dorados de Nueva España, Enciclopedia Mexicana del Arte*, Ediciones Mexicanas, México DF, 1950, p. 22

1310.¹⁰ En México la génesis de las producciones artísticas que combinan elementos de fantasía y magia con representaciones de hechos reales pueden ubicarse en la época de la Nueva España. Se identifican estos componentes específicamente en los retablos y el repertorio artístico de pintores anónimos de la época colonial. Los autores basan sus realizaciones pictóricas, que decoran los altares, en las obras de los retablistas castellanos y andaluces, siendo que el *carácter mexicano*¹¹ en este tipo de producción se consolida en el s.XVIII.

Estudiosos de la iconografía guadalupana novohispana señalan el s.XVIII para datar la iconografía religiosa de pequeño formato y la vinculan con los orígenes de la Catedral de la Virgen de Guadalupe en México. Al definir las representaciones, explican que las obras configuran una vía de expresión que contiene un discurso plástico autóctono arraigado principalmente en la veneración mariana con un objetivo *cultural-didáctico* testimoniando la protección divina y celebrando agradecimiento por lo acontecido. Estas representaciones ilustran episodios de intervenciones marianas y

¹⁰Sánchez Lara, Rosa María. *Los retablos populares, exvotos pintados*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1990, p. 23

¹¹Maza, Francisco de la. "Los Retablos Dorados de Nueva España", *Enciclopedia del Arte*, Ediciones Mexicanas, México, DF, 1950, p. 23

generalmente se componen de pequeños ciclos en las que se plasman cuatro láminas o telas coloreadas.¹² La temática gira alrededor de los encuentros de la figura representativa del campesino, Juan Diego, con la Virgen. Las resoluciones presentadas también pueden encontrarse articuladas en series de mayor extensión o sobre soportes más consistentes como paneles cerámicos, relieves de madera o piedra, *terracota* policromada. Las obras evidencian el empleo en las representaciones secuenciales del milagro de unos elementos pictóricos recurrentes como figuras angélicas, flores milagrosas, aparte de la presencia del protagonista y de la Virgen.

Esta imaginería mariana deriva de los retablos pintados conocidos también como exvotos. El término *exvoto* procede del latín y significa *por promesa*. En el contexto que tratamos se refiere en general a las ofrendas prometidas a Dios, la Virgen o los santos para pedir o agradecer su intervención. Ahora bien, los exvotos pueden clasificarse en dos tipos, los artísticos y los no artísticos; entre los últimos se encuentran las flores, frutas u otros objetos de valor estético dudoso.¹³ Expertos en el tema opinan que los exvotos artísticos abarcan desde los

¹²Robledo Galván, Carmen de Monserrat. "Exvotos," *Artes de México* núm. 29, Bowers Museum of Cultural Art, Santa Ana (CA), s/f, p. 28

¹³Op. Cit.: p. 58

mismos templos de culto en sí, además de esculturas exentas y objetos elaborados por orfebres, hasta las pinturas de pequeño formato que se conocen como retablos. Los cuadros votivos poseen la función socio-religiosa de atestiguar públicamente un milagro, pero, a la vez, reflejan la devoción y el agradecimiento de los creyentes católicos, como se ha mencionado anteriormente. En la historia se puede señalar la existencia de exvotos y ofrendas en forma de estatuillas en las civilizaciones de Egipto y Mesopotamia e incluso en los tiempos inmemoriales del Paleolítico.¹⁴ Su presencia configura una constante entre las manifestaciones religiosas de las sociedades humanas.

En el s.XIX destaca una producción pictórica firmada por Hermengildo Bustos (1832-1907) arraigada en esta manifestación del arte popular. Son creaciones que se encuentran desarrolladas en paralelo pero completamente desligadas de la estética de las enseñanzas reglamentadas que promulga férreamente la Academia de San Carlos de México. Bustos reproduce las características formales del retablo popular en su obra

¹⁴Sánchez Lara, Rosa María. *Los retablos populares, exvotos pintados*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1990, p. 24

personal. R. Sánchez León identifica las cualidades¹⁵ que se resumen a continuación. En lo compositivo la estructura es simplificada y normalmente se ordena en dos parcelas siendo una el campo de acción donde tiene lugar el acontecimiento que produce la intervención milagrosa y la otra el espacio irreal de la imagen religiosa. El artista subraya el aspecto sobrenatural al colocar los personajes en el área celestial sin apoyarlos en tierra firme. La perspectiva queda al servicio de la narrativa otorgando un mayor tamaño de la figuras según su relevancia jerárquica y no como recurso al gradiente de disminución con la lejanía. Aparecen con frecuencia una variedad de puntos de fuga. Las descripciones pictóricas se caracterizan por la planitud. La aplicación de los colores se resuelve de manera plana a no ser que se desee resaltar la relevancia de una figura con un enriquecimiento logrado mediante la utilización de varios tonos de la misma gama para ensalzar la figura. El tiempo se maneja fusionando el pasado y presente, que quedan sintetizados en un instante o momento temporal singular. Este aspecto viene reforzado por la introducción del texto explicativo que encapsula en el mismo momento la intervención divina y el tiempo del agradecimiento.

¹⁵Sánchez Lara, Rosa María. *Los retablos populares, exvotos pintados*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1990, pp. 48-50

El artista Bustos trabaja una obra que deriva visualmente de los retablos por medio de la aplicación de las mismas técnicas. Mantiene los elementos que recrean el ambiente mágico apoyado en una temática pictórica característica de los exvotos y las convenciones pictóricas primitivistas de frontalidad, la falta de perspectiva cónica y la inclusión de cintas explicativas. Son significativos para nuestra investigación los reflejos mágicos/fantásticos y populares de la producción plástica de Bustos porque pueden considerarse los antecedentes directos en los que se apoya Frida Kahlo, alentada por Rivera, para convertir el arte popular en moderno como muestra de su fidelidad a los postulados del mexicanismo. Tan admirado por Breton como poco comprendido.

2.4. EL SUSTRATO SURREALISTA EN EL SISTEMA DE REPRESENTACIÓN DEL *ETHOS* MEXICANO

Muy anteriores a la llegada del surrealismo doctrinal a México se encuentran fenómenos artísticos en el país que demuestran facetas que puedan considerarse poseedoras de cierta afinidad con el movimiento surrealista europeo que surge siglos después. Concretamos el tema en la existencia del sustrato *precolombino* que debe ser identificado como la raíz poderosa de una sensibilidad fantástica en el arte mexicano.

Señalamos que en la concepción del mundo de los indígenas antes de la llegada de los colonizadores españoles no existe una marcada diferencia entre la realidad empírica y un plano trascendental. Para los nativos el universo no padece ninguna dualidad esencial, sino que se piensa en la realidad como una unidad cerrada y regida por una dinámica de continuas interacciones y transformaciones. Habría que destacar esta carencia de línea divisoria entre lo terrenal y lo espiritual como muy significativa, porque es éste el modo de pensar que gobierna todas las actividades de la comunidad. Curiosamente observamos en esta forma de

pensar primitiva una analogía con la idea del s.XX de unificar dos mundos en uno, el motivo de la aventura surrealista. El intento de fusionar la realidad y la sobrerealidad es un objetivo primordial de la búsqueda emprendida por Breton y su círculo. Se materializa en una doctrina con la finalidad de guiar todos los aspectos de la vida. La propuesta de Breton de este estado unitario se asemeja a la entidad cohesiva formulada por el pensamiento de los habitantes del México prehispánico al tratar el mundo como un todo continuo.

En cuanto a los desarrollos artísticos que introduce la conquista española a México, se debe destacar que no trae consigo un arte del Renacimiento pleno, sino un *Gótico tardío* repleto de resoluciones pictóricas características de la Edad Media. Las representaciones medievales dominadas por el carácter *adicional* se rigen por conceptos similares a los que se encuentran reflejados en el arte de los indígenas precolombinos. En íntima interdependencia, la producción artística de la cultura indígena se refuerza con los aspectos semejantes importados. Por esta razón se explica la rápida asimilación apuntalada, por ejemplo, en paralelismos; señalamos a modo ilustrativo el repertorio de efigies del Santoral cristiano con el conjunto de los dioses del mundo panteísta encontrado en México. Subrayamos con

hincapié que se efectúa una mezcla al combinar la raíz anclada en el sustrato prehispánico con el sistema de representación medieval o *gotizante* que aportan los conquistadores. Presentes en la estética primitiva, la autóctona y la foránea, se identifican fórmulas en el quehacer artístico que se reafirman entre sí para sobrevivir en el tiempo. Esta sincretización particular disfruta de una larga pervivencia incluso después de que el Renacimiento con su antropocentrismo y concepción espacial unitaria, homogénea, infinita y armónica se consolide de lleno en el campo de la plástica mexicana.

Al familiarizarnos con la producción artística de la época prehispánica en México, observamos que es evidente que el artista de esta época jamás ejecuta resoluciones miméticas, ni las busca. La finalidad de su arte es otra completamente distinta. Las investigaciones del antropólogo P. Westheim,¹ llevan al autor al descubrimiento de que en el pensamiento azteca el cosmos está configurado como una unidad habitada por poderes ocultos y este concepto es determinante en la elaboración de la obra artística.

Principalmente el arte precolombino se fundamenta sobre el entramado mitológico elaborado por los indígenas. La creencia religiosa de los pobladores del

¹Véase: Westheim, P. *Arte antiguo de México*, Alianza, Madrid, 1988

antiguo México se cimienta en la existencia de unos dioses monstruosos que rigen el universo. Recordamos las palabras de De Chirico: *Un pueblo, desde sus mismos orígenes ama el mito y la leyenda, lo sorprendente y lo monstruoso, lo inexplicable, y se refugia en ello.*² Es bien sabido que México es un país que cuenta con un portentoso acervo mitológico que Breton mismo acertadamente no considera fosilizado, sino vivo. Los contenidos míticos de la cultura precolombina encontrados en el arte precortesiano fascinan a los surrealistas, como se ha comentado anteriormente. Por lo general, a raíz de su admiración se manifiesta entre los seguidores del movimiento un afán por coleccionar ávidamente objetos del antiguo arte autóctono. En la actualidad, las obras de arte precolombinas se consideran huellas históricas de una religión arcaica. En este tipo de arte se percibe el testimonio de una fe politeísta del pasado remoto y asentada en la magia. Ahora bien, en aquellos tiempos de antaño los creyentes experimentaban intensamente las primitivas creencias en la posibilidad de conseguir la intervención divina por medio del conjuro llegando incluso al sacrificio humano para aplacar a los dioses. Existe una determinada semejanza entre esta

²Chipp, Hershel B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, AKAL, Madrid, 1995, p. 478

manera de pensar y la creencia religiosa dominante durante la época medieval europea. Señalamos que la fe cristiana se considera también una fuerza y la intervención del Dios de la Santísima trinidad se concibe en forma de milagros; se solicita la gracia y la manifestación del poder divino por medio de un comportamiento que implica oraciones, penitencias y sacrificios.

Por otra parte, resumimos a continuación las indagaciones de P. Westheim sobre arte precolombino. El antropólogo recaba información que le lleva a identificar las divergencias existentes entre las creencias religiosas del Viejo y el Nuevo Mundo y puntualiza que la singularidad de la religión de los antiguos mexicanos es su apoyo en la magia. Es un hecho relevante que la formulación de conjuros mágicos posee un papel preponderante en el arte precortesiano. Se emplea como un recurso de protección del ser humano mediante un intento de influir en la trayectoria de las fuerzas mágicas. El autor constata sus hallazgos con las investigaciones de Cassirer que afirma que: *Toda práctica mágica se basa en la convicción de que los efectos naturales dependen en un alto grado de los hechos humanos.*³ El concepto principal del pensamiento mágico es identificado como la

³Westheim, Paul. *Arte antiguo de México*, Alianza, Madrid, 1988, p. 38

cerrazón sobre sí mismo del mundo mágico en que todo está dominado por poderes invisibles enfrentados.

El destacado autor formula que el concepto del pecado es la base de la religión cristiana y, para él, es evidente que se trata de un tema ético. No obstante, en comparación con su argumento existen las reflexiones de E. de Bruyne que vincula la religión cristiana con el desarrollo de una determinada estética. *La historia del simbolismo estético se identifica con la historia del pensamiento cristiano.*⁴ Entretanto el primer autor elabora su punto de vista concerniente a la religión cristiana explicando al concepto del cielo como la recompensa destinada al creyente que actúa según los dictámenes de una moral apropiada. En contraste con esta dinámica de compensación por buen comportamiento reside la gran diferencia con las creencias aztecas. Éstas se encuentran ligadas a la apreciación precolombina de un mundo sumergido en el proceso de cambio constante y con un proceder que no está guiado por el deseo de alcanzar ninguna dimensión ideal, sino una dinámica de la esencia primaria de la naturaleza, la pujanza consubstancial de los elementos que la configuran.

⁴Bruyne, Edgar De. *La estética de la Edad Media*, Visor, Madrid, 1987, p. 93

Otro tema tratado es la figura del ángel caído, el gran adversario, otra cuestión predilecta del cristianismo que perfila el Bien y el Mal formando una dualidad enfrentada. Este pensamiento caracteriza las religiones monoteístas. Pertenece a las ideas clave de sus dogmas. Por su parte, los aztecas practican el politeísmo que resulta en una formulación distinta del universo donde una corte compleja y diversa de divinidades compiten entre sí. El investigador indaga también sobre el concepto del *ser* dentro de la religión azteca y desvela su sorpresiva inexistencia; el *ser* se reduce a una etapa de transición entre nacer y morir. Esta dinámica cobra preeminencia en comparación con una figura consolidada de la tierra que refleja la imagen y semejanza de su creador celestial.

En lo concerniente a la mentalidad gótica que aportan los colonizadores españoles, es bien sabido que las manifestaciones artísticas que concurren para formar la producción emblemática de una época son en gran medida exponentes de la manera de pensar que emite la sociedad a la que pertenecen. Por lo tanto, con la conquista le llega a México una herencia cultural con representaciones artísticas de un *Gótico* constituido por los componentes tradicionales de la manera medieval de aprehender el mundo. Habría que recordar que el arte en esa época sirve como vehículo principal para transmitir

contenidos didácticos con la finalidad de inculcar eficazmente en el pueblo la religión cristiana. Una vez incorporadas en el contexto mexicano, al apelar al mismo grupo social, determinadas manifestaciones sufren transformaciones y se desplazan hacia el ámbito de arte popular mexicano.

En efecto, los murales de las pulquerías mexicanas donde sirven aguamiel⁵ están emparentados con los murales aztecas del Templo de los Jaguares de Chichen Itza. Asimismo, lo están con las imágenes sobre paneles que revisten los muros del ábside en las iglesias góticas porque la finalidad es la misma. Se trata de impartir al pueblo una enseñanza determinada, aunque los contenidos plásticos difieren mucho entre estos ejemplos.

Es interesante observar que entre la concepción del mundo gótico y el mundo precolombino existen similitudes que se basan en el modo de percibir y representar el tiempo y el espacio. Una razón de este paralelismo se identifica en que los desarrollos artísticos de ambos sistemas sociales surgen dentro del marco del pensamiento mítico. En la producción artística resultante de las dos cosmovisiones se percibe una estructuración del espacio que no se resuelve por medio de la

⁵Aguamiel o pulque (xinaxtli): el zumo fermentado de la fruta llamada maguey, tema del refrán indígena *De maguey gordo, nunca buena aguamiel*

perspectiva cónica, convención vinculada al posterior Renacimiento. En el caso de representar la profundidad de la dimensión espacial se resuelve mediante traslapos y agregados. El solapamiento de los elementos es un recurso menos sofisticado para sugerir volumen y distancia virtual.

Mientras tanto, el tamaño de la figuras no se emplea para insinuar distancia o cercanía, sino que su utilización sirve para la plasmación de una cerrada jerarquía social piramidal. Se solventa la representación de la circunstancia social de los personajes representados aplicando una variación en los tamaños de sus imágenes en función de la relevancia que disfrutaban dentro de la comunidad. Las personalidades de mayor prestigio social se representan dotándolas de una magnitud corporal mayor y los menos relevantes se retratan con cuerpos menguados.

El tema del tiempo se resuelve elaborando un *contínuum* cíclico y se aborda su representación con yuxtaposiciones. Se escenifican una secuencia de episodios que fijan la acción.

El concepto espacial gótico que se funde con el sustrato indigenista es, como todos sabemos, un sistema de representación basada en la adición, siguiendo el principio fundamental de la expansión y no de la

concentración. Como ya nos recordó A. Hauser se puede entender la obra gótica como un camino de varios tramos que presenta ante el espectador una visión global y a la vez episódica de la realidad arrastrándole de detalle en detalle dentro de una riqueza temática.⁶

Las concordancias entre las resoluciones encontradas en el arte *Gótico* y el *precolombino* se pueden atribuir, entre otras razones, a que ambas producciones se desenvuelven dentro de sistemas sociales dominados por teocracias. Por esta misma razón, la temática religiosa es predominante en el *Gótico* y ocurre de igual manera en el arte precolombino.

Otra similitud interesante la encontramos en el aspecto de autoría compartida en las manifestaciones artísticas de ambas sociedades. Una dimensión colectiva que valorarán profundamente los artistas surrealistas. Su afición, por ejemplo, se demuestra en el afán de crear entre varios autores unos lúdicos *cadáveres exquisitos*. Sintomática del arte primitivo de las culturas prelógicas, la autoría compartida ejemplifica un esfuerzo común aplicado a la producción artística y se encuentra en el arte precolombino a la vez que abunda en el arte gótico. La autoría de una obra de arte en ambos marcos

⁶Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte, Volumen 1*, Editorial Labor, Barcelona, 1985, p. 341

referenciales se considera un elemento irrelevante para su valoración y se obvia.

Las características plásticas del arte gótico llegan a México con los colonizadores españoles. En la iconografía gótica se encuentran la planimetría, la frontalidad de las figuras, preeminencia del primer plano, los solapamientos o los agregados, el empleo de colores luminosos. Son elementos que concuerdan con el modo de hacer de los artistas indígenas precolombinos, aunque las resoluciones pictóricas precolombinas son de un diseño muy estilizado.

Se debe destacar el predominio de la línea como recurso dibujístico en ambas producciones. La línea continua que para unos se define como una búsqueda de lo absoluto es curiosamente el elemento visual predominante. Una sinuosa línea descriptiva y elemental de contorno parte de una serie de convenciones pictóricas donde impera esa sencillez y la codificación de las formas que ilustran imágenes procedentes de una mentalidad prelógica.

Aparte del carácter pedagógico para difundir su concepción particular del mundo, el empleo de resoluciones pictóricas del tiempo como *contínuum* cíclico y el espacio sin las complejidades de la geometría intrínseca perteneciente a la perspectiva lineal, existe otra afinidad que comparten los dos desarrollos artísticos. En

el arte gótico, así como en el arte precolombino, se encuentra una temática característica: la teratología.

Se descubren estas constantes de la deformación, así como el gozo de lo fantástico y diverso, presentes en el arte gótico a pesar de los intentos de reprimirlas por parte de las mentalidades conservadoras, ejemplificadas por el pensamiento de Bernardo de Clairvaux. De Clairvaux, en concordancia con su ascetismo, se opone a la postura representada por Suger, Abad de St. Denis. Suger atribuye a la belleza de lo ornamental dentro del recinto de la iglesia el poder de elevar el espíritu humano a trascender lo material. Esta belleza la percibe como una característica analógica, a la vez que anagógica, por considerarla reflejo de lo celestial a la vez que propiciadora del un estado místico. Por lo contrario, el adorno equivale a lo suntuoso para De Clairvaux y lo contempla como una manifestación de vanidad. Ahora bien, la fealdad tampoco le complace. *En los claustros, a la vista de los hermanos que leen, ¿qué hace esa ridícula monstruosidad, esa admirable fea belleza y bella fealdad? ¿Qué hacen allí sucios monos, fieros leones, monstruosos centauros, semihombres, tigres moteados, soldados que luchan y cazadores con trompeta?*⁷ Apreciar los

⁷Tartarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética, II. La estética medieval*, Akal, Madrid, 1989, p. 201

elementos artísticos que provienen de la fantasía es un peligro que se debe evitar porque este religioso se empecina en el dogma, mientras ataca a las representaciones que contienen monstruos, animales o híbridos.

En la obra *La Edad Media Fantástica* de J. Baltrusaitis se describe ampliamente y en detalle el panorama de criaturas en el arte del medioevo. El autor señala con interés las *gryllas* góticas, monstruos sin cuerpo compuestos de combinaciones de cabezas con patas, procedentes de la glíptica grecorromana. A la vez, comenta sobre los *rumi* zoomórficos que se pueden localizar en abundancia en los breviarios medievales que contienen estos animales sin patas. Observamos que en el arte gótico están presentes numerosas criaturas deformes cuya función es protectora. Paralelamente y con la misma función defensiva vemos que el arte precolombino está repleto de figuras monstruosas que retratan el extenso registro de dioses.

Siglos después, los seguidores del movimiento surrealista igualmente demuestran un interés fuera de lo común por el mundo de la teratología. *El Tríptico del jardín de las delicias* de El Bosco probablemente les atrae especialmente por su tratamiento detallado del tema de los monstruos y lo fantástico, como explica J. Baltrusaitis:

*Nadie como El Bosco definió al monstruo con tanta precisión en sus detalles ni inverosimilitud en su conjunto.*⁸ Presenta unos esperpentos que alentarán el imaginario de tantos artistas surrealistas. A modo ilustrativo, señalamos a Max Ernst y su totémico *Lolop* o la hiena de Leonora Carrington que traspasan la frontera entre lo psíquico y lo mágico. Abren las puertas de libertad para estimular la fantasía y lograr una infinidad de lecturas poéticas.

⁸Baltrusaitis, Jurgis. *La edad media fantástica*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 51

3. EL SURREALISMO EXPLORADO DESDE LA ÓPTICA FEMENINA

Como hemos señalado, la investigación reflejada en este apartado se halla orientada desde la teoría postfeminista a analizar las posibles diferencias entre el surrealismo ortodoxo y el surrealismo plástico desarrollado por determinadas mujeres artistas afincadas en México. Las disonancias entre las dos modalidades de desenvolverse se encuentran causadas primordialmente por el canon absolutamente sexista que aplican los surrealistas varones en su discurso referente a la mujer como ser y como artista.

En el campo del feminismo actual las defensoras de la diferencia, o postfeministas, sostienen la *especificidad* de la mujer y, por lo tanto, se encuentran en una postura ideológica distinta al feminismo de la igualdad de los años sesenta/setenta del s.XX, fundamentado mayormente en los escritos de la filósofa Simone de Beauvoir¹ que considera a la mujer como un constructo cultural que lucha por revindicar sus derechos frente al hombre.

¹Véase: Beauvoir, Simone, *El segundo sexo* (vols. I y II), Ediciones Cátedra-Instituto de la Mujer, Madrid, 1999

Por el contrario, el neofeminismo tiene como idea troncal la asimilación del hecho de que todos los humanos por naturaleza son seres sexuados y que la diferencia entre los géneros es motivo de respeto mutuo y la base de una complementariedad en vez de antagonismo y hostilidad. Las feministas de esta llamada segunda generación hacen hincapié en que el ser del género femenino es poseedor de un cuerpo sexuado mientras que el varón posee también un cuerpo sexuado, pero de tipo distinto. Dado el caso, construir una trama teórica basada en las diferencias entre los sexos supondría buscar una solución para superar la utilización de la especificidad como arma en contra de las mujeres. El postfeminismo recalca que los géneros poseen una dimensión sexuada intrínseca y estiman que es necesario reconocer en la mujer las características propias que le configuran como miembro del género femenino y se señala que estas particularidades deben ser reconocidas, valoradas positivamente, atendidas, apoyadas y protegidas. Así el feminismo de la diferencia pone el acento en una paridad entre los géneros, pero exige a la sociedad el respeto debido a la mujer en función de una diferencia y particularidad que consideran imbricada en toda su manera de ser. Esta postura precisa claridad al expresarse sobre el tema para que no se confunda el planteamiento

neofeminista de la especificidad con el *esencialismo*. La postura esencialista emplea la diferencia entre la anatomía femenina y la masculina para justificar el sometimiento de la mujer. Según las neofeministas la mujer tiene que asumir la gran responsabilidad de definirse porque el discurso enfocado en la especificidad de la mujer resulta vulnerable. Fácilmente puede ser tergiversado, manipulado e interpretado erróneamente para obtener un resultado completamente opuesto a las intenciones feministas.

Para comprender la brecha que existe en la actitud encontrada en el feminismo histórico de la igualdad y la del feminismo de la diferencia, habría que aclarar con precisión los términos *sexo*, que refiere al aspecto biológico del ser, y el de *género* que trata del aspecto socio-cultural. Teóricas neofeministas desvelan que el vocablo de *género* contiene un mecanismo discursivo que articula sutilmente una idea que esconde la existencia *natural* anterior a la incidencia de la cultura.² Por esta razón el neofeminismo se confronta a la posición de Beauvoir, autora de la famosa frase que *la mujer no nace sino se hace*, porque el planteamiento histórico no reconoce el hecho anatómico del cuerpo anterior al

²Véase: Butler, Judith. *Gender Trouble, Femenism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York / Londres, 1999

discurso cultural y presenta el cuerpo como un campo vacío, *tabula rasa*, donde la cultura imprime sus significados. Además, para las neofeministas el argumento esencial de Beauvoir, desarrollado en *El segundo sexo* vols. I y II, tampoco parece admitir la acción del libre albedrío. Sin embargo, la relevante aportación de la filósofa francesa muestra la asimetría de las relaciones hombre-mujer y su discurso ha sensibilizado a la sociedad sobre el injusto sometimiento de la mujer. Bajo la tutela de destacadas analistas como J. Butler³ y L. Irigaray⁴ los nuevos desarrollos del feminismo contribuyen al avance del movimiento al criticar el argumento histórico. Este último al aislar el componente natural del elemento sociocultural produce una bifurcación teórica que conduce a una ambigüedad en el tratamiento conceptual del cuerpo femenino que en vez de facilitar la consolidación identitaria de la mujer produce una obstaculización de la misma debido a la raíz dúplice del discurso proyectado. En

³J. Butler es autora, por ejemplo, de: *El género en disputa*, (1990) *Cuerpos que importan* (1993), *Mecanismos psíquicos del poder* (1997), *El grito de Antífona* (2000), *Contingencia, hegemonía, universidad* (2000) *La mujer y transformación social* (2003), *Vida precaria* (2004), *deshacer el género* (2004)

⁴L. Irigaray es autora, por ejemplo, de: *El espejo de la otra mujer* (1974), *Ética de la diferencia sexual* (1982), *Ese sexo que no es uno* (1982), *Pasiones elementales* (1992), *Yo, tu, nosotros* (1992), *Sexos y genealogías*, (1993); tra. de los títulos 1, 2, 4, 6 por la doctoranda

consecuencia, el neofeminismo identifica en el necesario proceso conceptual este impedimento que pone freno al reconocimiento de los valores femeninos y al significado del cuerpo femenino.

Desde unos puntos de partida pragmáticos las feministas señaladas proponen emplear activamente unas estrategias para lograr una convivencia fructífera entre los que consideran seres sexuados. Sus esfuerzos demuestran la intención de iniciar una ruta positiva con la finalidad de fomentar actitudes de cooperación y conciliación entre los dos sexos. El postfeminismo constituye un programa que destaca dentro del campo diverso del feminismo por su constatación de la necesidad del reconocimiento del valor de las aportaciones femeninas para el progreso de la humanidad y como complemento a los conceptos masculinos de territorialidad, competitividad y rendimiento. Tampoco insisten en recobrar unos míticos matriarcados para reproducir las mismas dinámicas reemplazando un género predominante por el otro.

La estructuración social ginecocrática, denominada matriarcado, y el tema del *mundo de las madres*,

Muttertum,⁵ explorado por el estudioso suizo Johann Jakob Bachofen en el s.XIX, suscitan renovado interés en la actualidad entre las diferentes investigadoras de estudios de género. Hoy se tiende a redefinir *matriarcado* y reubicar este tipo de orden social en un nuevo punto considerado más apropiado dentro del concepto espacio-temporal.

Entre otros investigadores, Marija Gimbutas⁶ ha efectuado exploraciones desde el área de conocimientos de la arqueología. En específico, ha aplicado sus análisis a descubrimientos arqueológicos procedentes de la época pre-indoeuropea, la denominada *Vieja Europa*. Cabría destacar que ha elaborado recopilaciones de datos sobre los hallazgos pertinentes y ha presentado sus investigaciones y conclusiones, por ejemplo, en *The Goddesses and Gods of the Ancient Europe*,⁷ donde destaca que existió una época de estabilidad y desarrollo de larga duración manifestada en el Neolítico, así como anteriormente en el Paleolítico, e identificada mediante la presencia de estatuas de tamaño reducido así como

⁵Término del alemán traducido erróneamente por Begoña Ariño como matriarcado, según: Rodrigáñez, Casilda. *El asalto al Hades. La rebelión de Edipo*. traficantesdesueños, Madrid, 2002, p. 121

⁶Autora, por ejemplo, de: *Los bálticos* (1963), *Culturas de la edad de bronce de Europa central y del este* (1965), *El lenguaje de las diosas* (1989), *Las civilizaciones de las diosas* (1991)

⁷Tra. del título por la doctoranda: *Diosas y dioses de la antigua Europa*

símbolos decorativos femeninos calibrados como la temática artística de mayor alcance. La arqueóloga Gimbutas teoriza sobre esta cultura pre-indoeuropea que designa con el término *matrifocal*, describiéndola como *matrilínea, agrícola y sedentaria, igualitaria y pacífica*.⁸ Ubica la existencia de este modelo de estructuración social en un estadio inmediatamente antes del asentamiento del patriarcado en la antigua Europa. La investigadora define a éste como una sociedad diametralmente opuesta: *pastoril, móvil y guerrera*.⁹ El estilo de vivir del último va imponiéndose históricamente a la vez que trae consigo un repertorio indoeuropeo de dioses masculinos a pesar de la pervivencia de deidades femeninas que M. Gimbutas identifica en los símbolos y efigies. Por medio de estos objetos deificados, localizados en múltiples excavaciones europeas, la arqueóloga reconstruye la *liaison* entre el Paleolítico y el Neolítico que para ella se configuran en una *unidad religiosa*.

Esta tesis está siendo refutada por Casilda Rodrigáñez, quien señala que con anterioridad al patriarcado existió una próspera época de convivencia pacífica fundamentada en el bienestar y la autorregulación sin preceptos jurídicos: la denomina *matrística*.

⁸Rodrigáñez, Casilda. *El asalto al Hades. La rebelión de Edipo*. traficantesdesueños, Madrid, 2002, p. 116

⁹ Op. Cit., p. 117

Rodrigáñez sostiene que se desarrolla en consonancia con la naturaleza sin ninguna división jerárquica entre los sexos. Según argumenta la investigadora, no se debe confundir la *matrística* con el matriarcado que pertenece a un tiempo posterior cuando ha surgido el rival: el patriarcado que posee un afán de dominio, ejemplificado en la subyugación de la mujer por el varón. Rodrigáñez apoya su pensamiento en las palabras de J. Bachofen que describe un sistema social regido por: (...) *el naturalismo del telurismo más puro, no sometido a ninguna limitación y abandonado a sí mismo; este mundo de la madres, imperio del cuerpo concipiente, se sustenta sobre un desarrollo silvestre, fiel a la naturaleza*¹⁰. En sintonía con esta descripción de Bachofen, la investigadora argumenta que los indicios arqueológicos en verdad apuntan a este orden social no jerárquico, una especie de Edén, que posee un poderoso componente cultural y tecnológico, y cuya existencia y relevante

¹⁰Rodrigáñez, Casilda. *El asalto al Hades. La rebelión de Edipo*. traficantesdesueños, Madrid, 2002, p. 121

significación es menguada, al encauzar las explicaciones, sobre los numerosos descubrimientos arqueológicos, hacia el contexto religioso como lo hace M. Gimbutas, junto a diversos investigadores que defienden la misma línea de pensamiento.

Otra aportación significativa de Rodríguez es su teoría, recopilado en *Pariremos con placer* (2007), acerca de la posibilidad de un útero gozoso, placentero que relaciona la mujer con su cuerpo de forma positiva y distinta a la del varón.

El neofeminismo señala que resulta necesario que el hombre entienda que en su afán por el control de la naturaleza (*lo otro*) al confundir a la mujer (*el otro*) con la naturaleza misma, traslada sus intentos de dominio hacia ella también. Si la concibiera como un ser sexuado y diferente pero dueña de una identidad autónoma propia y complementaria, aunque no necesariamente opuesta, el panorama de las relaciones y el trato cambiarían.

Como una contribución relativamente reciente a los desarrollos teóricos, desvelan elementos culturales que identifican como perjudiciales para la mujer en su cometido de formular un discurso convincente y lograr valoraciones positivas de unas características contempladas como *meramente* femeninas como son la sensibilidad, la intuición, la ternura, la tolerancia o la

facilidad para el trato y comunicación interpersonal. Las analistas neofeministas lamentan que las interpretaciones erróneas de la realidad particular de la mujer han venido reforzadas por el hecho que las féminas mismas no han presentado desde la postura de la mujer un claro programa alternativo de valores. Indican que a las mujeres les falta completar una nueva opción en respuesta a la superestructura vigente de valores masculinos que impera en todos los ámbitos. En el discurso feminista advierten que para revocar la clasificación despectiva de las habilidades consideradas femeninas se deben afirmar todos estos atributos como válidos y relevantes.

Entre los obstáculos queda identificado el lenguaje mismo como un factor que inherentemente conlleva resortes que funcionan en detrimento de una postura valorativa de la especificidad de la mujer. El lenguaje incide poderosamente en la realidad social por medio del habla y la lectura. Al tener en cuenta la idea de la lengua como un sistema abierto y aleatorio, como evidencian los estudios de F. Saussure, la postura enfrentada señala que esta condición flexible posibilita al lenguaje asumir un papel de vía de acceso para introducir cambios en la mentalidad de la población.

En cuanto al aspecto del lenguaje que resulta lesivo para la valía de la mujer, a modo de ilustración, se puede

pensar en la gramática de las lenguas románicas construidas con artículos femeninos y masculinos que están implicados en la transmisión de generación en generación de unas disimuladas falsedades fabricadas desde la visión masculinizada del universo donde por norma a todo lo masculino se le otorga una preeminencia y trascendencia incuestionable. Observamos cómo en una escala más amplia el paradigma masculino se sostiene sistemáticamente en todas las lenguas indoeuropeas y en consecuencia señala a la mujer como una criatura de segundo orden: (...) *en las lenguas indo-europeas el vocablo 'hombre' da cuenta de lo humano. En nombre de los humanos no puede responder la mujer.*¹¹ Visto de esta manera percibimos que el lenguaje no resulta ser una vía de comunicación neutra sino masculinizada como describe J. Derrida llamándolo un mecanismo del *falocentrismo*.¹² Siempre refuerza la hegemonía de la mentalidad masculina.

Además, a pesar de la exaltación de la maternidad existente, en las lenguas que emplean artículos masculinos ligados a determinados sustantivos y

¹¹Fouque, Antoinette. "Existen dos sexos," *Quimera* núm. 192, Editores de Intervención Cultural, Mataró (Barcelona). p. 70

¹²Ibídem

femeninos para otros se observa la poca envergadura otorgada a lo femenino como elemento generativo: (...) *la luna es del género femenino, también las estrellas, pero estas cosas no se consideran generalmente fuentes de vida.*¹³ Existe un trasfondo que perjudica a una imagen auténtica y positiva de la mujer.

Por lo tanto, algunas teóricas coinciden en señalar que se deben tomar medidas sistemáticas para desarrollar un lenguaje que represente adecuadamente a la mujer en todas sus dimensiones. La dificultad reside en consensuar medidas para corregir la asimetría descubierta sin dificultar la fluidez en la comunicación. En contra se esgrime el argumento de que manipular el lenguaje lo depaupera y se considera que tales acciones pertenecen a una táctica de la *exquisitez* de lo *políticamente correcto*. Incluso se apela a la libertad de expresión para denunciar tales acciones. Cualquier programa de introducción de cambios desde el exterior se convierte en una forma sutil de censura para los antifeministas.

Dentro del discurso feminista observamos que también existen posturas que asumen el papel de abogado del diablo. Por ejemplo, se evidencia esta actitud crítica cuando se señala la equivocación que entraña

¹³Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 29

estimar al *sujeto* femenino como una identidad fija siendo una figura inestable. La complejidad del amplio tema *Mujer* lo comenta S. Tubert, por ejemplo, considerando que dicho término engloba tres conceptos: (...) 1.-*la realidad anatómica del cuerpo femenino*, 2.-*la realidad social (el conjunto de las mujeres)* y 3.-*la mujer como signo, es decir, el cuerpo femenino como significante cuyo significado no es la realidad física, social o conceptual de la mujer como entidad, sino remite a la diferencia de los sexos.*¹⁴ Este aspecto último se hace evidente en las representaciones artísticas del cuerpo de la mujer. La corporalidad femenina se utiliza para apoyar un discurso que le designa como una inefable tierra por conquistar o un territorio bajo dominio masculino. El cuerpo femenino se ha convertido en otro objetivo para aplicar las ambiciones de conquista territorial del varón.

En las lecturas feministas al manejar del vocablo *Mujer* cuando se emplea para referirse a una identidad común, o compartida, queda desvelado como otro escollo que ralentiza la equiparación igualitaria entre los dos géneros. Ya que, bajo análisis, la definición varía según las interpretaciones que aportan las distintas épocas históricas u otros hechos definitorios como raza, clase o

¹⁴AAVV. *Cuerpo y subjetividad femenina, salud y género*, Siglo XX, Madrid, 1993, p. 50

etnia,¹⁵ la cultura en general. Existe un peligro inherente al hablar de la *Mujer* generalizando sobre el género femenino porque la utilización de la palabra de manera retórica y sin matizaciones en vez de propiciar una cohesión produce una tendencia hacia la fragmentación de la deseada unidad y solidaridad entre mujeres. Es decir, cuando usamos el término *Mujer* damos por sobrentendida una identidad inexistente que es precisamente la que había que definir.

Evidentemente, el resultado del uso del término en este sentido absoluto es que ninguna mujer se identifica en verdad con este ente creado en abstracto y envuelto en su manto de unicidad. Por ejemplo, existen múltiples discrepancias entre las preocupaciones relacionadas con el tratamiento que una mujer recibe de la sociedad occidental y de los países en vías de desarrollo. Mientras, en occidente mismo, se oyen voces diversas y disidentes. Destacamos que existen objeciones proferidas desde la marginalidad que procede o bien del *proletariado del feminismo*¹⁶ o del feminismo *posporno, queer y poscolonial*.¹⁷ Desde este apartado contestatario surgen

¹⁵Butler, Judith. *Gender Trouble, Feminism and the Subversión of Identity*, Routledge, Nueva York / Londres, 1999, p. 6

¹⁶Preciado, Beatriz. "Mujeres en los márgenes," *El País* núm. 10.809 – *Babelia*, núm. 790, Madrid, 13 enero 2007, p. 2

¹⁷Souza, Patricia De. "Virginia Despentes. No creo en la feminidad", *El País* núm.10.809–*Babelia*, núm. 790, Madrid, 13 enero 2007, p. 3

voces que cuestionan lo que consideran un feminismo normativista sin color y puritano,¹⁸ o un feminismo burgués. A consecuencia de la variedad que abarca el feminismo, determinadas teóricas feministas reconocen el poder revolucionario de los valores femeninos para construir en una visión plural de lo femenino (...) *como el sitio de multiplicidad subversiva*.¹⁹ Ahora bien, hemos de reconocer que el feminismo siempre ha sido un elemento subversivo. Es interesante destacar que al explorar sus raíces se hacen patentes determinadas rebeldías personales por parte de mujeres que se han expuesto, cuanto menos, al rechazo o a un posible castigo por sus reivindicaciones; por ejemplo, el internamiento en un convento, en un manicomio o restricciones similares, amén de actuaciones opresivas de daño moral o físico.

Se constata históricas figuras emblemáticas de activa resistencia. A pesar de la vulnerabilidad de su posición de enfrentamiento a las injusticias del patriarcado, mediante la presentación escrita de agravios, la figura de la viuda Christine de Pizan destaca por su empeño en defender a las mujeres de la desvalorización ejercida sistemáticamente por la sociedad convulsa de su tiempo e

¹⁸Souza, Patricia De. "Virginia Despentes. No creo en la feminidad", *El País* núm.10.809–*Babelia*, núm. 790, Madrid, 13 enero 2007, p. 3

¹⁹Butler, Judith. *Gender Trouble, Feminism and the Subversión of Identity*, Routledge, Nueva York / Londres, 1999, p. 25

impulsada por los varones. Determinados feministas le reconocen a esta autora de *La Cité des Dames* (1405) como la teórica inicial de la historia del feminismo en virtud de su obra que (...) *roturó un terreno que transitarán, además de las místicas, las humanistas del Renacimiento como Laura Serreta, Isotta Nogarolla, Moderata Fonte, poetisas como Vittoria Colonna.*²⁰ También habría que destacar a Isotta Nogarolla que es primeramente vilipendiada por los humanistas hasta hacerla recluirse en un convento: (...) *solamente la aceptaron después de hacerle la vida bastante imposible y humillarla mientras pretendió ser reconocida en el espacio público, cuando se retiró a una 'celda llena de libros'.*²¹ En el contexto novohispano la conocida mística Sor Juana de la Cruz es el referente por su vida y obra. *En los mejores momentos la poesía de Sor Juana es algo más que confesión sentimental o ejercicio afortunado de la retórica barroca (...) la sensualidad y el amor al cuerpo animan las alusiones eruditas y los juegos de palabras.*²² Creemos que es un paradigma para las mujeres surrealistas estudiadas.

²⁰Amorós, Celia. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad* (Col.Feminismos), Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, p. 57

²¹Op. Cit., p. 55

²²Paz, Octavio. *Las peras del olmo*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1985, p. 18

Conatos de lo que hoy llamamos el movimiento feminista surgen en el amanecer de la Revolución Francesa. No obstante, la Ilustración lamentablemente no tiene en cuenta a las mujeres como destinatarias de la libertad ni la igualdad que aporta esta sonada apertura social a pesar de que en fechas tempranas de la disolución de *L'antique regime* aparecen sus reclamaciones. Durante la fase política de la revolución presentan abiertamente su cuestionamiento de la obligada posición subalterna a la que se encuentran sujetas en la sociedad. Lo articulan mediante el recurso de los *Cahiers de doléances* pensados originariamente como vía de expresión pública de quejas para los estamentos de la sociedad francesa ante la asamblea legislativa.²³ Más adelante el malestar de ellas se materializa en el cuerpo teórico de la *Declaración de los Derechos de las Mujeres y de la Ciudadana* (1791), obra de la igualitaria Olympe de Gouges, silenciada por la guillotina el 3 de noviembre de 1793. Este mismo año, a la orden misógina de los jacobinos se cierran los clubes asociativos de mujeres como el de *Femmes Republicanes Révolutionnaires*

²³Amorós, Celia. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad* (Col.Feminismos), Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, p.167

liderada por la ciudadana Lecombe.²⁴ De esta manera otras protestas y reivindicaciones son acalladas.

No obstante, a partir de la Ilustración mujeres teóricas persisten en fomentar la legítima lucha femenina por los derechos de plena participación social. En 1792 la inglesa Mary Wollenstonecraft presenta el texto intitulado *A Vindication of the Rights of Women*²⁵ en el que (...) *destina toda su vibrante argumentación ilustrada a pedir para las mujeres la educación que deben recibir los seres racionales.*²⁶ El acceso a una formación educativa para la mujer se considera un argumento esencial para la paridad social. El socialismo como movimiento reivindicativo tampoco contempla las vindicaciones específicas de las mujeres en la medida que ellas desean. Sin embargo, destacan las figuras de activistas como Flora Tristán. El frente de suma relevancia en sus pretensiones son las sufragistas que no dudan iniciar huelgas de hambre o manifestaciones callejeras y de esta manera más visible y

²⁴Amorós, Celia. Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad (Col.Feminismos), Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, p. 204

²⁵Tra. de la frase por la doctoranda: La reivindicación de los derechos de la mujer

²⁶Amorós, Celia. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad* (Col.Feminismos), Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, p. 145

universal retoman la senda de las reclamaciones con fuerza. Destacaríamos a Elizabeth Caddy Stanton, autora de *Biblia de la Mujer* (1871), que enfoca su discurso y sus esfuerzos en obtener el voto para la mujer.

En la actualidad existen vindicaciones teóricas que se centran en el desafío de redefinir el concepto de mujer: (...) *elaborar una interpretación del yo (self) que conceptualice de forma adecuada la confluencia en una mujer concreta de las diversas identidades que en ella se solapan y compiten.*²⁷ A causa de ello una determinada línea de la crítica feminista consiste en elaborar una valoración positiva de la genealogía materna, esa herencia obviada. Es ignorada, o postergada, en la sociedad patriarcal porque impera la apreciación de la vía patrilineal, su legitimación. Se propician los parentescos y relaciones sociales entre hombres mientras una valoración positiva de los lazos familiares entre mujeres no es realmente fomentada. Se les incita a competir entre sí por las atenciones del varón. Señalamos a modo ilustrativo la rivalidad existente entre las distintas mujeres de un solo varón en el régimen marital polígamo cuya práctica aún

²⁷ Amorós, Celia. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad* (Col.Feminismos), Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, p. 297

persiste en el s.XXI. El marido impulsa la competitividad entre sus distintas esposas en beneficio propio.

Minimizar el hecho significativo de que invariablemente todo ser humano nace de su progenitora y que ésta se encuentra insertada en una larga sucesión de madres es pensado por la neofeministas como una táctica que le usurpa a la mujer la legitimación de la paradigmática vía materna de la genealogía. Esta falta de una actitud positiva aplicada al evaluar el linaje materno dificulta las relaciones generacionales e interpersonales entre mujeres porque carecen de los modelos idóneos. El feminismo aporta la idea de trazar una genealogía feminista como herramienta para lograr una concienciación del tema porque de esta manera (...) *presenta una cadena de resoluciones específicas que puedan servir de parámetros.*²⁸ Las mujeres necesitan saber de las biografías de heroínas que históricamente les han precedido. De esta manera pueden elaborar sus propios programas vitales empleándolas como modelos.

También es de interés notar que una sociedad se sostiene sobre dos genealogías complementarias y que, sin embargo, no se reconoce debidamente el linaje de la

²⁸Butler, Judith. *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York / Londres, 1999, p. 8

mujer. Destacadas teóricas dilucidan la relevancia del hecho de que se esté acallando un dato fundamental referente a la estructura social. Las analistas identifican que esta situación injusta es el resultado de que la mujer misma no es valorada sino rebajada, cosificada e incluso convertida en un bien que se utiliza para llevar a cabo unas transacciones socioeconómicas que los hombres efectúan dentro de una economía falocrática. En estos intercambios se emplea a la mujer como el objeto por antonomasia al hacer de ella un valor de cambio.

En este tipo de trato entre hombres la condición de la mujer, además transformarla en un objeto, posee como consecuencia unos aspectos dignos de mencionar. En primer lugar, resulta notable que las acciones recíprocas entre hombres anulan las relaciones entre mujeres. Otro hecho es que los intereses de los varones sistemáticamente se sobreponen a los de las mujeres. *Como esposa, la mujer no solamente asegura la reproducción del nombre (el motivo funcional) sino que efectúa un intercambio simbólico entre los clanes de hombres.*²⁹ En estas interrelaciones la dinámica del patriarcado está regida por una serie de pactos tácitos entre los varones mientras que no existe al mismo nivel

²⁹Butler, Judith. *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York / Londres, 1999, p. 50

una fuerza unificadora equivalente entre las mujeres. *Las mujeres... han estado atomizadas, para que no construyamos grupos sólidos entre nosotras.*³⁰ Para las feministas existe una base de deseo *homosocial*, término acuñado por J. Butler, que tiene que ver con el vínculo entre los hombres; L. Irigaray emplea otra frase más radical. Aplica la denominación *hommo-sexuality* al tema por considerar estas transacciones como unas representaciones sustitutorias de una sexualidad velada y articulada en un intercambio heterosexual y una distribución de las mujeres.³¹ Sin vincularla a la sexualidad reconocemos una complicidad existente entre varones.

Otro de los debates feministas trata de la sutil negación de la mujer que observan incluso detrás del ensalzamiento del concepto de la madre, mientras se valora al padre como el progenitor por antonomasia. Como remedio en este caso existe un intento de ampliar el discurso feminista incorporando la revalorización del útero, pero sin caer en la idealización. El razonamiento se contrapone a lo que se considera un desprecio al potencial generador de vida del elemento reproductor femenino, y se señala duramente este menosprecio como (...) *una*

³⁰Cruz, Juan. "Mi cabreo nace de que la relación entre varón y mujer es injusta" (entrevista con Celia Amorós)", *El País*, núm. 10.735, 29 octubre 2006, p. 9

³¹Op. Cit., p. 52

*sublimación/transposición de la actividad anal.*³² Para las teóricas es necesaria una argumentación eficaz que desplace la supremacía del falo que reside en el imaginario de todos.

Teniendo en cuenta las perspectivas del feminismo actual, enfocamos los conceptos sobre la mujer manifestados por Breton y su círculo y descubrimos que la idea principal de la *Mujer* que plantean los surrealistas varones se encuentra configurada en un patrón de comportamiento femenino inventado por su líder y refleja una actitud sexista: piensan en las féminas como unos seres indiferenciados y uniformes. Sospechamos que la raíz de la cuestión puede encontrarse en la anulación de la mujer implicada en la teoría de Freud sobre la que construye Breton el surrealismo.

El *surrealismo* programático derivado de fuentes en las que destaca el pensamiento freudiano se basa en una postura altamente masculinizada: se considera al deseo masculino como el motor de la creatividad. En contra de las consideraciones del padre del psicoanálisis el argumento neofeminista señala que aquél promulga una idea engañosa de la mujer. *Ser mujer equivale a no ser*

³²Fouque, Antoinette. "Existen dos sexos", *Quimera* núm. 192, Editores de Intervención Cultural, Mataró (Barcelona) junio 2000, p. 67

*hombre. Es lo que con toda tranquilidad enuncia por su parte el psicoanálisis, en su teoría y en su práctica de la envidia del pene o del falo.*³³ Freud fundamenta su ideario en los pensamientos que especula que la mujer posee en relación con el miembro masculino. *Es una ilusión del psicoanálisis.*³⁴ Las teóricas tachan las conclusiones del psiquiatra austriaco de un compendio de índole ficticia.

Al emular a Freud los surrealistas varones tratan de imaginar a la Mujer en abstracto y concebirla dentro de la categoría del *Otro mágico* mientras le atribuyen la función de consolidar la identidad y el arte del hombre. De esta manera el *Otro mágico* resulta ser un mero eufemismo que oculta la verdad de que no se considera a la mujer autónoma y poseedora una identidad propia desvinculada del hombre sino el lugar donde llevaron ha de intervenir. En la esfera del arte surrealista la mujer existe exclusivamente como agente para cumplir la función de catalizadora de la creatividad del único ser sujeto, el creador varón: (...) *les habían colocado una máscara, la de musa, así que había que comportarse como una musa ligeramente alocada. A ellos les parecía que eso era lo*

³³Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 69

³⁴Fouque, Antoinette. "Existen dos sexos", *Quimera* núm. 192, Editores de Intervención Cultural, Mataró (Barcelona) junio 2000, p. 66

*que les iba a las mujeres.*³⁵ Con estas palabras la pintora Leonora Carrington nos desvela lo artificial que resulta el concepto de los varones surrealistas referente a las mujeres surrealistas. En el campo del arte esta actitud de postergar a la mujer artista simplemente por ser del género femenino es una actitud generalizada en la época tratada y sigue vigente.

Ahora bien, concebir al creador exclusivamente como un varón es una postura heredada de larga trayectoria histórica. En el Renacimiento se descubre la consolidación del supuesto sujeto universal (...) *un ser autónomo, dueño de su destino y demiurgo de su futuro, hacedor personal sin limitaciones e impulsor del llamado progreso moderno, (...) un sujeto blanco, masculino, heterosexual y occidental.*³⁶ El perfil de este personaje sigue su camino que deriva hacia el ideal de la Ilustración y solamente con la llegada de la era de la *posmodernidad* se pone su validez en tela de juicio. La mirada crítica reconoce en este arquetipo un paradigma limitado y construido sobre el concepto de la supremacía varonil y una construcción ficticia mantenida sobre la injusta base

³⁵Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Eras, México, 1995, p. 154

³⁶Cao, Marián L.F. (coord.). *Creación artística y mujeres – Recuperar la memoria*, Narcea, Madrid, 2000, p. 15

de la negación de todo aquel que no encaja en este estrecho y excluyente patrón.

Existe el mismo peligro implícito para la figura de la mujer artista en el discurso de la creación plástica fundamentada sobre la idea de un creador autónomo poseedor de las características identitarias que remarcan su independencia, mientras en el caso de las féminas, su identidad queda ceñida a la familia y el hogar. Destacadas teóricas señalan a la mujer en el orden patriarcal como el producto de este mismo orden social establecido que reduce el ámbito de sus quehaceres en torno a la procreación, imposibilitando otras maneras de ejercer la creatividad.³⁷ Efectivamente, observamos que es evidente que entre las pocas mujeres en el restringido círculo de artistas de renombre es difícil encontrar madres de familia porque se supone que la mujer como artista debe sacrificar este aspecto de su vida para que se tome su vocación en serio.

El peso de la historia condiciona la posición subalterna de la mujer. Un ejemplo es la influencia del ideario escolástico en el que se posiciona el *agens* contrapuesto a la *res materica* en relación con la división entre géneros. *Agens* se identifica con el varón y *res*

³⁷Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 104

materica con la mujer. *La escolástica nos repartió en géneros la creación: la materia amorfa era lo femenino frente al agens que se convirtió en soplo creador y que se hizo masculino.*³⁸ En primer lugar, mencionamos este hecho porque el término *res materica* nos recuerda a la representación de la figura de una mujer desparramada, irónica polisemia, sobre la hierba en la obra *Étant donné*, 1946 de Marcel Duchamp que parece constatar pictóricamente la perduración del concepto escolástico bien entrado el s.XX con una nueva versión de la enigmática e indiferenciada novia perseguida por los solteros. Y en segundo lugar, sobre todo destacamos las conclusiones de la analista M. Cao de que la consecuencia de esta diferenciación entre *agens* y *res matérica* pueda considerarse una contribución al distanciamiento entre los géneros y la creación de una polaridad y asimetría entre los dos.

Ahora bien, por nuestra parte opinamos que reconocer que todos los seres sexuados son poseedores de características femeninas y masculinas, más o menos acusadas, los posicionaría automáticamente en una gama extensa y variada. Descubrimientos científicos recientes señalan que la combinación de cromosomas que definen

³⁸Cao, Marián L.F. (coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Narcea, Madrid, 2000, p.15

al sexo masculino muestra variaciones. Existen hombres clasificados genéticamente XY, otros XXY e incluso XYY.³⁹ Hallazgos de este tipo flexibilizan del binomio de géneros. La filósofa y activista *queer* Beatriz Preciado dice al respecto: *Deberíamos ver nuestra identidad sexual como una ficción política.*⁴⁰ No sería tan peregrina la idea de dismantelar el concepto de una polaridad monolítica y enfrentada, un comienzo para revisar el pensamiento imperante centrado en dos géneros que por reducción operativa tiende a formular estereotipos.

No obstante, la teórica A. Foque puntualiza la existencia de los dos sexos. Observamos que su argumento es un planteamiento reivindicativo en contra de lo que considera la teoría fálica freudiana que es, según ella, el único discurso existente sobre la sexualidad humana y falsea la identidad femenina al convertirla en (...) *una identidad derivada o negativa del varón.*⁴¹ En resumen, la mujer es un apéndice del hombre según la perspectiva masculina.

³⁹Reichardt, Lars. "Das Superman-syndrom", Süddeutsche Zeitung Magazin, núm. 11, Stuttgart, 16 de marzo 2007, pp. 44

⁴⁰La Fuente, Manuel De. "Beatriz Preciado," entrevista, ABC, D7 , Madrid, 2 de marzo de 2008, p. 32

⁴¹Foque, Antoinette, "Existen dos sexos", *Quimera* núm. 192, Ediciones de Intervención Cultural, Mataró (Barcelona), junio 2000, p. 64

A continuación sintetizamos el discurso de M. Cao sobre las diferencias físicas entre las correspondientes anatomías del hombre y la mujer que muestran la existencia de unas tipologías que evidencian, en general, la presencia de dos géneros principales y distintos pero no necesariamente antagónicos. La dinámica del antagonismo resulta una herramienta eficaz en forjar la asimetría entre mujer y varón ya que la mujer siempre queda identificada como la antagonista, la advenediza, porque se da por supuesto que el protagonista es el varón. Un discurso masculinizado de este tipo otorga a la mujer el papel menor de ser un negativo y/o pasivo y dependiente porque ella ocupa el lugar de la contrapartida que complementa, y de esta manera su papel sostiene la configuración del hombre como paradigma del ser universal, creador y genio a falta de una alternancia de roles que distribuya las responsabilidades equitativamente.

Al género masculino siempre se le otorga el papel de sujeto activo y personaje principal, mientras la mujer se desenvuelve enjaulada en las circunstancias castrantes de su *Otredad* al no ser aceptada como un igual aunque diferente. Las mujeres surrealistas que investigamos piensan en sí mismas de otra manera. No es la pasividad lo que les define sino las ansias de independencia y actividad. A modo ilustrativo, señalamos la confesión de la

pintora L. Carrington que evidencia una postura en desacuerdo con asumir el cometido de ser una mera presencia inactiva y mediadora de la inspiración: *No tenía tiempo para ser la musa de nadie... estaba demasiado ocupada en rebelarme contra mi familia y aprender a ser un artista.*⁴² Se vislumbra un gran esfuerzo llevado a cabo por Carrington en el contexto de su tiempo para lograr una autonomía personal y una formación como pintora.

Existe una problemática que se presenta a artistas del género femenino cuando ingresan en las filas del movimiento surrealista cuyo discurso es masculino de origen y también de praxis. Al no firmar ninguno de los manifiestos surrealistas iniciales, ninguna mujer resulta fundadora del movimiento. La falta de mujeres en el núcleo surrealista originario implica que el movimiento surrealista es masculino no solamente en su concurrencia inicial sino también en el ideario fundamental. Además observamos que los pilares paradigmáticos que Breton señala como precursores son todos varones. Al faltar mujeres en la cuadrilla directiva surrealista, o del *surrealismo absoluto*, éstas no contribuyen con aportaciones desde el punto de vista femenino al discurso que se está fraguando en la génesis del movimiento.

⁴²Chadwick, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames & Hudson, Hampshire, 1985, p. 66

Lamentablemente el dato, aunque histórico, no es lo más significativo de la cuestión. Más pernicioso para la mujer artista, y la mujer en general, es el concepto que deriva del hecho: el paradigma femenino de musa y mujer-niña/hechicera. *No es que la mujer fuera la gran olvidada, en absoluto... estaba en las mentes de todos ellos, pero no como una compañera de trabajo, no como una compañera de aventuras, no como un igual, no como una persona de diferente sexo pero con similares aspiraciones.*⁴³ Los surrealistas consolidan y difunden una ficción de mujer que en el análisis final resulta ser una definición *por y para* el hombre.

El grupo surrealista, al abordar el tema del amor, trata como corolario al objeto del amor: la mujer. En este punto observamos dos corrientes de pensamiento entremezcladas en el *surrealismo* masculino, dos visiones distintas del género femenino que se complementan: la de Breton y la de Georges Bataille. Mientras la postura de Breton, que parte de una idealización de la mujer, es la que impera; la de Bataille entraña aspectos menos halagüeños para la mujer y queda como una continua sub-corriente con manifestaciones perversas. Como hemos mencionado anteriormente, entre los surrealistas,

⁴³Caballero, Juncal. *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de Andre Breton* (Col. Sendes) Universitat Jaume I, Castellón 2002, p. 96

bajo la batuta de Breton, existe un desconocimiento de la mujer que intentan subsanar con la implantación del personaje ficticio que se plantea como el arquetipo ideal, la mujer-niña, musa y hechicera. Para los miembros de la cofradía bretoniana llega a tener preeminencia el pensamiento del cabeza del grupo. Breton describe a la mujer desde una aproximación enraizada en el tratamiento trovadoresco en las cortes de Occitania del siglo XII. Mientras, Bataille materializa en sus elucubraciones sobre el *amor negro* una visión destructiva para la mujer. Nos describe la fémica subyugada e incluso maltratada, a veces desmembrada, evocada en la producción artística de Hans Bellmer. Consideramos que la inspiración de éste, parte de un concepto erróneo sobre la mujer que concuerda con el ideario de Bataille igual que ocurre con diversas obras de Dalí como *El gran masturbador*, 1929 donde la mujer aparece retratada como una mera extensión, un suplemento, del rostro del artista. Con las *poupées* del primero y en las producciones de otros surrealistas de renombre se percibe un concepto de mujer lejano del planteamiento de inspiradoras damas, objetos del intenso amor *fou* promulgado por Breton, aunque la visión alternativa nos resulte igualmente ficticia.



Fig.1: Salvador Dalí – El gran Masturbador, 1929

Vemos como Dalí nos presenta una mujer que es el motor de la excitación sexual masculina (fig. 1). La posición del perfil femenino en las proximidades del miembro viril conlleva la connotación sexual del *fellatio* lo que convierte la mujer en un conveniente juguete sexual.



Fig.2: Max Ernst – Las Pleyades, 1921

Contemplemos la figura femenina representada por Max Ernst en su conocida obra *Las pléyades* (*La pubertad cercana*), 1921 (fig. 2). La obra es marcada por la ausencia del rostro de la protagonista; lo que le resta individualidad por el anonimato que impone el autor.

Además, un brazo de la figura es reemplazado por un artefacto ortopédico no funcional. La mutilada fémina retratada carece de los medios personales físicos para realizar cualquier tarea creativa.

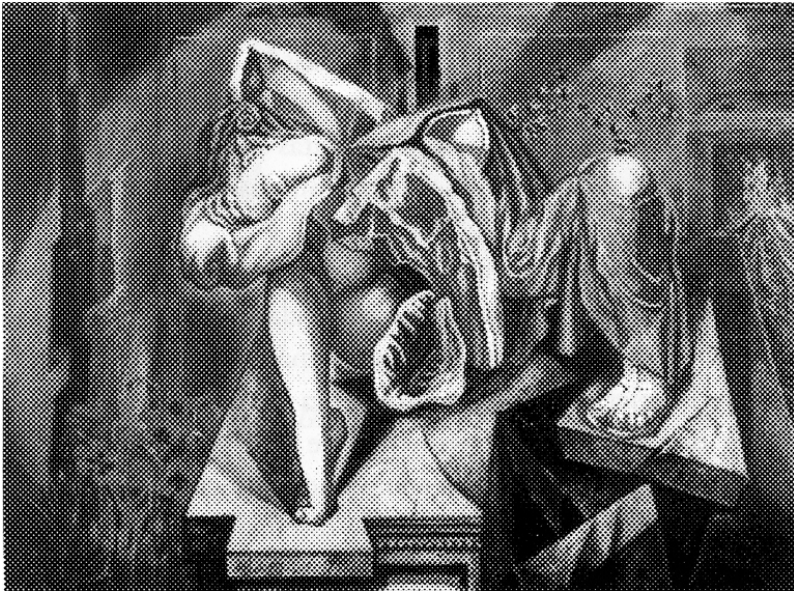


Fig.3: Andre Masson – Gradiva, 1938

André Masson aporta una contorsionada *Gradiva*, 1938 (fig. 3) contrahecha y con la *vagina dentalis* en un lugar prominente. Casi ocupa el centro del cuadro y su forma se aproxima a la de la forma geométrica simple del círculo. Ambos recursos plásticos centran la atención en esta visión negativa del aparato reproductor femenino.

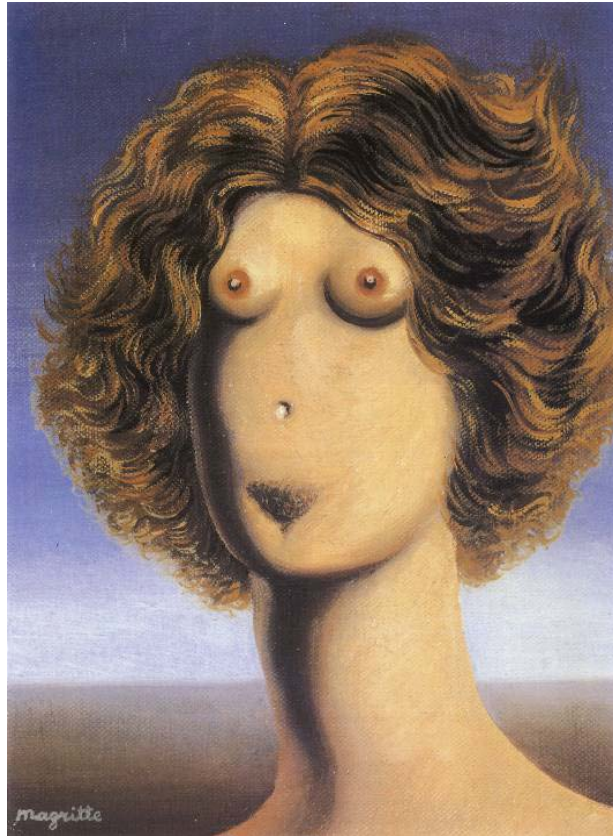


Fig.4: René Magritte – La Violación, 1934

René Magritte contribuye la *Violación*, 1934 (fig. 4). El título mismo propicia negativas connotaciones de violencia y sometimiento y en la plástica el pintor presenta la mujer desmembrada y despersonalizada. Sustituye las facciones del rostro de la mujer con los atributos sexuales femeninos: la faz está compuesta por los dos pechos y el sexo.

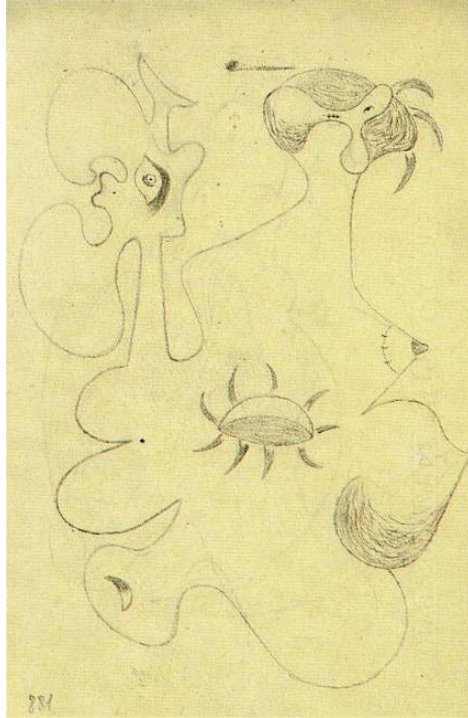


Fig.5: Joan Miró – Mujer, 1930

Por último señalamos a la obra *Mujer*, 1930 de Joan Miro. En su línea nos lega la representación de una fémina con el interés de la composición centrada en la imagen de una vagina acompañada por las nalgas a la izquierda y una primorosamente detallada mama a la derecha como los elementos definitorios de la mujer. Miro completa su concepto de la mujer sólo con unas características corporales femeninas distorsionadas.

La visión de Breton difiere de las expresiones anteriores. El poeta en consonancia con su vocación,

reaviva la tradición lírica del amor cortés de los trovadores provenzales en el sentido de que parece postular un ensalzamiento femenino mediante la inversión de la habitual relación asimétrica varón/mujer. Su concepto del amor desbarataría la jerarquía institucionalizada y la convierte en lo contrario, una relación de servidumbre por parte un vasallo-hombre sometido a la amada, su dueña. Breton como el trovador de ataño canta las excelencias de una proyección de creación inventiva propia que él llama la mujer.

Asimismo, hallamos que de su idea del amor extrae la vertiente procreadora. Sin embargo, no concibe la promiscuidad como una alternativa, pues considera que esto rebajaría al amor. Proclama canalizar una pasión pura combinada con la desinhibición total hacia una unión corporal y espiritual completa. La plenitud de esta visión del amor concuerda con la búsqueda bretoniana de la unificación de opuestos en una totalidad. Ahora bien, se observa que aborda los episodios amorosos desde un ritual configurado sobre súbitos encuentros que convierten a la mujer en un bello *objet trouvé*. En la praxis la sacralización del enlace amoroso de Breton se derrumba ante la procesión secuencial o solapada de compañeras, práctica habitual dentro del movimiento surrealista. Esta manera de actuar debilita el concepto de unicidad

referente a la mujer amada. Cada nueva compañera reaviva *amor* del poeta cuando decae el enamoramiento, mientras la amada anterior queda relegada en el olvido. En su modo de comportarse Breton no difiere mucho de la simultaneidad de relaciones amorosas practicada por su mentor Freud, que mantiene una relación extramatrimonial con su cuñada, constatada recientemente.⁴⁴ Relaciones sentimentales paralelas son una práctica tradicional del varón y se calibra de manera valorativa como exhibición de masculinidad mientras que la mujer es, por lo general, duramente criticada si se comportara de la misma manera.

Frente a la mujer aniñada, seductora y libre de Breton, en el amor negro de Bataille se troca el repertorio al extremo de hacer de ella una criatura lujuriosa, libertina, viciosa y de naturaleza animal. En el discurso de Bataille la mujer se convierte en el compendio de la bestialización. El autor centra su planteamiento del amor en un erotismo exacerbado y sádico que lo vincula con la muerte, una síntesis de *eros* y *tanatos*.

En el análisis final, Bataille resulta tan tradicionalista como Breton porque la fémica reflejada en ambos discursos es una ficción y como resultado la mujer

⁴⁴Carrizo, Rodrigo. "Las 'relaciones peligrosas' de Sigmund Freud y su cuñada", *El País*, núm. 104, 26 diciembre 2006, Madrid, p. 48

se mantiene como una figura enigmática a pesar de, o a causa de, las versiones o interpretaciones que hacen de ella. Para el varón ella queda como un problema incomprensible por haberla convertido en una composición irreal, sin conocerla verdaderamente en todas sus dimensiones. Los arquetipos femeninos que crean Breton y Bataille siguen la división reduccionista que clasifica las mujeres en buenas y malas. Desde esta perspectiva, las mujeres no dejan de ser concebidas en versiones distorsionadas y maniqueas de los personajes femeninos del antiguo testamento.

El líder de los surrealistas denomina a la mujer la *novia del viento* e impone esta visión en el círculo parisino. La etiqueta, inventada por Max Ernst, la utilizan los seguidores del movimiento para las jóvenes que se adhieren al grupo surrealista de la época parisina. *Resulta significativo que el concepto mujer-niña, tal como se comprende en el contexto del surrealismo, tenga su origen en el romanticismo alemán. Aplicado por primera vez a Bettina Brentano, forma parte de la tradición de la cual Max Ernst se considera como orgulloso heredero.*⁴⁵ Ernst, como alemán, probablemente conoce también la rima *Der*

⁴⁵Emerich, Luis Carlos y Andrade, Lourdes. *Leonora Carrington. Una Retrospectiva* (catálogo), Zuazua y Ocampo, Monterrey, 1994, p.28

*Wind, der Wind, das himmelische Kind*⁴⁶ que refiere al viento como *el niño/a del cielo*. La mención de la bóveda celestial adorna la frase con connotaciones de divinidad. Si se relaciona esta referencia al viento con la mujer en su papel de *novia del viento* entonces el viento fácilmente se convierte en el sinónimo del hombre, que además en este caso resultaría divino, un dios menor y juguetero. Mientras tanto, la *novia del viento* quedaría comprometida con alguien invisible y evanescente, tal vez inexistente. Este comentario pueda resultar ser una digresión desafortunada, pero define la dinámica de las relaciones interpersonales de muchas parejas heterosexuales en las que la mujer asume el papel maternal de *Wendy* porque el hombre actúa como *Peter Pan*, el niño sempiterno.

La frase *novia del viento* también nos remite a la mitología greco-latina. Recordemos que Afrodita (Venus), diosa del amor y la belleza, nace del mar y es arrastrada en una concha que se acerca a la orilla mientras Céforo, el dios del viento, con sus carillos hinchados sopla para impulsar la arribada a tierra firme de la deidad femenina del amor. La acompañante de Céforo, Flora, retratada en las famosas obras de Sandro Botticelli *El Nacimiento de*

⁴⁶La frase procede de un diálogo entre la bruja y los niños del cuento infantil de *Hansel und Gretel*. La bruja intenta averiguar quien es el responsable de haber mordido su casa fabricada de dulces. Hansel Y Gretel contestan a dúo que ha sido el viento.

Venus, 1485 y *La Primavera*, c. 1478, puede considerarse la *novia del viento* originaria. El investigador de renombre E. Panofsky señala el personaje de la acompañante de Céfiro *ortogando dulces besos a su amante esposo*.⁴⁷ La evidencia pictórica de esta antecesora identificada como la mujer del viento aporta un matiz renacentista.



Fig.6: Max Ernst – Retrato de André Breton, 1930

Además, como se aprecia en la primera de estas obras de renombre, la naturaleza celebra el evento de la

⁴⁷Panofsky, Edwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte*

llegada de Afrodita con la floración del rosal. Referente a esta flor, símbolo de la sensualidad, si observamos el cuadro de Max Ernst *Portrait d' André Breton*, 1930, (fig. 6) vemos la rosa insertada en el tintero del poeta. Al colocar unas diagonales imaginarias desde las esquinas de la obra, cerca de la intersección la rosa ocupa la una zona levemente desplazada del centro de la superficie pictórica indicando su importancia en el discurso del poeta como símbolo para vehicular la relevancia del amor físico que representa. El *amor fou* conforma parte troncal del ideario de Breton. Equipara al amor surrealista con el conocimiento, amor-iluminación.⁴⁸ Breton calca el concepto del amor caballeresco de la Edad Media que ensalza a la mujer. Ahora bien, esta manera que parece tan halagadora no le otorga a la mujer ningún emplazamiento en un plano igualitario con el hombre.

De todas maneras, retomando la idea de la mujer/niña hechicera promovida por los surrealistas, y analizada por Benjamín Peret en la introducción a la *Antología del amor sublime*, señalamos que este concepto impera todavía hoy en el s. XXI. La sociedad globalizada, empleando un arquetipo tan fantástico como inconcebible y poco creíble, intenta imponer un ideal homogéneo de la

occidental, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 277

mujer. El alcance del concepto ficticio se observa en las imágenes de seductoras *nínfulas*⁴⁹ que invaden la consciencia colectiva de la sociedad desde la publicidad con el fin de fomentar el consumo. A fuerza de su repetición se intenta consolidar un canon que esencialmente sintoniza con el prototipo de la mujer-niña ya venerado por los surrealistas. Una analista del imaginario surrealista en relación a la mujer desvela que con la aparición de la revista *Minotaure* se consolida este concepto *femme enfant (...)* hablándose de ella como *fruto verde* o, (...) *muchachita perversa*.⁵⁰ Vinculada a la referencia frutal anterior, sintetizamos el resultado de las exploraciones de R.A. Quance que indaga sobre determinadas representaciones de arboreidad ligadas a la imagen de la mujer. Queda desvelado que enlazan a la mujer con el pecado debido al episodio en el paraíso del antiguo testamento y la supuesta actuación de la mujer relacionada con el árbol de la Ciencia del Bien y el Mal; esto descubre que se ha compuesto un discurso negativo

⁴⁸Schwartz, Arturo. *Surrealismo. Max Ernst y sus amigos surrealistas*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milán, 2004, p. 14

⁴⁹Tra. de la doctoranda del neologismo *ninfettes*, acuñado por el novelista Vladimir Nabokov en su obra *Lolita*; véase, por ejemplo Nabokov, Vladimir, *The annotated LOLITA* (Ed. Alfred Appel, Jr.), McGraw-Hill Book Company, Nueva York y Toronto, 1970

⁵⁰Caballero, Juncal. *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton* (Col. Sendes), Universitat Jaume I, Castellón, 2002, p. 81

para desmantelar el concepto árbol/mujer (Árbol de la Vida) como símbolo sagrado. *Considérese la imagen de una mujer sentada en un árbol colmado de fruta. Ella misma no es fruta, aunque es evidente que existe alguna relación a ella; (...) la mujer se convierte en metáfora, es decir en fruta, porque se halla en el mismo sitio que ésta.*⁵¹ El ideario masculinizado, en un ejercicio de aminoramiento, convierte a la mujer en el fruto del árbol.

Como el precursor que da cuerpo a la idea de la *femme enfant* entre los surrealistas hay que señalar a Apollinaire. Les presenta a los intelectuales de su entorno la modelo/artista Marie Laurencin como una eterna criatura, a la vez que musa. Esta personificación real de un concepto imaginario favorece la consolidación del arquetipo que difunde el círculo surrealista e incrementa la repercusión de la imagen *femme enfant*. La modelo y artista Laurencin comparte el espacio pictórico con Apollinaire al ser retratada por Henri Rousseau de manera que aparece junto al poeta en *La Musa inspirando al*

⁵¹Quance, Roberta Ann. *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo* (Col. La Balsa de Medusa), A. Machado Libros, Madrid, 2000, p. 141

Poeta, 1909. Algunas fuentes citan a Paul Éluard como el primero que trata el tema.⁵²

La vertiente oscura de la cuestión es que el cuadro de Rousseau participa sutilmente en el fomento de una misoginia soterrada que se percibe circulando dentro del pensamiento del grupo surrealista. El círculo de Breton amplía el alcance de la imagen *femme enfant*, mujer-niña, con una proyección universal. Si nos fijamos en la figura de Laurencin en el cuadro de Rousseau tememos que no solamente transmite y refuerza la idea del *femme enfant*. El aspecto lesivo para la mujer es que en el fondo se piensa en ella como el *Objeto* por excelencia, como si fuera una muñeca adorable y, por encima de todo, manejable. Es un ejemplo del tratamiento conceptual dispensado a la mujer cosificándola. Recordamos en el ámbito surrealista que en la objetualización es primordial extraerle la utilidad al objeto. *Lo importante era quitarle al objeto su función utilitaria.*⁵³ A la mujer surrealista convertida en *femme enfant* se le arrebató la función reproductora para idealizarla y dotarla de misterio así

⁵²Caballero, Juncal. *La Mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de Breton*, (Col. Sendes), Universitat Jaume I, Castellón, 2002, p. 80

⁵³Bonet Correa, Antonio (coord.). *El surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983, p. 19

como de un poderoso componente de sexualidad superficial.

Es posible citar otro antecedente de la *femme-enfant* bretoniana. En esta ocasión la muestra no proviene de la plástica, sino que es de procedencia literaria y se materializa en el personaje femenino elaborado por Wilhelm Jensen en el relato de 1903 titulado *Gradiva; una fantasía*, obra estudiada y realzada por S. Freud en su obra *La demencia y los sueños*, 1907. Zoe-Gradiva representa una mezcla de las características de una mujer adulta y las de una niña. Su papel consiste en ser el apoyo del protagonista Harold. Estas cualidades de la mujer de ficción concuerdan a la perfección con la noción de mujer promulgada desde el seno del *surrealismo*. Ilustra el prototipo de mujer fomentado por Breton y cuyo cometido se reduce a servir e inspirar al hombre en sus búsquedas.

Por su parte, Breton por medio de la narrativa plasma en el personaje de Nadja, *Nadejda-Esperanza-Nadia*, el arquetipo femenino surrealista. Hay que tener en cuenta que la figura de Nadja, descrita por el poeta como participante de un encuentro casual por la calle en la obra homónima, puede considerarse una manifestación paradigmática de la mujer para el grupo bretoniano. La propuesta novelada del fundador del *surrealismo* está construida sobre las auténticas experiencias del autor

mismo con sus amores clandestinos: Lise Hertz y Suzanne Muzard. *Si bien la primera parte de Nadja fue escrita cerca de Lise, la segunda no es más que una exaltación de la pasión sentida por el escritor hacia Suzanne.*⁵⁴ El deseo masculino es el fundamento de la caracterización del personaje.

Durante la investigación de antecedentes de la figura de la mujer-niña hemos encontrado también en la obra decimonónica *A través del espejo, segunda parte de Alicia en el país de las maravillas* de L. Carroll, un ejemplo procedente del mundo de la literatura que sirve de inspiración para construir el personaje. Un diálogo de la obra que trata lo onírico, deja vislumbrar una gran similitud con el concepto de la *novia del viento* dependiente:

-*Ahora está soñando. ¿Con quien sueña? ¿Lo sabes?*

-*Nadie lo sabe.*

-*Sueña contigo. Y si dejara de soñar, ¿qué sería de tí?*

-*No lo sé.*

⁵⁴Caballero, Juncal. *La Mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de Breton* (Col. Sendes), Universitat Jaume I, Castellón, 2002, pp. 44 y 45

-Desaparecerías. Eres una figura de un sueño. Si se despertara ese rey te apagarías como una vela'.⁵⁵

Se evidencia que la fijación de Breton por lo onírico posee fuentes literarias y freudianas que promueven la desigualdad en las relaciones entre los surrealistas hombres y mujeres. A la vez, existen fuentes mitológicas, o de leyenda, relacionadas con el concepto mujer-niña que impregnan al prototipo de la *novia del viento*. Este personaje es configurado con un patrón que recuerda a las musas clásicas que presidían distintas áreas creativas (Clío/ la historia; Euterpe/ la música; Talía/ el teatro; Melpómene/ la tragedia; Terpsícore / la danza; Erato / la poesía lírica; Polimnia/ la mímica, Urania/astronomía y Caliope/poesía). Mediante estas connotaciones clásicas se aporta un elemento de empaque al discurso de Breton. Sin embargo, habría que destacar la pasividad de todas estas féminas catalizadoras de las actuaciones de los hombres.

⁵⁵Ruiz, Rafael. "Sueños, sesión de madrugada", *El País (suplemento semanal)*, número 1.135, Madrid/Barcelona, domingo 28 de junio de 1998, p. 52

Desarrollan su papel secundario de musas bajo la protección del dios *musageta*, Apolo, que se encuentra realizando una función de más relieve como corresponde a una deidad olímpica del género masculino... claro.

Otra personalidad que deleita a Breton es la legendaria ninfa Melusina. El recuerdo de Melusina pervive y queda fijado en el tiempo como testimonio de una víctima que por amor sacrifica su condición de hada. Una vez convertida en mujer es traicionada. El destino de la desdichada es quedarse condenada a transformarse en un ser mutante o serpiente, según las distintas versiones. Constancia de ninfas como Melusina se encuentra en los cuentos de hadas celtas. Pertenecen al conjunto de entes femeninos fantásticos que aparecen en leyendas: las ondinas, náyades, nereidas, sirenas y *fairies*. A modo de ilustración, señalamos a las *lamias* de Euskadi como criaturas hechiceras de esta tipología.

De todos modos el personaje de Melusina es glorificado por Breton, que se fija en ella más que en el tipo de figuras femeninas dramáticas de la literatura clásica como Circe, Gorgona o la potente Medea.

Al revisar el mito de la maga Medea descubrimos que Breton con su elección de Melusina diluye el poder característico de la mujer hechicera. Melusina no supera

sus traiciones, queda victima. Su actitud es muy al contrario de Medea, que se revuelve contra las deslealtades que experimenta recurriendo a la venganza, la justicia arcaica. Bíblica. Medea, la maga extranjera, es astuta y domina la retórica, lo cual le convierte en un ser especial. Es rescatada de la marginación por Jasón, que comprende la relevancia de los poderes mágicos que posee Medea. Su magia consiste en una sabiduría ancestral transmitida entre las mujeres de una generación a otra.

La rebelde Medea es una amenaza al orden social. En primer lugar, como hija no obedece los planes del patriarca, sino que se fuga con Jasón por amor. Tampoco sigue los dictámenes de la sociedad referentes a sus deberes de casada y destruye su matrimonio. Culmina su desobediencia cívica matando a sus hijos como venganza cuando su pareja le abandona por otra después de aprovecharse de su magia para conseguir el vello cino de oro.

Medea es perseguida y juzgada. Solamente elude el castigo por ser descendiente de los dioses. En el caso de Melusina es evidente que no manifiesta la fortaleza que Medea representa. Se asoma un cierto viso de sadismo en la elección de Breton de la victima Melusina en vez de una potente Medea como paradigma de la mujer surrealista.

En este hecho observamos que la distancia entre el concepto de mujer de Breton y Bataille se acorta porque vemos que una misoginia late en su discurso sobre la mujer.

Se reconocen fuentes de tradición oral antiquísimas y diversas de la historia de Melusina. No obstante, en Francia aparece una versión escrita, *La Roman de Mélusine ou l'histoire de Lusignan*, en 1392 atribuida a Jean d'Arras, bibliotecario del Duque de Berry.⁵⁶ Probablemente la obra tiene como objetivo fundamentar las pretensiones del aristócrata sobre ciertas tierras. El argumento de la historia del hada estriba en que debido a las acciones que lleva a cabo contra el patriarca le es aplicado un correctivo, siendo Melusina condenada cada sábado a convertirse en reptil de cintura para abajo. Su secreto no le impide casarse, pero el marido no debe verla en su condición metamorfoseada. Sin embargo, el hombre traiciona a Melusina y ella queda transformada para siempre en un híbrido infrahumano. La vinculación con la serpiente, a causa de la mutación de sus extremidades en una cola, conlleva para Melusina el estigma de Eva, la

⁵⁶AAVV (Carrada Jiménez, Ana Isabel y Lorenzo Arribas, Josemi eds.), *De los símbolos al orden simbólico femenino (ssIV-XVII)*, Asociación cultural Al-Mudayna, Madrid, 1988, p. 61

pecadora. El aspecto de reptil evidencia el mal intrínseco que se supone que es la mujer para el varón. Investigaciones trazan versiones de la reinterpretación teologal de las legendarias diosas de la fertilidad y señalan la (...) *mujer-serpiente o demonio-hembra, dentro de la cristianización de viejos mitos y leyendas. (...) Melusina es otro caso de súcubo u "horrida foema" producto del miedo del varón y del discurso teológico.*⁵⁷ Melusina queda en entredicho por estas connotaciones a pesar de la predilección que muestra Breton por esta figura, o tal vez la prefiera por esta misma razón.

En el grupo surrealista no solamente se teoriza y escribe sobre la mujer-niña, sino que esta figura se materializa en el grupo personificada en las mujeres incorporadas al círculo parisino. Al aparecer en el surrealismo unas jóvenes atractivas, delgadas, desenvueltas, independientes y con un cierto parecido físico entre sí, la particular versión surrealista de la *femme enfant* se refuerza. Caracterizan la imagen de hada-musa que Breton intenta mitificar. Se constata que los surrealistas permiten y fomentan la entrada de artistas femeninas en el movimiento durante la época de los años

⁵⁷AAVV (Carrada Jiménez, Ana Isabel y Lorenzo Arribas, Josemi eds.), *De los símbolos al orden simbólico femenino (ssIV-XVII)*, Asociación cultural Al-Mudayna, Madrid, 1988,p. 22

treinta: (...) *diversas mujeres llegaron a París para vivir y trabajar, contribuyendo con ello a la vida cotidiana, a la iconografía y la ideología del surrealismo.*⁵⁸ De su presencia en la periferia ideológica del colectivo surrealista como satélites y observadoras existen pruebas fehacientes. Sin embargo, discrepamos con la idea referente a contribuciones doctrinales por parte de las recién llegadas por las razones que se explican a continuación.

En parte, la acogida de estas mujeres demuestra unas connotaciones pigmaliónicas. Determinadas jóvenes se introducen en el círculo bretoniano al mantener relaciones sentimentales con algunos de los miembros maduros del equipo surrealista. Entre aquellas, para este estudio son relevantes Leonora Carrington, que forma pareja con Max Ernst, y Remedios Varo, que se vincula sentimentalmente con el poeta Benjamin Peret.

En el fondo la situación real de las mujeres surrealistas es menos halagüeña de lo que parece a primera vista puesto que éstas son surrealistas de segunda generación al no incorporarse mayormente hasta

⁵⁸Bradley, Fiona. *Surrealismo*, Tate Gallery Publishing, Londres, 1997, p. 52

la década de los treinta en un movimiento artístico que lleva unos años fundamentales de vigencia y con una ideología que, aunque de trayectoria progresivamente cambiante, posee unas orientaciones ya asentadas. En el *surrealismo* de la década de los años '20 se identifica la presencia de mujeres, respaldada por la autoría de textos en las páginas de *La Revolución Surrealista*, pero no llegan a la docena. En la década de los treinta aparecen más de una treintena de mujeres vinculadas al *surrealismo*.

A este nutrido grupo se les puede considerar asimismo de segunda generación en el sentido de existir una evidente diferencia de edad y experiencia entre las jóvenes y sus compañeros surrealistas. De entrada a estos veteranos se les supone en posesión de un cierto renombre y sabiduría. Por lo tanto, asumen para sí el papel del mentor. A consecuencia, se establece fácilmente una jerarquía en la que ellos, los varones, se sitúan en el pináculo del mando mientras instalan en un segundo plano a las mujeres artistas. Sería cometer una falacia considerar a las mujeres presentes en el grupo surrealista como plenos miembros del movimiento porque a éstas se les otorga una posición activa pero no auténticamente participativa. Las mujeres se encuentran dedicadas a sus rebeldías particulares y enfocadas en la búsqueda de una

autonomía y desarrollo personal y artístico. Participan más en el aspecto práctico del movimiento que en el teórico. Se les asigna un cometido casi emblemático, por no decir de adorno, dentro del discurso surrealista. Encarnan a la *novia del viento* y de esta manera personifican de manera viviente el papel de la mujer dentro del discurso surrealista: un enlace con las (...) *fuerzas y poderes regenerativas de la naturaleza*.⁵⁹ A causa de esto les falta a ellas el verdadero reconocimiento que les es debido como creadoras, artistas independientes. Quedan englobadas en el concepto de *la mujer-el otro, liaison telúrica*, como si fueran parte del paisaje, sin dejar lugar a una individuación específica. No obstante, esta actitud por parte de los compañeros del grupo es la mera continuación de la actitud de la sociedad de ningunear a la mujer y asignarle un papel siempre y únicamente en función del hombre.

Curiosamente, a pesar de la ruptura que suponen las vanguardias históricas, observamos en ellas esta misma tendencia en contra del avance de la mujer. No olvidemos que sorprendentemente la tan progresista

⁵⁹Chadwick, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames & Hudson, Hampshire, 1985, p. 292; tra. de la frase por la doctoranda

Bauhaus resulta muy remisa ante la avalancha de solicitudes que provienen de mujeres para acceder al programa de estudios de diseño del centro. Se constata la cuestionable postura que manifiesta su director Walter Gropius, (...) *creía que las mujeres daban a la escuela una atmósfera de aficionados. Por ello, éste logró reducir el número de féminas en un tercio, dando más importancia al mundo del diseño y a fabricación que la artesanía, más propio del sexo débil. Las mujeres eran cortésmente invitadas a los talleres de alfarería y tejido, lejos del masculino mundo del diseño industrial.*⁶⁰ Es otro ejemplo significativo que identifica la actitud global de relegar a la mujer. No se desea admitirla como participante de los quehaceres artísticos. Se responde transformándola en musa. *Ser reducidas a musas en tanto que las mujeres fue el precio, en cambio, para que la modernidad se pudiera expandir, se librara.*⁶¹ Aunque en las vanguardias heroicas la mujer se convierte en el icono de esta liberación, se está reflejando la misma postura tendente a la exclusión de la mujer del campo de actividad, coto del varón. En gran medida resulta una manifestación semejante a la

⁶⁰Muir, Kate. "Las mujeres de la Bauhaus", *XL Semanal*, núm. 975, Taller de Editores, Madrid, 2 julio 2006, p. 59

⁶¹Ibarz, Mercé. "Mujeres en el papel de artistas y musas," *Magazine – Levante EMV*, La Vanguardia Ediciones, Barcelona, 14 noviembre 2004, p. 75

actitud que poseían los gremios del s.XV, así como las academias durante los s.s.XVII y XVIII. El resultado es la falta de protagonismo de la mujer creativa: (...) *las vanguardias, tan rupturistas estilísticamente, harán suya la afirmación de Proudhon según el cual 'el arte sólo tiene un género, el masculino'*.⁶² Otra denuncia de las actitudes sexistas en el ámbito de las vanguardias aparece en el artículo citado por W. Chadwick, *Dominio y Virilidad en la Pintura Vanguardista* obra de C. Duncan,⁶³ que recalca lo ya señalado, que la mujer se concibe de manera limitada y en función del interés masculino. Perdonen la redundancia, pero percibimos que este es el caso común de las vanguardias, la misoginia las contamina.

Específicamente a los surrealistas se les podría acusar de equiparar la fuerza motora de la capacidad creativa con el impulso sexual masculino como señalamos en una ocasión anterior. Se evidencia en las palabras de Jean Arp. Compone una metáfora que refleja negativamente sobre las mujeres al describir la cristalización de la idea imaginativa en el producto artístico como si el proceso fuera el equivalente de una preñez masculina. Su comentario sirve como ejemplo de una

⁶²Méndez, Laura. *Antropología de la producción artística*, Síntesis, Madrid, 1995, p. 203

⁶³Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992, p. 266

mentalidad que quiere ignorar a la capacidad inventiva de la mujer: (...) *el arte es un fruto que crece dentro del hombre, igual que un fruto en una planta o un niño en el útero de la mujer.*⁶⁴ La ordenación misma de los ejemplos dentro de la oración es reveladora. La mujer se encuentra en el último lugar ejerciendo de mera envoltura de su propia matriz. Observamos que de manera general en la dinámica del grupo los hombres surrealistas se disfraza a una latente misoginia que percibimos como una versión remozada de la revolución moral del Marqués de Sade en la que los liberados son los varones mientras las mujeres no logran más que caer bajo formas perversas de dominio.

En resumen, impera el menosprecio hacia la mujer en el *surrealismo* como en los demás *-ismos*, al minimizar sistemáticamente su relevancia en relación con el tema de la creatividad. Se puede considerar que el programa surrealista ortodoxo surge exclusivamente como producto de la mentalidad masculina y que desplaza a la mujer a una especie de limbo porque mientras la idealiza, la castra; porque siempre la despoja de sus cualidades auténticas entre las cuales figura la creatividad. El *surrealismo* construye una imagen que ellas están obligadas a asumir. Esta imagen se elabora partiendo de

⁶⁴Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992, p. 290

un supuesto compendio de las singulares fluctuaciones encontradas en desarrollo identitario del género femenino durante la etapa adolescente niña-mujer, en el que se percibe que son preeminentes los elementos procedentes del imaginario del hombre.

No obstante, a pesar de esto, al mismo tiempo existe por parte de los surrealistas un lanzamiento de las mujeres artistas del grupo. En esto el surrealismo posee una ventaja sobre otros movimientos artísticos durante la década 1920-1930: *Ninguno ha tenido tantas mujeres en sus filas ni tampoco ningún movimiento moderno ha desarrollado un cometido más complejo para la mujer artista.*⁶⁵ Les provee a ellas de una posibilidad para la proyección internacional de sus investigaciones en el campo de la experimentación artística.

La presencia femenina en las actividades, exposiciones y publicaciones del surrealismo es innegable. De esta manera, por su comparecencia en las intervenciones las artistas permanecen inscritas en la historia del movimiento. Se les considera a ellas como adscritas al grupo surrealista y, por lo tanto, en la

⁶⁵Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992, p. 290

trayectoria del surrealismo quedan reconocidas como miembros. Ahora bien, su existencia es desvelada y explorada mayormente por historiadores recientes. En relación con estas aportaciones, una reconocida teórica concibe la revisión de la historia como la apremiante labor de los historiadores del arte feministas para desvelar la manera en que la ideología sexista se ha servido de la historia para reforzarse. Plantea la investigación de la historia como una misión ética para rectificar una visión errónea de la misma por incompleta: (...) *una tarea central del historiador feminista de arte es 'criticar la historia del arte en sí' no sólo como una forma de escribir sobre el pasado, sino también como una práctica ideológica institucionalizada que contribuye con sus imágenes e interpretaciones del mundo a la reproducción del sistema social.*⁶⁶ El panorama de la historia del arte que nos han presentado tradicionalmente ha quedado sesgado y ampliarlo con las tan largamente silenciadas contribuciones de la mujer sirve para que la mujer pueda recobrar su propia historia. Pensamos que es una manera legítima de reivindicar unos ejemplos paradigmáticos.

⁶⁶ AAVV. *La mujer en México/Women in Mexico* (catálogo), Centro cultural Arte Contemporáneo, México DF, 1990, p. XXX

Volviendo la mirada al surrealismo desde otro punto de vista, feministas destacadas señalan que el hecho de aceptar a mujeres artistas en el movimiento está en consonancia con la faceta revolucionaria que pretende poseer el surrealismo ortodoxo. Durante la posguerra en Francia, por cuestiones de repoblación demográfica, el ideal de mujer que se quiere imponer desde el gobierno es el modelo de la sempiterna mujer-madre con una dedicación exclusiva al hogar. Contra esta intención Breton ofrece otra imagen femenina muy distinta. Promulga la visión de una nueva mujer. *Lanzó la imagen de una mujer espontánea e instintiva en un contexto social en el que la mujer reivindicaba el derecho al trabajo y al voto y el gobierno francés estaba fomentando la natalidad.*⁶⁷ Creemos que constituye el ideal de la mujer moderna poseedora de una eterna juventud de donde arrancan los prototipos icónicos de la mujer actual.

Es importante destacar que entre los hombres del movimiento surrealista se demuestra una ambivalencia en su actitud de incorporar mujeres al grupo y al mismo tiempo negarles a ellas la autonomía artística. Por su parte existe una visión dúplice de la mujer que configuran en estereotipos positivos del género femenino y otros

⁶⁷Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992, p. 290

opuestos negativos. Los estereotipos positivos giran alrededor de una idea de la mujer como el objeto *summum* del deseo del hombre; en el apartado de lo negativo, la mujer sirve de símbolo de las mismas áreas a las que en realidad se le niega acceso (*poder, trabajo, creatividad*).⁶⁸ A modo de ilustración de la opinión de Breton sobre las mujeres, se cita la frase extraída de la elegía pronunciada por el poeta en homenaje de Natalia Sedova-Trotsky en 1962: *Sabido es que la mujer está unida por más fibras que el hombre al mundo de los instintos primordiales; aspira, por naturaleza, a la armonía del hogar (con su estabilidad, con mayor confort posible, material y moral), pues a ella sobre todo dependen la seguridad y el equilibrio del hijo*.⁶⁹ Este no es más que un retrato perfecto del modelo de mujer tradicional.

No obstante, se ha tratado de forma ambivalente el arte de las mujeres artistas. Por un lado, en este aspecto, se puede considerar que el surrealismo posee una posición favorable entre los movimientos artísticos occidentales en relación con la incorporación de la mujer. Ahora bien, siempre hay una voz discordante y la artista L. Carrington desmitifica la situación de la mujer surrealista

⁶⁸Cao, Marián L. F. (coord.). *Creación Artística y mujeres – Recuperar la memoria*, Narcea, Madrid, 2000, pp. 89-92

⁶⁹Breton, André. *Magia cotidiana*, Espiral/Fundamentos, Madrid, 1989, pp. 177-178

con su comentario levemente ácido: *Ser mujer surrealista quería decir que era la que cocinaba la cena para los hombres surrealistas.*⁷⁰ Sostenemos que la acogida de las artistas por el movimiento surrealista se encuentra condicionada al imaginario del hombre y, en consecuencia, al papel social tradicionalmente otorgado a la mujer.

⁷⁰Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington, La Realidad de la Imaginación*, Era, México DF, 1994, p. 10

4. FRIDA KAHLO: LA ESTETIZACIÓN DEL DOLOR. LA REVISIÓN DE LOS TABUES PATRIARCALES EN SU OBRA

*El niño en hombros
me acariciaba el pelo.
Sentí calor.*

Sono

El presente punto de la investigación se centra específicamente en analizar códigos corporales de la producción artística de Frida Kahlo, la primera de las pintoras seleccionadas. Nuestro objetivo consiste en demostrar que las mujeres artistas, Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo, fueron surrealistas atípicas y, a pesar de su constatada presencia en el movimiento, en su arte se ponen de manifiesto discrepancias estilísticas y poéticas con el surrealismo bretoniano. En el transcurso de las indagaciones sobre la producción *fridiana* observamos que los hechos luctuosos de la biografía de la pintora mexicana Frida Kahlo llaman poderosamente la atención. A modo de ilustración, señalamos que M. Vargas Llosa comenta la admirable manera en que Kahlo se enfrenta a los eventos dolorosos que ocupan su historia particular.¹ El literato expresa su alta estima por el espíritu

¹Vargas Llosa, Mario. "Resistir Pintando", El País, num. 7.624, Madrid, marzo 1998, p.15

indómito de Kahlo y, como otros muchos, se encuentra subyugado por la fuerte personalidad de la pintora, su tesón y su extraordinario empuje. Es comprensible que la vida azarosa de Kahlo se haya convertido en una leyenda. Aparece en numerosas publicaciones así como guiones cinematográficos, largos y cortos. Parece que se sobrepone la trayectoria vital de la artista a su obra pictórica hasta casi eclipsarla. Como mínimo se convierte la existencia de la pintora en una inevitable intrusión en su plástica. (...) *la lectura de sus obras se ve complementada y a veces obstruida por la constante interpenetración de su vida, marcada por el dolor físico, la mutilación de su cuerpo y su compleja relación con Diego Rivera, su esposo durante veinticinco años.*² Los padecimientos que sufre Kahlo existen en más de una dimensión y observamos que no solamente se encuentran ubicados en la repercusión física del dolor. Ahora bien, habría que señalar con contundencia que a pesar de que tenga fundados motivos para ello existen pocas representaciones lastimeras en el conjunto de la producción pictórica de Kahlo. Se evidencia este hecho en la prolongada serie de autorretratos que testimonian su trayectoria existencial y en los que la pintora esconde sus

²AAVV. *Frida, Tarsila, Amelia* (catálogo), Fundación Caixa, Barcelona, 1977, p. 35

íntimas frustraciones y pesadumbre detrás de la máscara compuesta por el gesto desafiante de su cara mostrada en posición de *discurso*. Podemos destacar que se refleja en su obra la actitud recia de la artista frente a las adversidades que surgen en su existencia. En conjunto la producción pictórica que elabora en circunstancias notablemente desafortunadas forma una crónica de su presencia en el mundo con un mensaje que hace hincapié en la supervivencia. Tanto es así que un cuadro de la última época antes de su fallecimiento incluye la frase *¡Viva la vida!* dentro de un bodegón con el mismo título.³

Mexicana de origen, la pintora posee unas cualidades que se atribuyen a los guerreros de las antiguas comunidades nórdicas entre las cuales destacan la disciplina y la tenacidad, que en su vertiente negativa se denomina testarudez u obstinación. Habría que recordar que a una edad temprana, durante lo que unos consideran los años formativos, la artista asiste al Colegio Alemán en México y recibe el certificado escolar de dicha institución. Se puede especular que la circunstancia imprime carácter. Sin embargo, en este sentido la influencia de mayor relevancia en la formación y los valores de Kahlo se debe a su padre, Guillermo Kahlo que al percibir la inteligencia de su hija la trata como sustituta de un hijo varón.

³*¡Viva la vida!*, c. 1951-1954

Nada más llegar a México, desde Alemania. el progenitor cambia su nombre del Wilhelm originario a Guillermo demostrando una loable iniciativa de adaptación. Siendo él un inmigrante que posee una biografía transcultural consideramos que esta particularidad pueda producirle una personalidad compleja. Señalamos que este hombre, fotógrafo de profesión, ha sido considerado judío por herencia y ateo en sus creencias; lo que Juan Rafael Coronel Rivera contradice en la monografía *Frida Kahlo* señalándolo como protestante.⁴ Guillermo, alemán de ascendencia trazada como húngara,⁵ pianista amateur, además de acuarelista y pintor aficionado al óleo, sirve de paradigma versátil para Frida Kahlo. No se limita su influencia solamente a eso. A la vez, Guillermo activamente fomenta las inquietudes artísticas y culturales de su hija de manera inaudita para el lugar y la época. *Er wurde ihr erster Mentor, der sie su der traditionellen und vor der Mehrheit der mexikanischen*

⁴Serra, C. "Frida, en el amor y la liturgia," *El País* núm. 10.191, Diario El País, Madrid, 30 abril 2005, p. 35

⁵En un artículo de prensa se menciona que: *unos aseguran que era compatriota del conde Drácula*. Véase: Rivero, Raúl. "El alma de la Casa Azul. Frida Kahlo/México", *El Mundo* núm. 6.452, Prensa Europea, Madrid, 17 agosto 2007, p. 4. Seguramente la confusión se debe a los conflictos territoriales entre Hungría y Rumania. Implicarían el lugar de nacimiento de Wilhelm Kahlo y posiblemente la zona haya pertenecido alternativamente a un país u otro.

*frauen akzeptierten Rolle befreite.*⁶ Además, Frida, la preferida, le acompaña en su trabajo en estrecha colaboración. Debido a la cercana relación existente entre el padre y su hija favorita, - *Frida, Liebe Frida* le susurraba al oído⁷ - es de suponer que se efectúa una transmisión de los valores paternos entre lo que sobresale una evidente inclinación hacia el campo del arte.

La influencia de Guillermo se pone de manifiesto en la vasta cultura que posee Frida. Los conocimientos de la hija están inicialmente apoyados en las lecturas que proceden de la selecta biblioteca personal de su padre. Aun más, Guillermo le estimula a recibir una formación educativa reglamentada e incluso practicar deportes como gimnasia, boxeo, natación y carreras a pie; lo que es muy poco usual en el caso de una mujer a principios del s.XX en México, donde las mujeres son consideradas criaturas inferiores y relegadas a la esfera doméstica a causa del arraigado estereotipo machista imperante en la sociedad mexicana. *Su inferioridad es constitucional y radica en su*

⁶Souter, Gerry. *Frida Kahlo, Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005, p. 11. Tra.: *El era su primer mentor, el que la libera del papel tradicional aceptada por la mayoría de mujeres mexicanas.*

⁷Herrera, Hayden. *Frida, Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p. 37

*sexo, su 'rajada', herida que jamás se cicatriza.*⁸ Una forma de señalar *la falta* freudiana.

Frida inicialmente se plantea un futuro relacionado con el ejercicio de la medicina y recibe el apoyo paterno a este proyecto. La joven logra entrar en la Escuela Nacional Preparatoria, el centro laico de renombre de la capital mexicana después de superar el difícil examen de ingreso. La joven asiste a clase como una de las treinta y cinco mujeres entre dos mil estudiantes varones. Dentro de esta intelectualmente elitista escuela de enseñanza secundaria Kahlo se convierte en miembro de un selecto grupito de estudiantes intelectuales y rebeldes, los *Cachuchas*.⁹ Sin esforzarse excesivamente Kahlo continúa ampliando su formación con los conocimientos académicos que va adquiriendo. *Le interesaban mucho las ciencias naturales, especialmente la biología, la zoología y la anatomía.*¹⁰ A la vez, dedica un gran parte de su tiempo a lecturas, debates y actos de desobediencia con los jóvenes de su pandilla.

En cuanto a su desarrollo artístico al contrario de adquirir una formación académica regular, Kahlo sigue un camino autodidacta. Percibimos que destacan evidencias

⁸Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad* (Col. Popular 107), Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1990, p. 34

⁹Llamados así por las gorras que portaban como signo de identificación y rebeldía

¹⁰García Sánchez, Laura. *Frida Kahlo*, Susaeta Ediciones, Barcelona, 2004, p. 12

formales en las representaciones pictóricas de Kahlo que vincula su producción con el quehacer fotográfico de su padre. En primer lugar, la pintora demuestra una predilección por el pequeño formato. Ni la limitación física que llega a padecer la artista, ni el atractivo que ejerce sobre ella el componente histórico-artístico de los *ex votos* explican totalmente la inclinación de Kahlo hacia la utilización de tamaños reducidos para su producción. Aquí habría que señalar que también influyen las horas de observación efectuadas por Kahlo hija, mientras colabora con Guillermo¹¹ en el estudio fotográfico y fuera de él. De esta manera, Frida llega a apreciar el valor de lo pequeño, del detalle, del *microcosmos* captado en una instantánea y la latente fuerza narrativa que subyace en ella. En segundo lugar, aprendiendo de los retoques controlados aplicados por Guillermo en las fotografías coloreadas de entonces y la técnica de acuarelista a que es aficionado el progenitor, Frida debe de haber adquirido asimismo la destreza manual y la predilección que demuestra la artista por las pinceladas pequeñas que emplea hábilmente con precisión desde sus primeras obras. Incluso en el área de lo compositivo se observa la relación figura/ fondo y el

¹¹De Guillermo como profesional se opina: *Su técnica fue tomada en cuenta, ya que era muy exigente en su enfoque y con una percepción muy objetiva* según: Hooks, Margaret. *Frida Kahlo, la granocultadora* (catálogo), Turner Publicaciones, Madrid, 2002, p. 8

manejo de simetrías y asimetrías que se identifican como procedentes del campo de la fotografía. Por último, la abundancia de retratos, la frontalidad e impavidez de los retratados, la teatralidad de los fondos, la vestimenta y los escenarios representados como el atrezzo en el conjunto de la obra de Frida son otras manifestaciones que nos remiten al mundo de la fotografía comercial. Reflejan el *mise en scene* muy estructurado de los retratos fotográficos de aquellos tiempos. No es de extrañar la influencia de la fotografía en las obras de la artista. La fotografía ya ocupaba un lugar importante en la vida de sus antepasados; su abuelo paterno, Jacob Heinrich Kahlo, se dedicaba a comercializar material fotográfico y su abuelo materno, Antonio Calderón, era fotógrafo; pero sobre todo su padre, Guillermo, le hace vivir este modo de expresión de manera muy cercana. Tina Modotti, así como el amante neoyorquino de Frida, Nick Muray, y amistades del círculo íntimo como Lola Álvarez Bravo y *Bernice Kolko*,¹² amiga de los últimos años, reavivan la fascinación de la pintora por la fotografía y su técnica.

Ciertamente otro tipo de oportunidad formativa relacionada con la adquisición de los conocimientos artísticos por parte de Kahlo muestra también la influencia

¹²Hooks, Margaret. *Frida Kahlo, la granocultadora* (catálogo), Turner Publicaciones, Madrid, 2002, p.25

del padre de la pintora, aunque sea tangencialmente. Guillermo le busca para su hija un empleo como aprendiz con un amigo suyo, Fernando Fernández. En el taller de grabado de este impresor comercial la artista desarrolla sus aptitudes de dibujo alentada por el dueño. *Fernandez lobte ihre arbeit und gab ihr Zeit, mit Feder und Druckfarbe zu Zeichnungen kopieren.*¹³ Le insta copiar grabados de Anders Zorn, impresionista sueco. Estos ejercicios le aportan a la joven de nuevo unos conocimientos de estructuración compositiva.

Guillermo considera a Frida la más perspicaz y talentosa de sus hijas, pero también le dedica mayor atención a causa de los males físicos que ella padece de niña, adolescente y el resto de su vida. Frida debió sentirse identificada con él en muchos aspectos. De hecho, por una parte comparten trabajo, gustos, inquietudes culturales y una tendencia a la introspección y por otra parte una dedicación a la observación, el análisis de las situaciones y las personas. Ambos poseen el mismo calibre de fina inteligencia, sensibilidad artística, un sentido de humor especial, además de una audacia y una

¹³Souter, Gerry. *Frida Kahlo, Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México DF, 2005, p.19. Tra.: Fernández alabó su trabajo y le daba tiempo libre para copiar dibujos con pluma y colores para grabar.

tenacidad inquebrantable. No es de extrañar que dos años antes de la muerte de Frida la pintora crea un sorprendentemente nítido y elogioso retrato de su padre, *Retrato de Don Guillermo Kahlo*, 1952.¹⁴ Obviamente su progenitor, al que llama *Herr*¹⁵ Kahlo, le sirve como modelo de comportamiento; le inspira a Frida en los momentos duros que ella experimenta en su propia vida. Son paradigmáticos la rectitud y el autocontrol ante la adversidad que Guillermo mantiene siempre y que se manifiestan especialmente ante las recurrentes crisis *gran mal* a causa de la epilepsia que sufre.

Aunque existe poca documentación referente a la madre de Frida, habría que tenerla en cuenta por sus cualidades específicas. Transmitió a su hija el aspecto físico heredado de cabello oscuro, tez morena y baja estatura. Matilde, oriunda de Oaxaca y la mayor de doce hermanos, posee ojos vivaces y una personalidad arrolladora que lega a Kahlo. De la madre destacan su fuerte temperamento, su pragmatismo y el componente obsesivo de su personalidad que se reflejan también en el carácter de Frida. Matilde Calderón ejerce gran actividad y

¹⁴Véase la dedicatoria: *Pinté a mi padre Wilhelm Kahlo de origen alemán artista fotógrafo de Profesión, de carácter generoso, inteligente y fino. Valiente porque padecía durante sesenta años epilepsia, pero jamás dejó de trabajar y luchó contra Hitler. Con adoración, su hija, Frida Kahlo*

¹⁵Tra.: Señor

perspicacia, especialmente para lograr recursos económicos destinados a su hogar. También incide de manera significativa en la forma de ser de su hija y los logros artísticos de ésta, aunque Frida la tilda de calculadora y cruel en determinados momentos.

Matilde fue una mujer de su tiempo, de pensamiento conservador y fervientemente religiosa, convencida de que el matrimonio es el destino apropiado para la mujer. De manera práctica, había reemplazado a su primer novio alemán suicida por Guillermo Kahlo, compañero de trabajo. El fuerte carácter de Matilde hace de la esfera doméstica su dominio. A modo de ilustración, observamos que en la obra *Mi abuelos, mi padres y yo*, 1936 Frida se inspira en la foto de sus padres como recién casados para representar sus progenitores y recalca la posición sobresaliente de Matilde en la pareja mientras en los otros matrimonios antecesores destacan los varones. Matilde como novia ocupa el segundo término, pero posee una mayor altura lo que indica su poderío. La señora Kahlo posee todos los atributos de una buena ama de casa. Frida aprende de ella, y de Lupe Marín, las artes culinarias que tanto cautivan a Rivera. Como administradora hábil y realista, la madre de la pintora sabe sostener la economía familiar admitiendo huéspedes en el hogar para paliar las situaciones financieras difíciles de la

familia cuando van surgiendo. Para reunir dinero tampoco le importa desprenderse de enseres de la casa mediante la venta. Demuestra una entrega notoria a las prácticas religiosas e intenta imprimir su misma devoción católica a sus hijas lo cual resulta contraproducente porque su estricta visión del mundo fomenta una rebeldía especialmente aguda en el caso de Frida. La faceta religiosa es rechazada por la pintora que deviene atea convencida. No obstante, el matiz obsesivo asimilado de la religiosidad materna lo aplica Kahlo en una adoración laica centrada en Rivera y también depositada en el partido comunista. Por otra parte, la iconografía religiosa le resulta estilísticamente atractiva a Frida y la aplica en determinados cuadros. Volviendo a Matilde, observamos que existen dos incidentes que delatan una interpretación particular de la religión por su parte. En primer lugar, se sabe que al casarse con Guillermo, a las hijas del matrimonio anterior de su marido, María Luisa y Margarita, las recluye en un convento en vez de implicarse en su crianza. En segundo lugar, la madre fijándose más en el *que dirán* que en la caridad cristiana tarda en otorgar el perdón su hija mayor, Matilde, por su fuga de la casa paterna. No obstante, la personalidad arrolladora que Frida manifiesta es en gran medida heredada y/o inculcada por vía materna. En ambas figura también la

cualidad de rápida adaptación a las circunstancias ante la adversidad. La salud de Matilde también era frágil. *Poco después de naciera Frida, su madre enfermó y más adelante su condición se complica: (...) empezó a padecer ataques semejantes a los de su esposo, cuando se acercó a la edad madura.*¹⁶ Recordemos que Frida emprende un largo y ardua viaje a México desde Detroit, Michigan (EEUU) para acudir al lecho de muerte de su progenitora y con la obra pictórica, *Mi nacimiento*, (o Nacimiento) 1932 le homenajea como madre suya y en representación de todas las madres. Destacamos que Matilde Calderón es la que encarga al carpintero construir el caballete especial para que Kahlo pueda pintar aunque se encuentra postrada en la cama después del accidente que cambió el rumbo de su vida. *Als ich meine Mutter erblickte, sagte ich zu ihr: Ich lebe noch und auBerdem habe ich etwas, für das ich lebe und dieses Etwas ist die Malerei.*¹⁷ Como vemos, también la actuación de la madre fue decisiva para la carrera artística de la pintora.

En la biografía de Frida existe constancia de que se ceba en ella una enfermedad temprana, mucho anterior al

¹⁶Herrera Hayden. *Frida, Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p. 27

¹⁷Souter, Gerry. *Frida Kahlo, Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005, p. 20. Tra.: *Al ver a mi madre, le dije: todavía estoy viva y tengo un motivo porque vivir y esto es la pintura.*

bien conocido accidente en el que se ve implicada posteriormente. El mal impone una ligera cojera a sus andares. El crecimiento normal de una pierna se ve afectado y queda deformada. Se habla de fiebres indeterminadas y también se identifica la dolencia como un caso de poliomielitis infantil. De todas maneras, el resultado es que Kahlo entra en el reino de los desvalidos físicos y se convierte en *la cojita*. Se le aplican apelativos que llevan una mayor carga despectiva que afectiva como *Frida, la coja*¹⁸ o *pata de palo*¹⁹ y, por lo tanto, al crecer a la joven le acompleja su condición y se dedica a llevar pantalones para disimular la desproporción y la extrema delgadez de la pierna derecha. Bajo las indicaciones de su padre, practica mucho deporte, como montar en bicicleta, para fortalecer las extremidades inferiores.

Desdichadamente, durante la adolescencia de Kahlo acontece un accidente de tráfico que trastorna su existencia totalmente. Resulta víctima de un choque entre dos vehículos de transporte público, un tranvía y el autobús en el que la joven viaja acompañada de su amor

¹⁸Mena, Usúa. "Frida Kahlo, la pintora atormentada," *El Semanal* núm. 725, Taller de Editores, Madrid, 16 septiembre 2001, pp. 46-50

¹⁹Herrera, Hayden. *Frida, Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p. 33

colegial, Alex.²⁰ *Ich stieg mit Alejandro Arias in dem Bus und saß bei ihm am ende neben dem Handlauf. Augenblicke später stieß der Bus mit einer Straßenbahn der Linie Xochimilco zusammen und die Tram drückte ihn gegen eine Hausecke.*²¹ El impacto hace peligrar la vida de Kahlo causándole fracturas en determinadas vértebras de la columna. En el embiste el manillar del autobús se le incrusta en el cuerpo. Se ensarta en el costado, implicando a la pelvis y sale por la zona de la vagina. Aunque milagrosamente logra sobrevivir, a partir del accidente nunca deja de convivir con el dolor. Se somete a un sinnúmero de tratamientos dolorosos y numerosas operaciones de la columna o en el pie. Los remedios y su sufrimiento se multiplican. Durante toda su vida, las viejas heridas van minando la salud de la pintora hasta llevarle a la muerte antes de cumplir medio siglo y después de un largo recorrido de padecimientos físicos incluyendo amputaciones.

²⁰Alejandro Gómez Arias a quien le dedica un retrato fechada 1928 con la dedicatoria: *Alex, con cariño pinté tu retrato que es el de mi camarada de siempre, Frida Kahlo, 1932, 30 años después*

²¹Souter, Gerry. *Frida Kahlo, Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México DF, 2005 (impreso en alemán en Corea del Sur), p.20. Tra.: *Subí con Alejandro Arias al autobús y me senté con él al final cerca del manillar. Al momento el bus chocó con un tranvía de la línea de Xochimilco que lo empotró contra la esquina de una casa.*

Aparte de la penosa evolución de su historial médico, existe otra consecuencia del accidente de Kahlo que incidirá en su obra. Se trata de la infertilidad a la que se ve sometida como otra amarga secuela. Dentro del contexto de la netamente patriarcal sociedad mexicana en la que las mujeres se valoran por su función reproductora, Kahlo pueda llegar a considerar su condición de esterilidad como un fracaso personal. Se refleja su instinto de maternidad, por ejemplo, en la cantidad de animales de compañía con los que se encariña: pájaros, monos, perritos y ciervos. Para superar la adversa circunstancia creemos que intenta objetivar el problema y lo convierte en material temático de su obra. A modo de ilustración, el tema se identifica en determinadas imágenes que revelan su preocupación por la maternidad como se aprecia en los cuadros con representaciones pictóricas del nacimiento, la lactancia y el aborto. Aparece, por ejemplo, en: *Mi nacimiento y yo* o *Nacimiento*, 1932, *Mi nana y yo*, 1937; y *Henry Ford Hospital* o *La cama volando* 1937; *Frida y el aborto* o *El aborto* (litografía), 1932. Además, existen otras obras que muestran a Rivera asumiendo el papel de criatura o infante en sustitución del truncado proyecto de hijo, víctima de los numerosos abortos, naturales o terapéuticos, de Kahlo. Esta vertiente del tema se evidencia en *El abrazo de amor de El universo*, *La tierra*,

México, Yo Diego y el señor Xólotl, 1949, *Moisés* o el *Núcleo solar*, 1945.

Además del terrible panorama que se desarrolla en el plano físico, Kahlo también sufre otros males debidos a la larga y compleja relación afectiva con el muralista Rivera. La pareja comparte matrimonio, divorcio, segundas nupcias y una serie de adulterios llevado a cabo por parte de ambos conyugues. En todos estos vaivenes sentimentales se destaca el hecho de que Kahlo parece dominada por su pasión y admiración por Rivera. Varias entradas escritas en el diario de Kahlo, en tono erótico, contribuyen como materia para revelar la poderosa vertiente sexual de su obsesiva fascinación por Rivera.

Diego;

Nada comparable a tus manos

ni nada igual al oro –verde de

Tus ojos. Mi cuerpo se llena

de ti por días y días, eres

el espejo de la noche, la luz

violenta del relámpago, la

*humedad de la tierra.*²²

²²Kahlo, Frida (Introducción: Fuentes, Carlos y Comentarios: Lowe, Sara M.). *El diario de Frida Kahlo, Un íntimo retrato*, Debate, Madrid, 1995, p. 213

Diversos comentarios existentes atestiguan que el muralista significa el absoluto para la pintora:

Diego principio

Diego constructor

Diego mi niño

Diego mi novio

Diego pintor

Diego mi amante

Diego mi esposo

Diego mi amigo

Diego mi madre

Diego mi padre

Diego mi hijo

Diego = Yo =

Diego Universo

*Diversidad en la unidad*²³

En la obra de la pintora observamos el testimonio pictórico del vínculo intenso, pero a la vez, doloroso entre Kahlo y Rivera ya que la pintora traslada al lienzo una crónica de los encuentros y desencuentros del matrimonio.

²³Kahlo, Frida (Introducción: Fuentes, Carlos y Comentarios: Lowe, Sara M.). *El diario de Frida Kahlo, Un íntimo retrato*, Debate, Madrid, 1995, p. 235

A modo ilustrativo, existe *Autorretrato como Tehuana (o Diego en mi pensamiento o Pensando en Diego)*, 1943, que atestigua que Diego ocupa su pensamiento de manera fija. *Diego y Frida 1929-1944 (I)* (o *Retrato doble Diego y yo (I)*), 1944 presenta la obsesiva relación que viven. Una meditación de los efectos de la ruptura entre ellos queda plasmada en *Las dos Fridas*, 1939, si consideramos a la Frida ataviada con el traje de Tehuana la amada por Diego.²⁴ Su relación figura en México como muestra de los grandes amores históricos. *Se decía todavía a los inicios de la década de los cincuenta que ella y Diego eran algo así como el Popocatepetl y el Iztaccíhatl, los volcanes tutelares del Valle de México.*²⁵ Había entre ellos una aventura amorosa de alcance casi mítico.

Uno de los recursos empleados por parte de Kahlo para recrear el drama de la relación afectiva de estos dos seres fuera de lo común y para reflejar que se trata de un amor vivido apasionadamente, y tal vez patológicamente, se encuentra en el manejo constante de imágenes que implican el cuerpo. Kahlo utiliza el cuerpo como un indicador emocional. De hecho, como es sabido, la

²⁴Kettenmann, Andrea. *Kahlo, Dolor y Pasión*, Tachen, Colonia, 2003, p. 53

²⁵Conde, Teresa del. *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, ÁTAME, México DF, 1994, p. 31

corporeidad se convierte en un elemento esencial para manifestar afectividad y sensibilidad utilizando como recurso metalingüístico mediante un amplio registro de expresiones, posturas, gestos u otros detalles. No nos referimos únicamente al área de las relaciones sexuales sino a un campo más extenso. El cuerpo se convierte en el vehículo transmisor por antonomasia con la finalidad de comunicar incidencias de la esfera de los sentimientos. Podemos observar como se manifiesta con asiduidad en el teatro, la danza y en la vida cotidiana. A la vez, las representaciones del cuerpo comparten esta facilidad de comunicar intenciones y estados de ánimo como placer, dolor y así como emociones varias. Por medio de la imagen del cuerpo se configura un canal de comunicación que difunde toda una gama expresiva en la que figura la dinámica eros/tanatos.

En consecuencia, desde este punto de vista se pueda comprender que el repertorio de imágenes del cuerpo que inunda la producción pictórica de Kahlo es, a la vez, presencia de la corporalidad como elemento iconográfico. Se podría justificar por la sensibilización que la pintora posee a causa de todos los problemas que su propio cuerpo le presenta. Ahora bien, no podemos negar que existe un intento de dejar constancia, una muestra tangible, de las reacciones sobrecogedoras de la esencia

afectiva dentro de su personalidad que domina su mundo interior. Por lo tanto, el cuerpo es un icono significativo que aparece en la obra de la pintora. Incluso en la serie de bodegones y flores dentro de su producción artística se identifican elementos que se puedan considerar representaciones de las partes íntimas del cuerpo femenino como en las frutas con hendiduras en *Naturaleza muerta*, c. 1954 y *Naturaleza muerta con sandías*, 1953.

A la vez, se pueden contemplar los adornos y la vestimenta como una ampliación del alcance del cuerpo. Son elementos que proyectan a la vista del observador las circunstancias sociales del portador. Al ser retratada engalanada con piezas de adorno personal y diversos tipos de trajes típicos, estos elementos asumen la misma finalidad reveladora. Los aderezos pueden incluso reemplazar a la identidad misma. Al explorar el significado de la indumentaria encontramos que se identifican a las personas por el ropaje que portan. También la indumentaria exterioriza la escala de valores pertinente, propia de una cultura jerarquizada como la mexicana. Se emplea incluso para fines mágicos como en el caso de su uso como sortilegios y en las maldiciones.

A la vista queda que la vestimenta y los aderezos en los retratos de Kahlo cumplen diversos objetivos. Primeramente, señalamos que con las representaciones

de trajes tradicionales se promueve la filosofía de la *Mexicanidad* a la que la pintora está adscrita junto con otros intelectuales que abogan por una revalorización de lo autóctono. Por otra parte, como si la ropa fuera un medio para hechizar, la pintora intenta complacer a su marido al retratarse con el atuendo que él prefiere. Convierte la vestimenta en su talismán. Sobre todo, al imbuirse de lo indígena por medio de los trajes, la pintora afianza su propia identidad mexicana. Habría que recordar que Kahlo es de sangre mestiza y refuerza la identificación cultural con lo autóctono por medio de la vestimenta indígena tradicional, un complemento identitario auto impuesto.

Otro aspecto relacionado con los adornos, y referente al tema del control del cuerpo femenino, es el caso del pendiente fijado en el lóbulo perforado de la oreja. Simboliza una herida. Es importante observar al pendiente como un adorno personal que en cuanto a perforación hiriente del cuerpo supone una mutilación.

Retomando el tema de las representaciones del cuerpo o las imágenes de una persona, éstas puedan llegar a servir de sustituto de la misma. Percibimos que en este aspecto de transmutación potencial existe un trasfondo relacionado con el poder de la magia, creencia tan arraigada en México como se ha mencionado anteriormente. Esta línea de pensamiento concuerda con

el hecho que existen obvios indicios en la obra de Kahlo que articulan reminiscencias de arte popular, en la vertiente de los *ex votos*, dentro de su producción pictórica. La revalorización de los *ex votos* como una forma de expresión se encuentra en consonancia con la filosofía de la *Mexicanidad* de la que Kahlo es practicante, como hemos señalado. Al analizar el compendio de su obra, hemos observado detalles reflejados en los *ex votos* como son el pequeño formato, el colorido, la estudiada *ingenuidad*, el soporte metálico, la incorporación de palabras sobre cintas explicativas. Sin embargo, a parte de estas cuestiones extraídas del aspecto técnico y/o estilístico, se debe tomar en cuenta la significación fundamental de la temática. Recordemos que los *ex votos* son expresiones de arte popular que poseen la función específica de servir de recurso para apelar a la misericordia o transmitir agradecimiento por el acontecer de un milagro, como en el caso de una curación inesperada y espontánea. Si se piensa que la pintora se aferra a la cultura indigenista, da lugar a suponer que ésta le influya hasta el punto de que destine una finalidad mágica al conjunto de las obras que reflejan la corporeidad propia. Dicho de otra manera, se puede llegar a pensar que con las representaciones de la corporeidad, Kahlo invoca la aplicación e intervención de poderes

sobrenaturales para sanear su cuerpo malherido; ella desea curar su cuerpo destrozado sirviéndose de imágenes reparadoras.

Apropiándonos de una visión científica del tema se hablaría de la necesidad del ser mutilado de forjar un concepto de integridad corporal. Es una manera de lograr la armonía interior necesaria para mantener un estado de equilibrio dentro del *psiquis* con la finalidad de sobrevivir. En biología se identifica como homeostasis esa búsqueda de estabilidad deseada por todo ser viviente

Podemos analizar la enfermedad de la pintora como una cuestión ontológica de descompensación del cuerpo con su entorno. En este sentido A. Rico Cervantes medita sobre la categoría de los '*estigmatizados*', elaborada por J. Maisonneuve, en el que se engloba a todos aquellos que padecen alguna limitación en el plano corporal; puede tratarse de casos de discapacidad parcial o completa como una invalidez, una amputación, o referirse a una mutilación o a una desfiguración.²⁶ Al manejar el término *estigmatizado* para aplicarlo a la producción artística de la pintora mexicana, se comenta la interacción de la enfermedad y el arte que se evidencia en la obra de la artista; la motivación de Kahlo se identifica como la

²⁶Rico, Araceli. *Frida Kahlo, Fantasía de un cuerpo herido*, Plaza y Valdés, México DF, 1993, p. 36

necesidad de dejar una muestra de su manera de vivir como enferma. Ahora bien, de este modo la investigadora aporta una apreciación que obvia la influencia que la dimensión social imprime al trabajo de la artista. Además, al poner el énfasis en la condición de Kahlo como enferma, se mengua el valor positivo de la circunstancia de sobrevivir. Asimismo, hay que señalar el hecho que la pintora en pocas ocasiones formula una referencia directa al lamentable estado físico de su cuerpo. A modo de ilustración se señala al *Autorretrato con el retrato del Dr. Farill* (o *Autorretrato con el Dr. Juan Farill*), 1951 que data del último lustro de la vida de la pintora y demuestra que aunque Kahlo se retrate en silla de ruedas, la figura de la pintora se representa en una posición erguida. La rectitud se mantiene como una constante y aparece incluso en la imagen de sí misma reflejada en *La columna rota*, 1944. Aquí, se reemplaza pictóricamente a la columna vertebral con una columna jónica resquebrada, pero ésta se sostiene a pesar de poseer numerosas roturas. Por lo tanto, en el autorretrato se representa una inmensa herida que abre el cuerpo en el sentido vertical para revelar los males de la columna deteriorada; sin embargo, observamos que la postura es de plena verticalidad y las vértebras están alineadas. La herida representada en esta obra expone la carnalidad del cuerpo en *carne viva*. Se

hace del cuerpo el sinónimo del dolor físico. (...) *Frida llora, con el torso desnudo y el pelo suelto; a pesar del corsé su cuerpo se abre, mostrando en el rojo de su carne una columna griega rota; y en la totalidad de su cuerpo visible, hay clavos, puntos de dolor.*²⁷ La vida se nos presenta como la posibilidad de sentir aunque en determinados momentos puntuales la sensación pueda resultar dolorosa.

Otro detalle a resaltar es el punto de brillo que se observa en los ojos de la retratada. A pesar de que en su sorprendentemente impávido rostro brotan lágrimas de ambos ojos, existen puntos blancos como destellos de brillo en cada pupila que casi adquieren la forma de estrellas blancas. El fuerte componente lumínico insinuado posee una relevancia por encima de las connotaciones tristes de las lágrimas.

Destacamos la utilización de una paleta basada en una gama de colores vivos como otra constatación de la teoría fijada en las manifestaciones de la *joi de vivre* de Kahlo. En el diario de Frida la pintora relata el significado que otorga colores convirtiéndolos en un código expresivo:

El verde – luz tibia y buena

Solferino – azteca. TALAPALI vieja

²⁷Rico, Araceli. Frida Kahlo, *Fantasía de un cuerpo herido*, Plaza y Valdés, México DF, 1993, p. 36

sangre de tuna, el más
vivo y antiguo
color de mole, de hoja que se vá
tierra
locura enfermedad miedo
parte del sol y de la alegría
electricidad y pureza amor.
Nada es negro – realmente – nada.
*La ternura puede ser de este azul*²⁸

Partiendo de la base de que la obra de Kahlo es tremendamente compleja, a pesar de las resoluciones pictóricas intencionadamente ingenuas, este enfoque en los resultados lleva a otra interpretación: refutamos la idea que la pintura de Kahlo sirve a la artista como lugar de terapia al proyectar su dolor en la plástica. Por lo contrario, aunque la pintora expone su situación personal, la trasciende al advertir la precariedad del ser humano inserto en el mundo: (...) *eine allgemeingültige Erkenntnis über die Hinfälligkeit und Grausamkeit der menschlichen*

²⁸Kahlo, Frida (Introducción: Fuentes, Carlos y Comentarios: Lowe, Sara M.). *El diario de Frida Kahlo, Un íntimo retrato*, Debate, Madrid, 1995, p. 211

Situation schlechthin.²⁹ Mediante las resoluciones pictóricas de formato casero Kahlo intenta dejar un mensaje de esperanza que engrandece su obra. De igual manera que lo hace su llamamiento de atención a las circunstancias de la mujer. Kahlo en la década de los veinte inicia una línea de trabajo intimista sobre la identidad femenina y el cuerpo como escenario de representación del dolor y del gozo.

Además exploró una vía de compromiso político-social en su intento de superar los límites que demoledoramente le imponía la vida. Sus resoluciones pictóricas constituyen una influencia que repercute todavía en el arte de mujeres artistas actuales. Comparten los anhelos de autonomía y supervivencia así como la deconstrucción de la visión masculina. Su utilización del cuerpo femenino sirvió como referente para establecer un llamamiento a la valoración de la especificidad de la mujer.

A continuación, trataremos de realizar un estudio detallado de la producción simbólica de la artista.

²⁹Von Waberer, Keto. *Frida Kahlo*, Schirmer/Mosel, Munich, 1992, p.16 (Tra: Un reconocimiento general de la temporalidad y crueldad por antonomasia de la condición humana).

Diversas lecturas sugerentes invaden la mente del espectador al fijarse en las obras de Kahlo. El porqué del hecho reside en que los cuadros que a primera vista parecen tan sencillos de aprehender resultan polisémicos y profundos al examinarlos más detenidamente. Existen unas cualidades constantes que el espectador puede encontrar y que impresionan. Lejos del mundo de las musas y las hadas de Breton, Kahlo centra gran parte de su obra en representar aspectos de la mujer, su trayectoria vital y la de su cuerpo. A continuación, para vertebrar esta sección del trabajo, se analizan las referencias corporales en la producción artística de la pintora. Al articular el estudio hemos clasificado a éstas por distintas áreas: el desnudo, posiciones del cuerpo; quietud / movimiento; elementos de la anatomía; síntomas y funciones corporales; lesiones, heridas y cicatrices; accesorios y adornos.

Intentamos, con esta fragmentación de la representación poética-corporal de Kahlo, desmenuzar aspectos de una plástica que se adelanta a nociones y conceptos, exhaustivamente explorados a partir de la década de 1960 por las artistas de la vanguardia feminista.

El cuerpo, lo único genuinamente nuestro, lo vemos demasiadas veces *para y desde* la mirada del otro. Se ha convertido en un valor marcado por la relación social, un lazo simbólico que nos une al Otro. A veces, esa unión absorbe de manera desmesurada. Los conceptos de belleza corporal en la mujer por tradición se encuentran contruidos desde el deseo del varón, pero en la actualidad ese deseo voyerista masculino se encuentra completamente absorbido por intereses mercantilistas espurios, a los que se ven sometidos hombres y mujeres.

No es extraño que en el terreno de las artes surgen corrientes de denuncia encabezado por artistas mujeres y varones, que en su afán de reivindicar la propiedad de su cuerpo recurren a la destrucción del mismo, como en el caso extremo del fotógrafo madrileño David Nebreda, quien en su obra parece hacer suya de manera evidente la parafraseada cita de Artaud que nos invita a la destrucción de uno mismo para tener control de nuestro cuerpo y no tener que reconocer nuestra identidad frente a los demás.

Ahora bien, no es este el caso de Frida Kahlo. Aunque posee un cuerpo mutilado, deforme, estéril y expuesto a numerosas intervenciones quirúrgicas, como ya apuntábamos, la artista trabaja meticulosamente en reconstruirlo a partir de un andamiaje teórico, de

apariciencia ingenua, que sostiene la poética de su obra. Kahlo se autoconstruye, mientras nos muestra su dolor, su biología femenina herida. Teje una historia vital a lo largo de su producción simbólica elaborando un *psiché* fabuloso desde donde llama al espectador a insertarse, fundirse y vivir la experiencia de una mujer que, en una época y una cultura plástica patriarcal, traspasa los límites políticos, sociales, artísticos y personales que intentan definir y enjaularla como un ser contemplativo, idealizado, inexistente, con un cuerpo que no es el suyo sino de Otro.

El desnudo

En las representaciones de desnudos femeninos en la obra de Kahlo, los cuerpos quedan desvestidos no solamente de la ropa que portan, sino también del tratamiento que reciben normalmente en la plástica. La pintora elabora el tema desde otra actitud y produce representaciones que obvian el planteamiento de considerar el cuerpo de la mujer como una herramienta de seducción. La autora transgrede este estrecho canon y revela la belleza de Eros convertida en una fuerza primigenia no exenta de lo feo. De esta manera el contrincante de Tánatos adquiere más poder para el enfrentamiento que tiene lugar en el campo de batalla que es el cuerpo femenino.

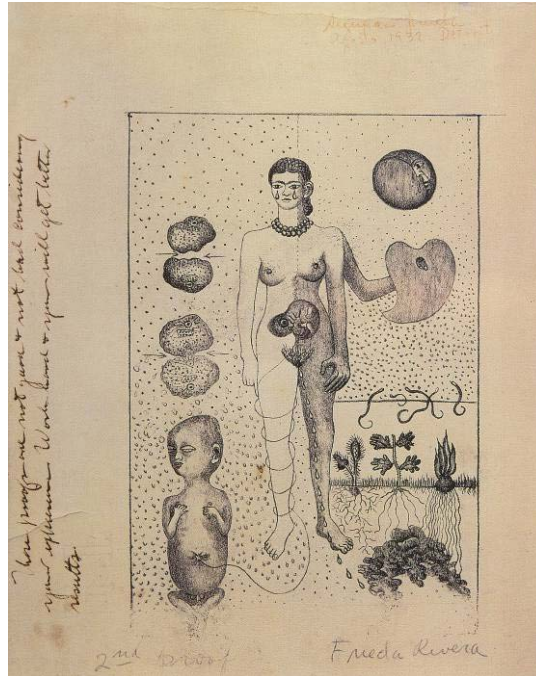


Fig.7: Frida Kahlo – Frida y el Aborto, 1932

A modo ilustrativo señalamos el desnudo integral en la litografía *Frida y el aborto*, 1932 (fig. 7), una obra gráfica que ejemplifica el ánimo no convencional de la artista al retratarse desnuda, pero de pie y de frente, a la manera castrense. Muestra un cuerpo femenino sin ninguna indicación o postura que lleve una carga de atractivo sexual. Además, la protagonista de la obra se encuentra insertada en un contexto que aumenta la evidencia rompedora porque la situación reflejada, la pérdida de un embarazo deseado mediante un aborto espontáneo, es

una experiencia que afecta negativamente en lo físico y lo anímico a la mujer que lo vive. Rodean a la figura central una serie de elementos pictóricos con reminiscencias biológicas. Mediante estas imágenes la pintora interpreta distintas fases del desarrollo de un feto con detalles como el cordón umbilical. El nonato aparece sobre un fondo moteado que representa espermatozoides esparcidos que insinúa la época previa a la concepción.

Los temas tabú, aborto y semen, tratados en la imagen mencionada son inimaginables fuera del ámbito científico en la época que Kahlo los incorpora en el campo artístico. Pero su audacia no termina allí. La pintora incluye otro tema prohibido, la sangre, en la representación del embarazo truncado. Plasma un reguero del líquido vital goteando por la pierna hasta llegar al suelo para fertilizar a unas plantas cercanas. Mediante este detalle no solo aporta a la tragedia de la pérdida del niño esperado el único vestigio de esperanza porque conlleva la implícita sugerencia de un cíclico retorno, una continuidad, sino también reivindica la despreciada sangre menstrual de mujer recalcando la faceta valorativa de poseer un papel dentro del proceso generativo. En la década de 1930 y en un contexto social como el mexicano, estos tanteos con lo abyecto por parte de una mujer artista se convierten en una audacia provocadora para la *institución arte*.



Fig.8: Frida Kahlo – Mis abuelos, mis padres y yo, 1936

En la obra *Mis abuelos, mis padres y yo*, 1936 (fig. 8), la pintora pinta a sí misma y sus antecesores más próximos procedentes del árbol genealógico. De esta manera presenta el tema de la genealogía, linaje, estirpe, prosapia, alcurnia, abolengo, casta, origen. Esta serie de vocablos componen un campo semántico pleno de connotaciones que laten en el trasfondo mientras la artista se coloca a sí misma en un marco generacional en el que muestra las ramas de ambos progenitores de forma simétrica dando un valor igualitario a las dos líneas, materna y paterna. Consideramos necesario reseñar que el cuadro presenta un argumento del feminismo actual

porque no representa una descripción patrilineal de la dinastía genealógica de Kahlo, sino que enfoca la transmisión generacional de la vida por las dos vías. Si bien la línea matriarcal se ve potenciada por el recurso de la perspectiva jerárquica otorgado a Matilde, su madre: un lugar específico.

En esta obra la pintora plasma su genealogía personal pintando las parejas de generaciones anteriores y con ella misma de protagonista, la artista ofrece un desnudo integral femenino visto de nuevo desde la plena frontalidad, una postura que rompe con la convención histórica de la presentación horizontal que debemos mayormente a la iconografía de clásicos como la *Venus púdica* de Giorgione (Giorgio da Castelfranco 1478-1510) y las *Alegorías* de Tiziano Vecellio (c. 1488-1576), arquetípicas de la postura femenina yacente que pervive en el tiempo. La corporeidad sin el menor atisbo de mostrar una actitud basada en la seducción o lascividad. La obra enseña una niña desnuda y, de este modo, la desnudez se convierte en sinónimo de la inocencia. Nos referimos a la desnudez practicada en el paraíso antes de la caída y que conlleva la implicación de una opción de libertad frente a la normativa patriarcal. A la vez, alude a un tiempo en la vida de una persona en que el ser disfruta de una etapa

andrógina sin haberse definido ni como masculino, ni como femenino.



Fig.9: Frida Kahlo – Mi familia, c. 1950-51

Una obra posterior, *Mi familia*,³⁰ c. 1950-51 (fig. 9), repite el tema, pero amplia el número de parientes. Curiosamente, incluye hasta una representación de índole científica: el espermatozoide penetrando al huevo en el momento de la concepción. Mediante esta imagen se enfatiza el sustrato biológico que permea el cuadro. Son

³⁰Obra de aspecto inacabado

recursos para evidenciar, metafórica y explícitamente, la corporeidad en el hecho biológico.

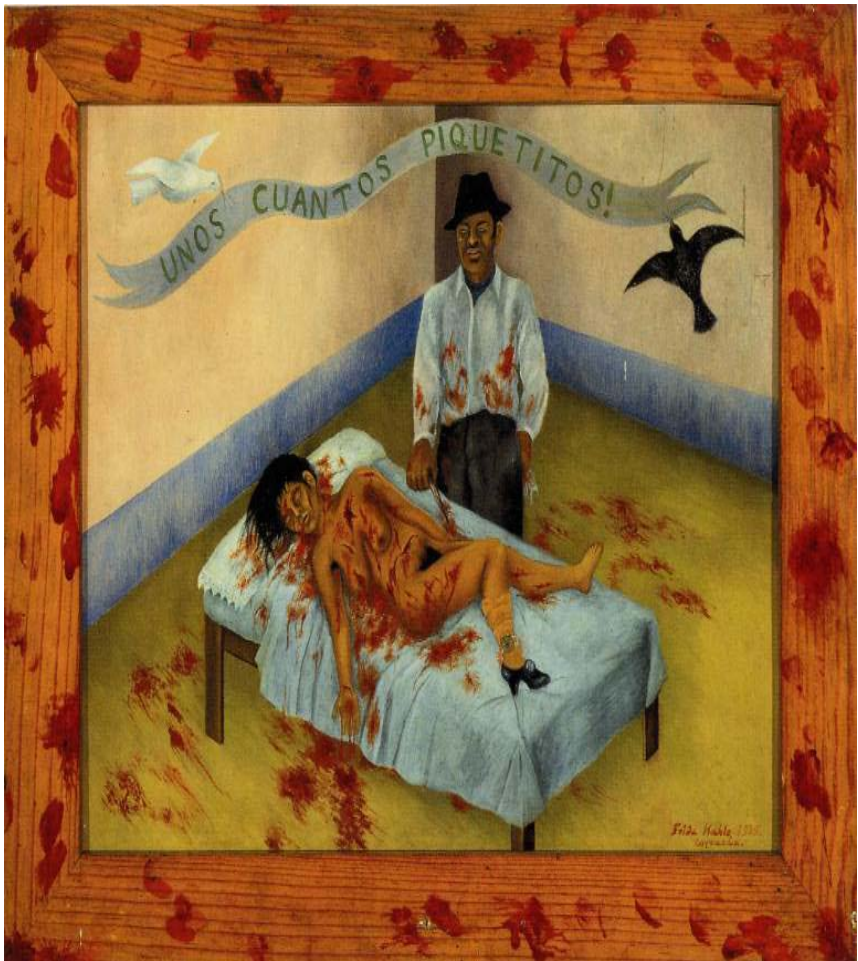


Fig.10: Frida Kahlo – Unos cuantos piquetitos, 1935



Fig.11: Frida Kahlo – Dibujo Previo: Unos cuantos piquetitos, 1935

Otra obra en que la pintora trata la desnudez es *Unos cuantos piquetitos*, 1935 (fig. 10). En la imagen del desnudo existe un aspecto significativo del cuerpo, la vulnerabilidad. Esta característica evidenciada por la autora aparece igualmente en un trabajo previo realizado por la artista en forma de dibujo de fecha 1935 (fig. 11), que contiene la variante de incluir un testigo infantil al crimen representado. Las dos obras poseen cierta similitud con el grabado *La obra de Francisco Guerrero, El Chalequero*, 1890, de José Guadalupe Posada. La temática elegida es enfocada por Kahlo recalcando la característica de indefensión. Por lo tanto, el cuadro puede

leerse como la denuncia de una lacra social universal, los malos tratos y la violencia de género.



Fig.12: Frida Kahlo – Lo que el agua me dio, 1938

El cuadro *Lo que el agua me dio*, 1938 (fig. 12), se encuentra relacionada con la designación de Kahlo como artista surrealista por el propio Breton. A partir de esta

obra el *pope* del *surrealismo* incluye a la pintora mexicana en el movimiento. La obra le fascina ya que la percibe como la ilustración de una escena específica de su novela *Nadja*. La similitud existe en la utilización del escenario. La habitación sin ventanas aparece en la novela del poeta e igualmente en la pintura de Kahlo: el baño. Breton se acoge a esta coincidencia como una irrefutable prueba de que ambos creadores comparten un paralelismo en sus quehaceres artísticos. Para el francés, a pesar de que la pintora no se da cuenta del hecho, Kahlo es verdaderamente surrealista. El cosido de imágenes simbólicas se ve reforzado por el hecho de que el cuadro, de fecha 1938, refleja la pérdida de los dedos del pie de la autora por la amputación que tiene lugar en 1934. Este acontecimiento marca el cuerpo y la vida de la artista.

En la obra en cuestión se encuentran desnudos femeninos en tres ocasiones; en dos de ellas las mujeres retratadas se encuentran en posición horizontal y la tercera sentada. Las tres mujeres enseñan el vello púbico. La mujer retratada ocupa un espacio, cerca del centro de la obra, flotando en el agua, muerta. No obstante, no se ha ahogado por causa del líquido preciado, sino es víctima de un estrangulamiento evidenciado por la cuerda atada alrededor del cuello. La segunda mujer se encuentra reclinada en la cama acompañada por la tercera. Esta

última escena resulta ambigua. Por compartir una afinidad en la coloración que manifiestan los cuerpos de la finada y la segunda mujer, que se muestra en la palidez de ambas figuras, ésta última también podría ser otra versión de la fallecida. La pintora sugiere una narrativa que queda abierta a conjeturas y con tintes lésbicos e implicaciones de una venganza a ultranza, o un suicidio.



Fig.13: Frida Kahlo – Dos desnudos en la jungla, 1939

Alrededor de la figura de Kahlo se extiende un aura de bisexualidad a causa de su manera de vestir llevando

pantalones antes de que se pusiera de moda hacerlo, así como recrearse en pintar asiduamente sus *bigotes*, o bozo, en los autorretratos y sobre todo por las amistades amorosas que tiene fama de haber mantenido con determinadas mujeres. Al conocer estos temas de su biografía, podríamos pensar que las figuras femeninas presentes en *Dos desnudos en la jungla (La tierra misma)*, 1939 (fig. 13), y el cuadro anterior, indican relaciones transgresoras para la época. Kahlo, desde una perspectiva vacía de connotaciones moralistas, afronta el tema como la constancia gráfica de una exploración de otras formas de sexualidad basadas en el placer, no en la reproducción. Interpretados de esta manera, creemos encontrar en los dos cuadros de Kahlo una lección en la práctica de subvertir los esquemas del pensamiento patriarcal que no admite otra sexualidad que la ortodoxa heterosexual con fines procreadores. (...) *de manera aparentemente ingenua, a veces perdidas entre otras muchas cosas, como en el cuadro 'Lo que el agua me dio', 1938, se permitió pintar a dos mujeres desnudas juntas; o incluso en primer plano como en 'Dos desnudos en el bosque', 1939.*³¹ Existe una declarada actitud osada manifestada en estas obras por la sexualidad censurada que insinúan.

³¹Bartra, Eli. *Frida Kahlo, mujer, ideología, arte*, Icaria, Barcelona, 1994, p. 74



Fig.14: Frida Kahlo – El círculo, 1951

En otra obra la pintora presenta un desnudo, *El círculo*, 1951 (fig. 14) la figura aparece de frente como en otras ocasiones y le faltan ambos miembros inferiores a partir de la rodilla. Creemos que la autora nos retrata la condición disminuida de la mujer en el ámbito social al presentar un cuerpo en el que le falta la posibilidad de movilidad. Si la pintora ha intencionadamente suprimido el cráneo de la protagonista de la obra, la identidad de la

misma se convierte en anónima mostrando la indefinición del género femenino.

Posiciones o posturas del cuerpo

Los estudios sobre el cuerpo señalan que posturas y gestos se utilizan para formular el género del cuerpo: (...) *las imágenes son codificadas...el cuerpo es generizado y sexualizado por medios de poses particulares, gestos y situaciones.*³² Ademanes y posturas aportan indicios de la situación personal de la mujer, así como su condición social. Son claves de comunicación directa de mensajes universales.

Horizontalidad. En varias ocasiones hemos recalcado que en las representaciones pictóricas tradicionales de la mujer, hechas por autores del género masculino, la postura horizontal de la mujer se escoge porque existe en ella un componente de ofrecimiento y sometimiento de la mujer. Es la postura predilecta y se vincula al placer visual o, mejor dicho, a la excitación preliminar del deseo masculino aumentado por el matiz de una falta de resistencia. La preferencia por esta postura está fundamentada en su apelación al deseo del observador de controlar del cuerpo femenino. La horizontalidad en estos casos refuerza, a través de la

³²Nead, Linda. *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*, Tecnos, Madrid, 1998, p. 92

imagen propuesta, el concepto de la mujer como pasiva y propensa a complacer. El predominio de esta pose evidencia una actitud voyeurista por parte del observador, hombre en un mundo androcéntrico, ya sea el artista mismo o el espectador. El planteamiento básico convierte a la mujer en el objeto erótico del anhelo masculino. Lo agravante del asunto es que mediante la utilización de imágenes que presentan la postura horizontal aplicada la figura femenina, en cada ocasión que se repita esta visión se refuerza el concepto de la mujer como juguete sexual, agradable, pasivo y servicial. La producción de Kahlo difiere de esta formulación.



Fig.15: Frida Kahlo – Mi nacimiento, 1932



Fig.16: Frida Kahlo – Henry Ford Hospital, 1932



Fig.17: Frida Kahlo – El sueño (La cama), 1940



Fig.18: Frida Kahlo – Sin esperanza, 1945

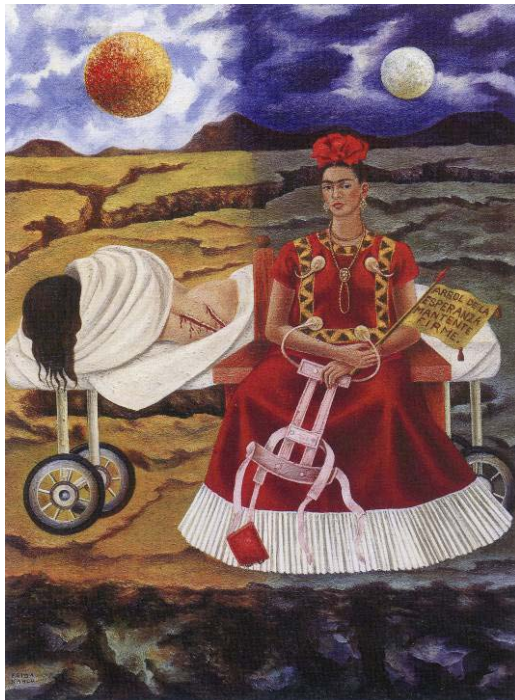


Fig.19: Frida Kahlo – Árbol de la esperanza, manténme firme, 1946

En los cuadros de la pintora: *Mi nacimiento*, 1932 (fig. 15), *Henry Ford Hospital*, 1932 (fig. 16); *Sueño o la cama*, 1940 (fig.17); *Sin esperanza*, 1945 (fig. 18); y *Árbol de la esperanza mantente firme*, 1946 (fig. 19), con el recurso de la horizontalidad se enfatiza lo conmovedor de la condición del ser humano haciendo hincapié en toda la vulnerabilidad y precariedad de su temporalidad. La pintora relaciona la horizontalidad con la mortalidad y la fragilidad de la vida. Sistemáticamente plasmada por la autora, la posición del cuerpo femenino yacente acontece en la cama, un icono empleado con posterioridad como metáfora en el arte postmoderno de una lectura vinculada al sufrimiento, a la enfermedad y a la defunción. Kahlo dota la posición del cuerpo de nuevas connotaciones. Recalca inactividad, vulnerabilidad, postración, enfermedad, muerte, etc. Se puede apreciar esta circunstancia en el grupo de las obras mencionado anteriormente. En cada una, Kahlo presenta la corporalidad femenina tumbada en el lecho, pero la posición horizontal la relaciona con temas que no suscitan erotismo en absoluto. La representación de la horizontalidad se utiliza como una vía para comunicar las debilidades implicadas en el plano físico del ser. La manera de posicionar el cuerpo y determinados contextos hospitalarios enfatizan lo conmovedor de la condición

humana evidenciando aspectos que demuestran la fragilidad de la exigua y limitada experiencia existencial. Esta cuestión remite el espectador invariablemente a una perspectiva ontológica de la existencia. Por medio de imágenes pictóricas asocia a la vida humana con la corporeidad; la pintora nos destaca que es la encarnación, el cuerpo, lo que nos inserta en este estado temporal que es la vida. Sutilmente señala a esta íntima relación que dota al cuerpo de un significado en el que nos redescubre una relevancia fundamental anulada por el concepto de dualidades como los antagónicos ejemplos de espíritu/cuerpo, masculino/femenino que conocemos y se encuentran arraigados en el pensamiento de nuestra civilización.



Fig.20: Frida Kahlo – Moisés (o Núcleo solar), 1945

Habría que destacar que dentro de la producción plástica de Kahlo, se produce un caso en que, aplica la posición del desnudo tradicional con una nueva finalidad. La artista emplea la representación del desnudo femenino reclinado para demostrar la igualdad entre los géneros. En la obra *Moisés (o Núcleo solar)*, 1945 (fig. 20), plasma una figura masculina desnuda y otra femenina dispuesta en paralelo de igual manera. No sobresale ninguno de los dos, y así comparten una relevancia simétrica. Aparte de que presentan una muestra de la mitología de cada una de las dos culturas a las que pertenece la autora, al aparecer pintados en la misma postura horizontal y en el mismo nivel sobre la superficie pictórica, el hombre y la mujer se convierten en un reclamo de igualdad.

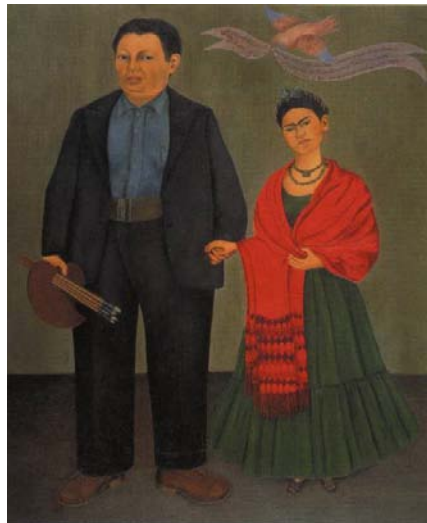


Fig.21: Frida Kahlo – Diego y yo, 1931



Fig.22: Frida Kahlo – Autorretrato dedicado a Leon Trotsky, 1937



Fig.23: Frida Kahlo – Los cuatro habitantes de México, 1938

Verticalidad. La verticalidad conlleva una serie de connotaciones positivas relacionadas con rectitud, crecimiento, vida, etc. y entre el repertorio de las figuras representadas por la artista no faltan grupos de personajes en posición vertical, de cuerpo entero y erguidos. A modo de ilustración, enfocamos los protagonistas de *Diego y yo*, 1931 (fig. 21), *Autorretrato dedicado a Leon Trotski*, 1937 (fig.22) y *Los cuatro habitantes de México*, 1938 (fig. 23), que nos ofrecen la oportunidad de meditar la significación de su disposición pictórica. El conjunto de retratados que aparece de pie, por su aspecto teatral, podría formar simplemente un interesante compendio variado de individuos intencionadamente ubicados en escenarios compositivamente estructurados con una similitud a los retratos fotográficos de grupo. No obstante, optar por aplicar la verticalidad en presentar los personajes puede ser otra contribución de la obra de Kahlo relacionada con el tema identitario. Vemos la posición vertical como la pauta tradicional de las representaciones históricas que se basan en la función social del retratado ejemplificado en la postura de cuerpo entero. En este tipo de retrato el interés se centra más en el papel que el protagonista desempeña dentro de la sociedad que en la persona misma. La representación de la verticalidad se maneja para señalar preeminencia en la escala social.

Pensemos en la obra *Diego y yo*, 1931 (fig. 21) un desarrollo que posee cierto paralelismo con la obra *Die Hochzeit des Giovanni Arnolfini*, 1434 de Jan van Eyck, y en la que la pintora presenta a si misma como una casada convencional, ataviada en verde, que podríamos adjudicar la significación de esperanza, inmadurez o juventud: (...) *Los retratos de cuerpo entero muchas veces situados como en una representación escénica, cuentan algo de su vida con símbolos de color.*³³ Sin embargo, creemos más significativo que el personaje pictórico representando a Kahlo queda menguado por las dimensiones agigantadas de su marido. La pintora contrasta la imagen de la mujer, que ella representa en la obra, con la figura engrandecida y, de esta manera ensalzada, de su marido.³⁴ Rivera domina la escena debido a este ejercicio de la perspectiva jerárquica que empequeñece a Kahlo que además parece estar flotando len el aire sin los pies en la tierra. Rivera es retratado como *El Pintor* porque es el único de los dos artistas que porta la significativa herramienta del oficio, la paleta.

³³AAVV. *Tarsila, Frida, Amelia*, Fundación `la Caixa', Barcelona, 1997, p. 29

³⁴Rico, Araceli. *Frida Kahlo, fantasía de un cuerpo herido*, Plaza y Valdés, México DF, 1993, p. 64

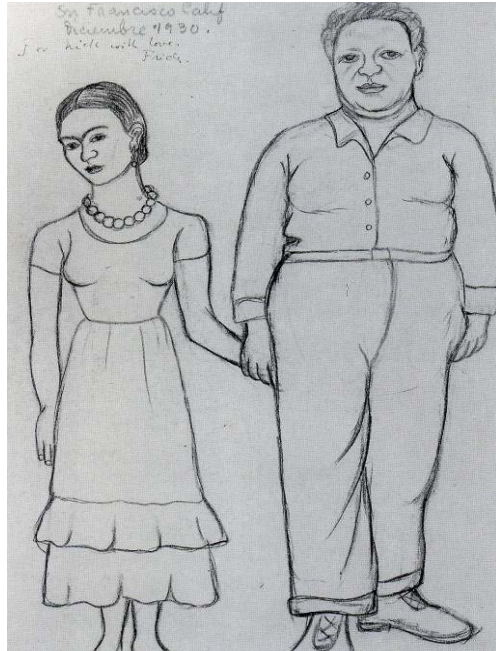


Fig.24: Frida Kahlo – Dibujo Previo: Frida Kahlo y Diego Rivera, 1930

En un dibujo previo *Frieda Kahlo y Diego Rivera* (o *Diego Rivera y Frieda Kahlo*), 1930 (fig. 24) existe un matiz de menos conformidad y más tristeza indicadas en la figura y rostro de Kahlo aunque la mencionada desproporcionalidad entre los protagonistas se acentúa en menor grado.

La comprensión del cuadro al óleo se amplia bajo una visión feminista, si consideramos que también pueda proponer reflexiones sobre el panorama cultural en relación con la mujer artista. Si admitimos que el cuadro

expone la situación desigual que ocupa la mujer artista dentro del mundo del arte, Kahlo presenta un testimonio sobre su propia condición problemática: desplazada, reprimida o simplemente olvidada.³⁵ Al fijarnos en el útil de pintores, la paleta, y como es pintado por Kahlo en el cuadro, vemos que posee la forma del corazón y está coloreada de un marrón rojizo mientras los pinceles la atraviesan como flechas. Estos detalles desvelan resonancias del icono extraído del ámbito religioso, el corazón flamígero. Se puede interpretar este elemento como indicador de sufrimiento en relación con las ilusiones puestas en el matrimonio por parte de Kahlo y su posterior desengaño.

Quietud/ Movimiento



Fig.25: Frida Kahlo – Autorretrato, 1923

³⁵Rico, Araceli. *Frida Kahlo, fantasía de un cuerpo herido*, Plaza y Valdés, México DF, 1993, p. 63

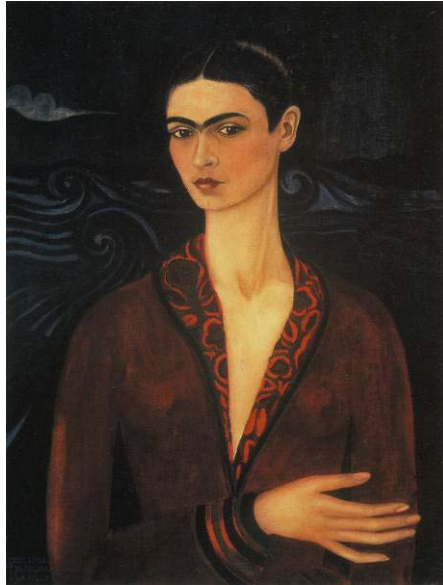


Fig.26: Frida Kahlo – Autorretrato con traje de terciopelo, 1926



Fig.27: Frida Kahlo – Autorretrato 'El Tiempo Vuela', 1929

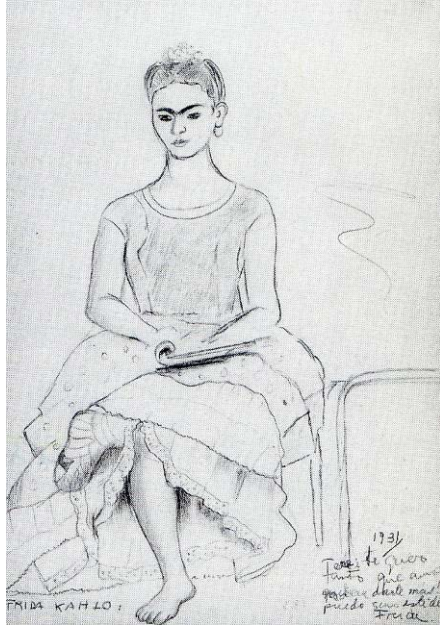


Fig.28: Frida Kahlo – Autorretrato sentada, 1931

Quietud. La falta de movilidad es una característica que predomina en los autorretratos de Kahlo. A modo de ejemplo señalamos a las obras *Autorretrato*, c. 1923 (fig. 25), *Autorretrato con traje de terciopelo*, 1926 (fig. 26); *Autorretrato 'El tiempo vuela,'* 1929 (fig. 27); y *Autorretrato sentada*, 1931 (fig. 28): la impasibilidad que domina el rostro de la pintora es un constante que reclama la atención del espectador. No nos sorprende que, al extraer la figura de la protagonista de su fondo pictórico para un análisis comparativo, en conjunto las representaciones de Kahlo en sus autorretratos se asemejen significativamente a los

personajes reflejados en los retratos funerarios clásicos recogidos en ilustraciones que pertenecen al libro de N. Bryson³⁶ u otros ejemplos procedentes del arte funerario egipcio.

Por lo contrario, el estado cambiante llamado movimiento contribuye un campo semántico que abarca vocablos como velocidad, arranque, ímpetu, impulso y libertad de acción. El sinónimo sería acción. En sí son palabras que están esencialmente vinculadas con la vida misma. El movimiento implica vida plena, actividad y libertad de acción. Todo lo contrario de lo que se percibe reflejado en la producción de Kahlo que comunica una sensación de quietud e inmovilidad aunque percibimos una intensa actividad mental reflejada en su mirada y una disposición a actuar a pesar de sus limitaciones. Ahora bien, de modo general, en la obra de la pintora mexicana se sustrae toda acción física. Este hecho sutilmente conecta la obra de la artista con la idea de la mortalidad humana. En síntesis, puede considerarse lo estático como un mecanismo para formular una indicación de la presencia de la muerte en los pensamientos de la artista que termina proyectándola en los cuadros que crea.

³⁶Bryson, Norman. *Visión y pintura, la lógica de la mirada*, Alianza forma, Madrid, 1991, pp. 22, 172 y 177

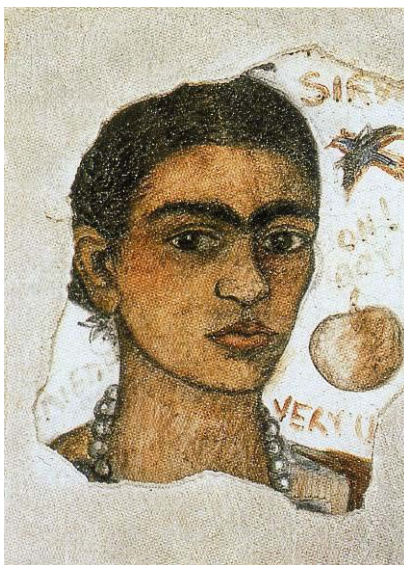


Fig.29: Frida Kahlo – Autorretrato 'Very Ugly', 1933

Como ejemplo ilustrativo, señalamos un fresco confeccionado a modo de los retratos clásicos, *Autorretrato Very ugly*,³⁷ 1933 (fig. 29). En el plano del quehacer artístico, la obra muestra un afán de realizar experimentos estilísticos al recrear la técnica de los murales greco-romanos de la época clásica. Sin embargo, consideramos la obra uno de los múltiples ejemplos de su arraigada preocupación por los límites.

³⁷Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, die Gemälde*, Schirmer/Mosel, Munich/París/Londrés, 1997, p.58 (Tra. título de la obra: *Muy Fea*)

Aunque la muerte se concibe como inmovilidad absoluta, ésta característica a la vez posee otro matiz, el estatismo atemporal o la actitud hierática de los dioses. Al pensar en los múltiples dioses precolombinos con los que está familiarizada la pintora y, recordando que es coleccionista de piezas arte que datan de épocas antiguas, creemos que un trasfondo compuesto de contenidos prehispánicos posee una gran parcela de influencia en la obra de Kahlo. Incluso consideramos que la artista a nivel personal, y debido a su aspiración de ser culturalmente absolutamente mexicana, frisa con convertirse en una efigie de México en sí; y al imitar a las diosas de antaño, intenta transformarse a si misma plásticamente en un reflejo de ellos.



Fig.30: Frida Kahlo – Recuerdo (El corazón), 1937



Fig.31: Frida Kahlo – Autorretrato dibujando, 1937

No obstante, también se percibe en determinadas obras seleccionadas del conjunto de los autorretratos de Kahlo, como son *Recuerdo (El corazón)*, 1937 (fig.30); *Autorretrato dibujando*, c. 1937 (fig. 31) una velada alusión a las limitaciones impuestas a la autora por su deteriorado estado físico que le impide moverse con soltura. Al centrar el interés dibujístico intencionadamente en las extremidades superiores y la cabeza, mengua la relevancia de las extremidades inferiores. De este modo recalca la imposibilidad de movilidad que sufre la pintora en muchas ocasiones debido a su enfermedad.

Sin embargo, sobre la misma base de la evidente quietud reflejada en su producción se puede establecer una orientación feminista. Al detenernos en las restricciones aplicadas tradicionalmente a la actividad de la mujer y que causan también una movilidad restringida, se puede ampliar el sentido al punto en que la cualidad estática refleja lo acotados que son los movimientos de las mujeres en las condiciones sociales *normales* del patriarcado: giran exclusivamente en torno a asuntos domésticos. Se fundamenta la idea en el hecho de que las caras impávidas de los autorretratos verdaderamente parecen máscaras. La máscara esconde la identidad de quien la porta. *Las máscaras de la feminidad (la sumisión, la oblatividad, la inhibición del deseo, la seducción, etc.), que las mujeres endosan, se sustentan en una carencia de identificación y en una propia autodevaluación porque la mujer carece de un símbolo que la represente y la valorice.*³⁸ En este caso las máscaras llegan a simbolizar los roles socialmente impuestos que disfrazan a la auténtica identidad personal de la mujer y la suplantán. El concepto que vincula identidad y máscara proviene de fuentes antiguas. Un ejemplo procedente de las culturas

³⁸AAVV. *Cuerpo y Subjetividad femenina, salud y género*, Siglo XXI, Madrid, 1993, p. 83

orientales es la figura legendaria china, el *Baozhi*, que oculta su identidad detrás de máscaras sucesivas.

En conclusión, argumentamos que Kahlo refleja el resultado producido por la actitud constrictora de la sociedad referente al ámbito de acción de la mujer. Se ejerce una presión social continua para que permanezca en el hogar restándole la movilidad que disfruta el hombre en los contextos sociales y personales. La quietud reflejada en la obras de Kahlo refleja lo circunscritos que son los movimientos de las mujeres en general dentro de el patriarcado.



Fig.32: Frida Kahlo – El cervatillo (El venado herido, El venadito, Soy un pobre venadito), 1946

Movimiento. Al encontrar una representación del movimiento en el cuadro *El cervatillo* (*El venado herido; El venadito; Soy un pobre venadito*), 1946 (fig. 32) de la producción pictórica de Kahlo, pensamos que sirve de contrapunto al efecto estático mencionado anteriormente. La impresión de movimiento captado sirve de apoyo narrativo. Aunque es posible una lectura que vincula la obra con las tradiciones de los indígenas de Jalisco-Nayarit en el que el dios venado cazado se refiere a la recolección del peyote, creemos que alberga la finalidad de comunicar agradecimiento y este objetivo evidencia una similitud con los *exvotos* que proceden del arte popular mexicano. Si nos adentramos en la historia del cuadro mencionado se descubren las condiciones de su génesis que propician los argumentos a favor de esta interpretación. Veamos la descripción de las circunstancias que dan origen a la pintura examinada: (...) *En febrero de 1946, después de casi cuatro meses de estar en la cama, Frida decidió ir a Nueva York y ponerse en manos del doctor Philip Wilson, un destacado cirujano del Hospital de Cirugía Especial, que le había recomendado a su amigo Arcady Boytler y su esposa Lina uno de los más desgarradores autorretratos. La Venadita llegó a su casa junto con una balada de*

*agradecimientos*³⁹. La obra cumple la función de mostrar gratitud, aunque se dirige hacia unos amigos y no a Dios o la Virgen como es costumbre en los exvotos del período colonial.

La vertiente de una influencia del arte popular dentro de las creaciones de Kahlo aparece en la característica, entre otras, de que sus obras relatan historias, episodios de su trayectoria vital, igual que los exvotos se componen de narrativas episódicas. En Kahlo mediante la expresión de su mundo también deja un reflejo de su ansia de curación. Estudiosos confirman las analogías entre la producción de la artista y obras del arte popular mexicano (...) *como en los exvotos populares, Frida cuenta un capítulo de enfermedad y milagro obtenido o esperado*.⁴⁰ Otro elemento indigenista del cuadro se percibe en el hecho que la figura del ciervo salta por encima de una rama. En México tradicionalmente se coloca una rama encima de los muertos durante el velatorio. La misma rama simbólica aparece igualmente en otra obra de Kahlo: *El sueño (La cama)*, 1940 (fig. 17) que examinaremos posteriormente como representativa de la categoría en el epígrafe de *Elementos de la anatomía*.

³⁹Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México, 1997, p. 188

⁴⁰AAVV. *Tarsila, Frida, Amelia* (catálogo), Fundación `la Caixa`, Barcelona, 1997, p. 29

Retomando el movimiento reflejado en la representación del ciervo herido señalamos que ofrece múltiples posibilidades de interpretación. Por ejemplo, curiosamente el salto del animal es similar a la imagen del movimiento de los caballos que se representan en el cuadro *El Derby de Epsom*, 1821 de Théodore Géricault donde se retrata el acto de galopar con una resolución pictórica que difiere de la realidad. La obra de Kahlo, igual que en el de Géricault, trata de captar el momento del galope como si fuera una fotografía. La imagen reproduce lo que parece un salto en un intento de frenar el tiempo, aprisionar el instante.

Mientras tanto, un aspecto alegórico de la figura misma del ciervo se confirma en que es el símbolo de la transición, según los diccionarios de símbolos de H. Biedermeyer o de J. Cirlot. El icono del ciervo implica tiempos de crisis, épocas de transición, cambio y movimiento. Vemos a un cuerpo herido en *El cervatillo*, 1946, pero se encuentra en movimiento a pesar de las múltiples agresiones incisivas que se le ha infligido. Por lo tanto, se pueda considerar el planteamiento de la obra como la manifestación de un poderoso rechazo a la muerte a la vez que muestra un deseo de libertad. El animalito híbrido, cuyo rostro es la autora misma, nos

ofrece una imagen que es a la vez un homenaje a su cervatillo mascota, Granizo, y a la vida misma.

Esta obra, donde Kahlo se nos muestra como cervatillo asaetada, se convirtió en la década de los ochenta en un icono de los estudios sobre arte gay al ser comparada con temas de los San Sebastianes de los siglos XV y XVI fundamentalmente.

Elementos de la anatomía

Estructura ósea, el esqueleto. Un icono muy significativo en la cultura popular mexicana es el esqueleto. Esta figura simboliza la muerte y en el país azteca se denomina la *calaca*. Es sabido que su origen se puede identificar con la cultura de los misteriosos mayas. Kahlo se recrea pictóricamente en presentar la finitud del cuerpo en tono de humor negro al emplear esta efigie que, a la vez, sirve de guiño a la obra gráfica del afamado grabador Posada, dada la utilización profusa que él hace de esta imagen. El empleo recurrente de la figura del esqueleto en la obra de Kahlo, evidenciado en *El sueño (La cama)*, 1940 (fig. 17) y *Los cuatro habitantes de México*, 1938 (fig. 23), puede considerarse sencillamente como una manifestación de la pertenencia de la pintora al grupo que promulga la filosofía de la *Mexicanidad*, el enaltecimiento de lo autóctono, una ilustración visual del

ser mexicano, el *ethos*, descrito por Octavio Paz en *Laberinto de la soledad*.⁴¹ Mediante los personajes populares retratados, la autora presenta rasgos de la cultura mexicana. Por ejemplo, primeramente el *Judas*, un especie de muñeco confeccionado de *papier maché*, que se rellena de petardos para amenizar las fiestas. Promete una alegría efímera que encubre el peligro potencial que contiene. La imagen representa también sucesivas traiciones de las oligarquías al pueblo. Ahora bien, quizás Kahlo mediante esta estampa le ha dado una visión más particular de las traiciones de Rivera. En segundo lugar, vemos la figura de barro con los pies cortados, que nos remite a Kahlo como de igual manera lo hace el personaje de la niña que parece sufrir una amputación. Se trata de la diosa de la fertilidad de Nayarit mutilada. Aparte queda el caballero y caballo de paja, obra ecuestre artesanal originaria del pueblo Santiago Tlaxiaco, que simboliza la fragilidad del ser humano. Este recorrido por los personajes, a modo de friso, finaliza con la *calaca*.⁴² traiciones, sufrimiento y fragilidad que acaban con la

⁴¹Véase: Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad* (Col. Popular 107), Fondo de Cultura Económica, México DF, 1990

⁴²La *calaca* es también conocida popularmente en México como la *catrina* debido al grabado *Calavera catrina* de Posada en el que un esqueleto de mujer está vestida a la moda de la alta sociedad de la época según: Conde, Teresa Del. Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX, ATTAME, México DF, 1994, p. 79

muerte, última fase que tiene su celebración en el día de los muertos.

De todas maneras, burlarse de la muerte es en sí un modo válido para desdramatizarla y convertirla en una mera cuestión de transición dentro de una cadena de acontecimientos que componen el recorrido vital. Esta actitud sobre el tema del fin de la vida nos remite de nuevo a la cosmovisión de los antiguos mexicanos y su concepto del tiempo mítico que se desenvuelve por ciclos continuos.

La piel. Es bien sabido que la relevancia de la piel, el único órgano visible de la anatomía, es significativa a causa de su función protectora del cuerpo. En las obras pictóricas, la piel es un elemento anatómico de presencia pertinaz en las representaciones del cuerpo porque al interpretarlo sobre una superficie bidimensional la piel define los límites del espacio que ocupa el desnudo. Asume la función de servir como la parte integrante del cuerpo que configura los bordes que delimitan la frontera entre lo interior y lo exterior. Irónicamente, referente a las consideraciones sobre la mujer hasta el s. XIX, la piel, vista así, se convierte en la envoltura del envoltorio que es como se ha pensado el cuerpo femenino en su aspecto sexual y procreador, un simple receptáculo no participativo.

Es necesario resaltar que la piel es un indicador visible de la vulnerabilidad de la persona. Se puede incluso considerarlo una manifestación singular de su precaria condición biológica porque refleja los síntomas y estragos de las enfermedades. También, hay que tener en cuenta que el aspecto de la epidermis está sujeto al imparable proceso de envejecimiento. Por lo tanto, cabría resaltar que por su fragilidad se convierte en el compendio de vivencias y en un indicador visible de la temporalidad. Los autorretratos de Kahlo en general evidencian que fue muy consciente de ello.



Fig.33: Frida Kahlo – Autorretrato, 1930



Fig.34: Frida Kahlo – Autorretrato con pelo cortado (Cortándome el pelo con unas tijeritas), 1940

Seleccionamos la obra: *Autorretrato*, 1930 (fig. 33) de su producción de joven y *Autorretrato con pelo cortado (Cortándome el pelo con unas tijeritas)*, 1940 (fig. 34) con más años y experiencia vital como mujer. La pintora se recrea en reflejar mediante texturas las imperfecciones de la piel y aplica una interacción de luces y sombras para mostrar que acontece sobre la superficie del cutis. De esta manera, aunque capta la viveza de la piel no la idealiza en sus descripciones, sino la utiliza para atestiguar sutilmente el transcurrir del tiempo aplicado a su

historia personal. Elabora una especie de cronología dibujada sobre la piel en que las representaciones de la misma en su obra quedan como registros testimoniales.



Fig.35: Frida Kahlo – Autorretrato dedicado al Dr.Eloesser, 1940

La mano. La apreciación de lo popular se expresa en las manifestaciones artísticas de Kahlo como una reivindicación constante. La obra *Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser*, 1940 (fig. 35), con la representación de una mano colgada de la oreja de la retratada en la forma de un pendiente aporta una alusión directa a una determinada diosa azteca que se adorna con manos, pero

al mismo tiempo la mano nos remite a ofrendas religiosas, los *exvotos*. Además, el dibujo de la cinta con el texto explicativo nos señala de nuevo al arte popular y los retablos.

Sin embargo, a la vez puede considerarse que sobre todo la obra de Kahlo expresa una revalorización del trabajo manual. Habría que tener en cuenta el hecho bien sabido que el pendiente en cuestión fue un regalo de Picasso. Recordamos el afamado pintor creía en la praxis por encima de la inspiración para lograr llevar a cabo el proceso de la creación artística. Por lo tanto, creemos que se puede interpretar la imagen de la mano en el cuadro de Kahlo como una reivindicación de la relevancia del trabajo manual implicado en el arte.

Al combinar las ideas de manos, actividades manuales y mujeres, viene a la memoria los trabajos de artesanía. La artesanía es un ámbito en el que la dedicación de la mujer ha destacado siempre. En occidente, la artesanía no disfruta de la misma consideración que en los países del este de Europa donde goza no solo de popularidad sino de un merecido respeto y es investigado seriamente. Es probable que la causa de la distinta valoración tenga que ver con el hecho que en occidente se ha juzgado a la artesanía meramente como actividad menor al vincularlo con la esfera femenina

mientras la preeminencia del artista masculino se encuentra respaldada por el mito del genio cuyas características no las comparte la mujer. El resultado es un cierto desprecio hacia las obras fruto del trabajo manual femenino en comparación con el arte *serio* del artista masculino, el genio. Mientras tanto la mujer cose, borda, teje, hace calceta y ganchillo, produce cestas y textiles, confecciona alfombras, trabaja con el barro, etc. Pero por muy intrincados sean los diseños, o por muy elaborados los productos en si, en el mejor de los casos se contemplan simplemente como útiles y decorativos. No obstante, mundialmente la producción artesana de la mujer sana la economía familiar en innumerables casos.

Desde otra vertiente pensamos que el empleo del icono de la mano ineludiblemente propicia una reflexión respecto a la implicación del sentido del tacto que conlleva esta imagen. Se desencadenan ciertas resonancias de índole afectiva porque la mano de una mujer invariablemente posee reminiscencias ligadas a la caricia, esperada o recordada. La mano apela al sentido del tacto que específicamente se relaciona con la mujer casi como un *cliche*.

Se puede añadir un aspecto que evoca consideraciones menos placenteras al enfocar la herida implicada en la fijación del adorno, que es el pendiente, al

cuerpo. Opinamos que evidencia otro aspecto del control del cuerpo femenino. Es importante observar el pendiente como un adorno personal relacionado con una incisión en el cuerpo y emparentado con todas las intervenciones en el físico de la mujer para aumentar su belleza para *encandilar* al hombre.

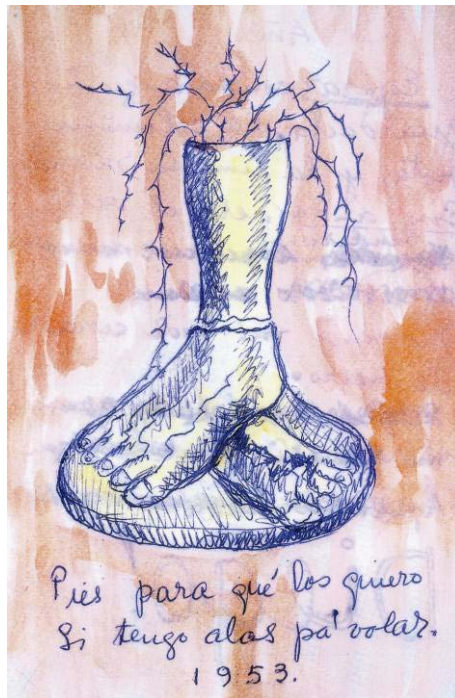


Fig.36: Frida Kahlo – Dibujo del diario de F.Kahlo, 1953

Los pies. Somos seres humanos, andamos de pie, pero Kahlo afirma *pies para qué los quiero si tengo alas pa'*

volar,⁴³. Intitulado de esta manera aparece un dibujo con fecha de 1953 en su diario personal,⁴⁴ (fig. 36) y evidencia el temor a las amputaciones quirúrgicas que le asedia toda la vida. Lógicamente, como corolario, también la idea de miembros fantasma debe de rondarle la cabeza. En la obra *Lo que el agua me dio*, 1938 (fig. 12) surge una visualización de pies autónomos y creemos la imagen puede ser fundamentada en este tipo de miedo de la pintora y los deseos de escapar. Los pies se convierten en alas con tal finalidad. A la vez componen una metáfora de lo que significa para la autora poder elaborar un producto artístico: un modo de liberarse de sus circunstancias limitadoras, y no solamente en el sentido físico.

También se podría relacionar el cuadro *Lo que el agua me dio*, 1938 con las conclusiones de P. Fuller que tratan de la exploración del tema de la *estetización del fragmento* o la fascinación con la imagen rota y el ansia por parte del espectador de recomponer la forma.⁴⁵ Este criterio pueda haber incidido en la motivación de pintar de Kahlo. Al plasmar sus pies duplicados la pintora refuerza

⁴³La bien sabido frase de Kahlo aparece como el título de la ilustración nº 134 de fecha 1953 en su diario.

⁴⁴Kahlo, Frida (Introducción: Fuentes, Carlos y Comentarios: Lowe, Sara M.). *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo retrato*, Debate, Madrid, 1995, p. 274

⁴⁵Nead, Linda. *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*, Tecnos, Madrid, 1998, p. 130

su presencia. Visto de esta manera la obra se identifica como un medio para lograr una reparación visual de la propia imagen corporal de la artista mediante el quehacer artístico.

Ahora bien, en el plano artístico la imagen del cuadro mostrando pies independientes añade al repertorio de la pintora un testimonio de la ruptura del concepto del cuerpo como integridad formal. Kahlo, por lo contrario, presenta en esta obra un cuerpo que se escinde. La artista rompe el ideal de totalidad, completión y contención formal de la representación consensuado del cuerpo femenino que son sutiles formulas de control y dominio tradicionalmente reflejadas en la plástica. Lo completo del cuerpo femenino se refiere sutilmente a la virginidad de la mujer tan apreciada en el sistema social patriarcal. En el campo feminista se opina que la castidad no se valora por el hecho en si, sino por considerar a la virgen como una mercancía intacta, una cualidad apreciada en la transacción pactada entre hombres.

Específicamente en México, vulgarmente se habla de la vagina como *la raja* y al referirse a la cualidad de lo correcto, o lo valiente se habla de actuar *sin rajarse*. La frase posee connotaciones culturales que Octavio Paz

explica que están vinculadas a Malinche⁴⁶ y la entrega sexual de su cuerpo al conquistador español, Hernán Cortés. Este acto voluntario queda grabado en la memoria histórica masculinizada de la población mexicana como la traición máxima al pueblo y suscita un inmerecido desprecio hacia la traductora.⁴⁷ A consecuencia, el mismo desdén se aplica a las mujeres en general. Malinche es interpretada como representativa del género femenino que, en la fantasía del hombre, se considera poseedora de un declarado descontrol de su cuerpo en cuestiones sexuales. La supuesta deslealtad de Malinche aumenta la actitud despectiva hacia el género.

Volviendo a la obra, cabría destacar que Kahlo desmantela su anatomía, pero sin fragmentar el cuerpo por motivos sádicos, morbosos o para facilitar un mejor dominio sobre la corporalidad femenina. La autonomía de los pies los convierte en elementos de un cuerpo que se liberan al desligarse de las extremidades como si fueron extraños pajarillos que se escapan. Desde esta perspectiva la representación que se encuentra plasmada en la obra abre una vía hacia la sinécdoque como forma

⁴⁶También llamada Dña. Marina, Malintzin, Malinalli

⁴⁷Paz, Octavio. Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad* (Col. Popular 107), Fondo de Cultura Económica, México DF, 1990, pp. 103-106

de expresión. El pie que se libera se convierte en el signo de la totalidad de un cuerpo que también se está liberando de las imposiciones que lo hacen inauténtico.

El rostro, la mirada. Sabemos que el rostro es un elemento muy relevador de la forma de ser de una persona e igualmente sabemos que la mirada es la clave de la expresividad del rostro en todos los autorretratos en general. Cada semblante plasmada por Kahlo articula una serie de elementos significativos y, entre ellos, destacamos la manifestación de una actitud de disconformidad mostrada en la intensa mirada que sale de los ojos de la retratada. Dicho de otro modo, los autorretratos presentan el rostro de la retratada con una manera desafiante de mirar que interpela al espectador.



Fig.37: Frida Kahlo – Autorretrato con Bonito, 1942

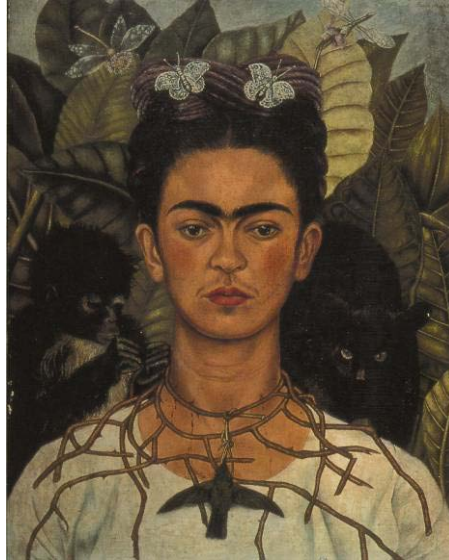


Fig.38: Frida Kahlo – Autorretrato con collar de espinas, 1940

A modo ilustrativo mencionamos las obras: *El Autorretrato con Bonito*, 1942 (fig. 37) o *Autorretrato con collar de espinas*, 1940 (fig. 38). La *mirada en discurso* hace que el observador resulte observado y, por lo tanto, su intención de dominio queda anulada por el escrutinio que percibe desde el cuadro. El dominio del observador masculino es cuestionado en la obra de Kahlo, donde la mujer con su modo de mirar se protege de la inquisitiva mirada ajena. Con este propósito, se impide la tentativa de cosificarla por medio de la vigilancia obsesiva del observador/*voyeur*. La víctima se defiende lanzando una

mirada que sale proyectada desde detrás de la imperturbable máscara-escudo de su propio semblante.

Por otra parte, se debe tener presente que los autorretratos se realizan a partir de la imagen de la pintora reflejada en un espejo colocado bajo el techo del dosel de la cama por orden de la madre de la pintora. A causa de la utilización de este espejo para reflejar la imagen propia que sirve de modelo, Kahlo resulta ser al mismo tiempo la observada y la observadora. Se produce un intercambio de miradas entrecruzadas que introduce duda sobre cual es la verdadera espectadora.

Pelo y vello corporal. La cabellera. El cabello de la mujer es un tema sugerente. Al explorar las significaciones que están vinculadas a la cabellera femenina encontramos que en una sociedad masculinizada, tradicionalmente se tiende a imponer restricciones al pelo suelto al considerarlo un elemento lleno de insinuaciones impregnadas de lascividad. Para este tipo de mentalidad patriarcal el cabello de la mujer es una provocación. Habría que destacar que la cabellera también es un elemento sumamente fetichista dentro de la sexualidad del hombre. Se convierte en el objeto de una fijación perversa para el varón.

Desde el punto de vista feminista observamos que en general los autorretratos de la autora el cabello de la mujer se presenta según las exigencias de la sociedad patriarcal en donde se considera la cabellera un arma de seducción y de incitación y, por lo tanto, debe recogerse. Sujeta mediante elaborados creaciones tradicionales, la cabellera femenina que adorna la cabeza de la protagonista de los autorretratos pone de relieve las restricciones que impone la sociedad a la mujer.

Pero también, estos laboriosos peinados, tocados inundados de todo tipo de fantasías ornamentales, suponen una forma de autoreconstrucción corporal frente al espejo. Al desviar la mirada de los estragos físicos de enfermedad y dolor le dotan al cuerpo de elementos que resaltan su atractivo.

Sin olvidar el componente indigenista que Kahlo exhibe en cualquier contexto. Los peinados que presenta significan un componente pagano frente a la austeridad del decoro promulgado por el cristianismo que en el Nuevo Testamento pregonaba la pobreza y la belleza interior frente a la ostentación y el lujo.

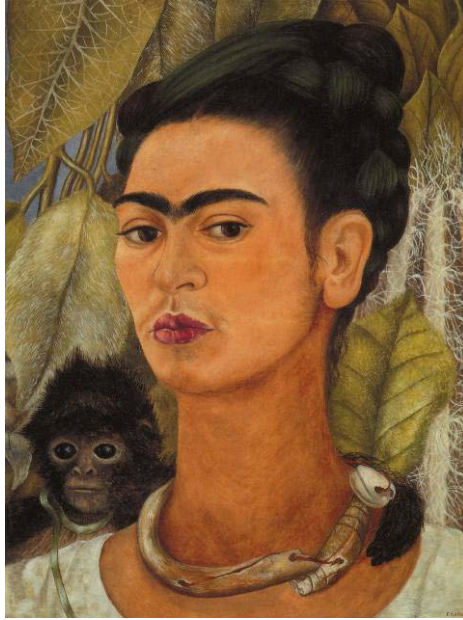


Fig.39: Frida Kahlo – Autorretrato con mono, 1938

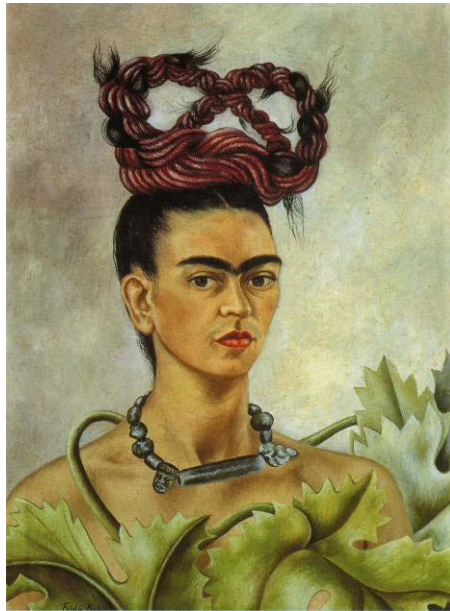


Fig.40: Frida Kahlo – Autorretrato con trenza, 1941

Seleccionamos entre los numerosos ejemplos las obras *Autorretrato con mono*, 1938 (fig. 39) y *Autorretrato con trenza*, 1941 (fig. 40). Los primorosos peinados presentados destacan que la cabellera femenina, como la mujer misma, está domeñada.

Sin embargo, existe otra visión diferente, aunque feminista también, de la misma cuestión. Referente a la cabellera representada en la obra de Kahlo se podría fundamentar un consideración tomando como punto de partida el hecho de que lo femenino se viene definiendo según el deseo masculino y es ajeno a las necesidades y ansias de las mujeres. El asunto del cabello pertenece al territorio de la diferenciación entre los géneros porque se emplea el cabello para contrastar lo femenino de lo masculino. (...) *el cabello en su obra (de Kahlo) opera como definición de lo femenino y lo masculino; Frida juega con insinuarlo, acentuarlo, cortarlo para expresar una concepción de los mitos sobre el pelo y lo femenino.*⁴⁸ La artista representa peinados tan exagerados en sus retratos que evidencian una significación más profunda que presentar una mostrario de estilos de peluquería. Por medio de los retratos que ofrecen una variedad de complicados peinados femeninos, la pintora saca a relucir

⁴⁸AAVV. *Tarsila, Frida y Amelia*, Fundación 'la Caixa', Barcelona, 1977, p. 57

lo superficial que resulta la cabellera de la mujer como indicador de género. Sutilmente colabora en desmontar la idea de emplearla como una pauta significativa en diferenciar a los géneros. La característica de cambio constante de los peinados apoya una falta de consistencia al argumento de la utilización de la cabellera como un indicio de feminidad. Se hace evidente que lo femenino se reduce a un cúmulo de apreciaciones que se emplean para construir un ideal en función del pensamiento y al servicio del hombre.

Ahora bien, percibimos que existe la posibilidad de considerar que llevar pelo corto revela un deseo profundo de ser hombre o, por lo menos, de disfrutar de los beneficios de ser hombre rechazando incluso la capacidad reproductora femenina. En el *Autorretrato con pelo cortado (Cortándome el pelo con unas tijeritas)*, 1940 (fig. 34) aparece la imagen de un suelo repleto de cabellos cortados siendo la cabellera abundante un signo de la feminidad en la sociedad patriarcal. Sutilmente aparecen entre las greñas desechadas algunas que forman unas líneas esbozando un dibujo del útero. Tomamos esta curiosidad como evidencia para fundamentar la aseveración que hacemos sobre la posibilidad que la obra demuestra una manera de renegar de la condición femenina impuesta.

Observamos en el cuadro *Autorretrato con pelo cortado (Cortándome el pelo con unas tijeritas)*, 1940 la artista incorpora dos frases de una canción popular. ¡*Mira que te quise por el pelo. Ahora que estás pelona,*⁴⁹ *ya no te quiero!* En consecuencia, dilucidamos que también se puede emplear el cuadro para vehicular una advertencia irónica: si una mujer pierde su poder de seducción, localizado en la cabellera, es suficiente motivo para ser rechazada. En una sociedad masculinizada repudiar a una mujer es mucho más fácil para el hombre que viceversa, porque en el marco social tradicional cualquier nimiedad aporta una causa válida para el rechazo si este es el deseo del varón.

Desde otra perspectiva, al observar la indumentaria masculina y el corte de pelo masculino portados por la mujer del cuadro, cabría pensar que la obra contenga un argumento que cuestione la supuesta dicotomía de lo femenino / lo masculino y plantea el travestismo retratado como el punto de partida del argumento en contra de los estereotipos de género. La radicalización de esta actitud se encuentra en las teorías que abogan por el travestismo como recurso para dismantelar la identidad genérica e incluso cuestionar las apariencias externas en

⁴⁹La *pelona* es una de los nombres en el argot popular mexicano para designar a la muerte.

general. El *travestí* plantea la cuestión de que el aspecto exterior se percibe como muestra de un género determinado, mientras el interior pertenece al género opuesto. Esta circunstancia nos propone un reto: ¿Cuál de los dos es el género válido? El que define la apariencia del individuo o el que va vinculado a la morfología sexual de la persona en cuestión.

En el travestismo se convierten en intercambiables. De modo que el concepto de género y de identidad como elementos fijos se derrumba estrepitosamente. Lógicamente, como consecuencia, el discurso del *escencialismo* pierde su arma fundamental por basarse en la idea de la identidad fija de cada uno de los géneros, el masculino y el femenino.

Vello púbico. Kahlo, en una apreciación holista del cuerpo, incluye en su obra elementos que por lo general se eliminan de la plástica. La artista demuestra una actitud antirreglamentaria cuando representa pictóricamente el vello púbico que sale a la luz en cada uno de las cinco obras que hemos seleccionados como ejemplos: *Dos desnudos en la jungla (La tierra misma)*, 1939 (fig. 13); *Lo que el agua me dio*, 1938 (fig. 12); *Unos cuantos piquetitos*, 1935 (fig.10); *Mi nacimiento*, 1932 (fig. 15); *Henry Ford Hospital*, 1932 (fig. 16). Al elaborar estos cuadros la artista traslada detalles que se censuran en general como temas tabú por pornográfico.

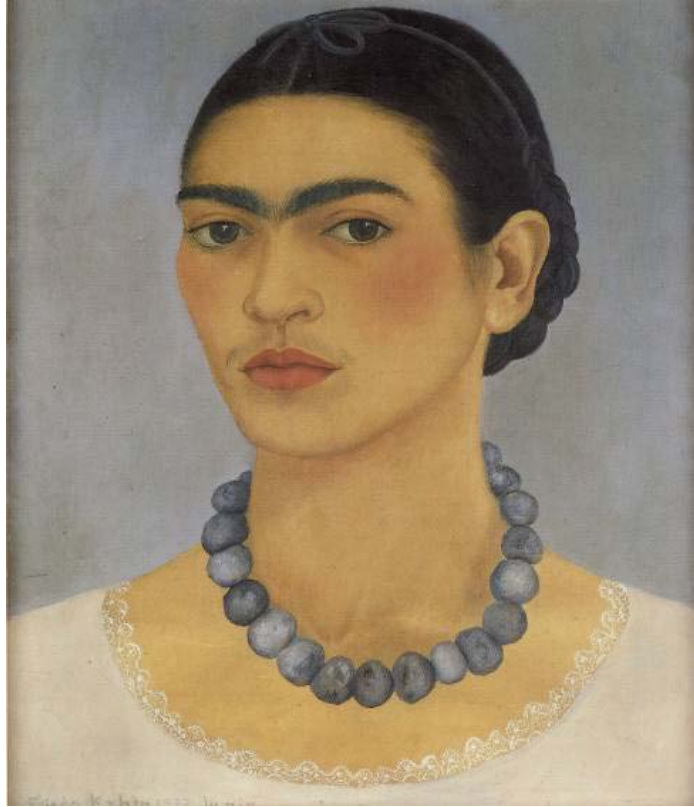


Fig.41: Frida Kahlo – Autorretrato con collar, 1933

Vello facial, hirsutismo. Generalmente, un retratista procura elaborar unas obras que favorecen a la clientela eliminando excesos de cualquier tipo: kilos, arrugas, vello. Sin embargo, por lo general en los autorretratos Kahlo plasma una profusión de vello facial en las representaciones que reflejan su rostro. Este hirsutismo aparece en forma de incipientes bigotes y

contundentes cejas de golondrina como vemos en: *Autorretrato con collar*, 1933 (fig. 41) entre otros muchos.

Una visión actual y desde la perspectiva feminista es tomar su presencia en las interpretaciones de la mujer como una sistemática inclinación a representar la indeterminación de los géneros. Mezclar características secundarias de los géneros en las representaciones fomenta este concepto. Mientras tanto tradicionalmente los géneros masculino y femenino se consideran insertos en una dinámica de polos opuestos. Se toma esta propuesta cerrada como una verdad científica y, sin embargo, la realidad aporta datos que consolidan la idea que existe un registro extenso aplicable al tema: un *continuum* de mayor o menor grado de diferenciación entre los géneros. Kahlo contribuye con mucha anterioridad al debate con manifestaciones de una índole que colaboran en desmantelar la estructura bipolar masculino/femenino y reemplazarla con una gama más amplia y diversa posible para aplicar a la cuestión de identidad sexual.



Fig.42: Frida Kahlo – Raíces, 1943



Fig.43: Frida Kahlo – El sol y la vida, 1947



Fig.44: Frida Kahlo – Retrato de Luther Burbank, 1931



Fig.45: Frida Kahlo – Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos, 1932

Es importante observar que se recopilan en los históricos códices ilustraciones de vello. *El Código Badiano*⁵⁰ sería un ejemplo. También en otros libros de esta índole figuran plantas con raíces pilosas y sensuales. Pensamos que dado el amplio registro cultural de la pintora que pudiera haber tenido conocimiento de este tipo de imágenes porque vellosidades vegetales se encuentran también reproducido en varias ocasiones en la producción: *Raíces*, 1943 (fig. 42), *El sol y la vida*, 1947 (fig. 43); *Retrato de Luther Burbank*, 1931 (fig. 44); *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, 1932 (fig. 45).



Fig.46: Frida Kahlo – Pitayas, 1938

⁵⁰AAVV. *Frida, Tarsila, Amelia* (catálogo), Fundación “la Caixa”, Barcelona, 1997, p. 57



Fig.47: Frida Kahlo – Los frutos de la tierra, 1938



Fig.48: Frida Kahlo – Naturaleza viva, 1952

Además, la sensualidad aparece simbólicamente en la serie de bodegones de frutas, por ejemplo en: *Pitayas*, 1938 (fig. 46); *Los frutos de la tierra*, 1938 (fig. 47);

Naturaleza viva, 1952 (fig. 48). Incluso se observa en los flecos sinuosos del *Autorretrato dedicado a León Trotski*, 1937 (fig. 22), a parte de los numerosos autorretratos con monos peludos que recalcan el hirsutismo inherente de la protagonista.

Pelo, el vello, las raíces conforman la savia de una naturaleza siempre en movimiento. Son símbolos de una fertilidad biológica, que ella no posee, pero que recrea como motor de un universo la vida, y que difiere del concepto de fertilidad construida por su compañero Rivera en obras como el mural del ábside de la capilla de Chipango, realizado entre 1925-26 y entitulado *La tierra fecunda con las fuerzas naturales controladas por el hombre* en donde presenta a su segunda esposa, Guadalupe Marín embarazada de su primer hijo, a partir de un desnudo voluptuoso realizado a gran escala, en una exaltación de valores falocráticos.



Fig.49: Frida Kahlo – Cesto de Flores, 1941



Fig.50: Frida Kahlo – Flor de la vida (Xóchitl), 1938



Fig.51: Frida Kahlo – Flor de la vida, 1943



Fig.52: Frida Kahlo – Magnolias, 1945

Aparato genital femenino. Por tradición los paisajes, bodegones y flores son temas consideradas

apropiados para el *entretenimiento* de la mujer artista pero Kahlo elabora obras con motivos florales como *Cesto de Flores*, 1941, (fig. 49) que infringen la convención. A modo ilustrativo indicamos que en las obras *Flor de la Vida (Xóchitl)*, 1938 (fig. 50) y *Flor de la Vida*, 1943 (fig. 51) así como *Magnolias*, 1945 (fig. 52) la autora plasma unas exóticas flores que eufemísticamente resultan ser el aparato reproductor femenino resuelto pictóricamente en forma floral. El recurso aparece de nuevo en *El sol y la vida*, 1947 (fig. 43).

La artista revaloriza la parte más femenina del cuerpo de la mujer vinculándolo con la belleza de la flor. Para realizar la asociación, aporta un enfoque que se basa más en la sensualidad que en la sexualidad. En el proceso apela a otros dominios sensoriales, aparte de la vista. Introduce la sinestesia en su obra al apelar a varios sentidos perceptivos a la vez. Las connotaciones de las fragancias florales nos remiten a evocaciones olfativas, además de los táctiles sugeridas mediante los pétalos.

Recordemos que una flor contiene diversos significados históricos y un código antiguo de colores que conocen los floristas. En particular existe en México un matiz de sufrimiento vinculado a ellas: (...) *el simbolismo*

*trágico de los indios: las flores son heridas.*⁵¹ Se puede considerar a la flor como un modelo espiritual e incluso símbolo del medioambiente. Sobre todo, para esta investigación cabría destacar que es representativa de loables características que la convierten en un reflejo de la adaptabilidad y la resistencia de la mujer en el devenir de las etapas de su vida y en consonancia fiel con la naturaleza. Habría que tener en cuenta que la flor es ejemplo emblemático del reino vegetal que se desenvuelve por ciclos, que también poseen una gran significación en la trayectoria de la mujer.



Fig.53: Frida Kahlo – Retrato de Doña Rosita Morillo, 1944

⁵¹Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad* (Col. Popular 107), Fondo de Cultura Económica, México DF, 1990, p. 100

*Se mueve con el viento, sin rigidez. Evoluciona también en sí misma: crece, florece, echa brotes (...) van siempre de la manifestación de sus formas a los recursos de la tierra. (...) sobrevive a las intemperies, al invierno.*⁵² Este desarrollo lo plasma Kahlo en el *Retrato de Doña Rosita Morillo*, 1944 (fig. 53) al pintar la imagen de la anciana sobre un fondo que contiene las flores de un cactus en diversos estados que representan su recorrido vivencial. Aparece desde el brote sin abrir hasta la flor en plena floración y finaliza con los pétalos resecados de un ejemplar marchitándose en presencia de una rama seca.



Fig.54: Frida Kahlo – Naturaleza muerta, 1942

⁵²Irigaray, Luce. *Amo a ti. Bosquejo de una felicidad en la historia*, Icaria, Barcelona 1994. p. 44



Fig.55: Frida Kahlo – La novia que se espanta al ver la vida abierta, 1943



Fig.56: Frida Kahlo – Naturaleza muerta, 1951

Volviendo a la representación del aparato reproductor femenino, es interesante observar que la artista no se limita a la flor como icono emblemático, sino recurre a un repertorio frutal con la misma finalidad que se evidencia en los ejemplos: *Los frutos de la tierra*, 1938 (fig. 47); *Naturaleza muerta*, 1942 (fig. 54); *La novia que*

se espanta al ver la vida abierta, 1943 (fig. 55); *Naturaleza muerta*, 1951 (fig. 56). Estas obras configuran otro enfoque para explorar la manifestación de la sensualidad del cuerpo. En este caso la sinestesia evoca una combinación de lo visual y lo gustativo para referirse a las partes íntimas.

La sensualidad exacerbada de frutas y raíces en la producción de Kahlo también se ve reflejada en las lianas sinuosas que decoran los fondos vegetales de diversas obras. Creemos que todos estos elementos hacen referencia a la sensualidad relacionada con la fertilidad femenina. Refuerzan la identificación de la mujer como el árbol de la vida, papel que le ha sido usurpado por la idea de árbol *phallus* del patriarcado. Recordemos que el pubis en el inglés callejero se denomina *the bush*, el arbusto, una versión arbórea de menor talla y fuerza.

Síntomas y funciones corporales

El arte feminista, desde los años 60, viene desvelando y analizando ciertos temas tabú, intencionadamente eludidos del repertorio iconográfico tradicional. Entre ellos figuran las secreciones y excreciones del cuerpo humano: leche materna, vómito, menstruación, semen, etc. Son aspectos o síntomas físicos que ponen en evidencia la condición humana y/o la precariedad del ser. Nos acercan a nuestros límites y

estos poseen connotaciones de muerte, el finitud. Por esta razón se niegan, se ocultan. Kahlo lleva a cabo una exploración de estos límites, de lo no mostrable. Se rebela contra una educación que rechaza lo oscuro, lo siniestro, lo abyecto, lo funesto; todo aquello que nos aleja de la deidad y que nos hace seres humanos, seres corporales.

A modo de breve ilustración, comenzaremos con la leche materna que es el alimento infantil básico. Sin leche materna, o maternizada, los recién nacidos pueden sobrevivir muy poco tiempo. En el caso de vómito reconocemos que sirve para señalar malestar. La aparición de este síntoma advierte que el organismo está invadido por algún desarreglo o enfermedad. La presencia de la regla en la mujer es indicación de la edad fértil y que puede procrear. Aunque sea una circunstancia natural, sitúa al cuerpo en una situación vulnerable. La menstruación en sí puede resultar dolorosa, incómoda e incluso tan copiosa que frecuentemente causa anemias ferropénicas en la mujer. En cuanto a la maternidad, también se considera un proceso natural, pero desde el campo de la medicina en nuestros días existe una tendencia a medicalizar el parto, circunstancia en la que el médico usurpa el protagonismo de la parturienta. Asimismo, a pesar de los adelantos que existen en el ámbito sanitario, el embarazo sigue siendo un tema que

produce una íntima preocupación a la mujer cuando debería ser un acontecimiento gozoso y placentero. En este tema de los síntomas y funciones corporales observamos que son, a la vez, elementos que desmitifican el cuerpo idealizado de la mujer considerado objeto del deseo del hombre. Las características de la corporalidad femenina retratada por los varones normalmente se adjetivan para a hacerla parecer impoluta y/o seductora. En este tipo de obras pictóricas incluso la palidez, un referente de enfermedad, se convierte en signo de pureza o espiritualidad. Por el contrario, Kahlo desarrolla en su poética los temas proscritos de síntomas y funciones.

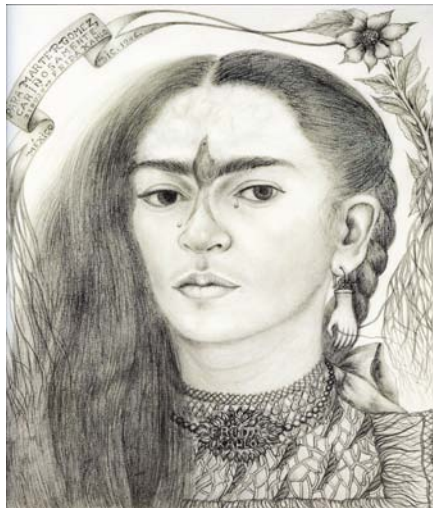


Fig.57: Frida Kahlo – Un autorretrato dibujístico, 1946



Fig.58: Frida Kahlo – La columna rota, 1944

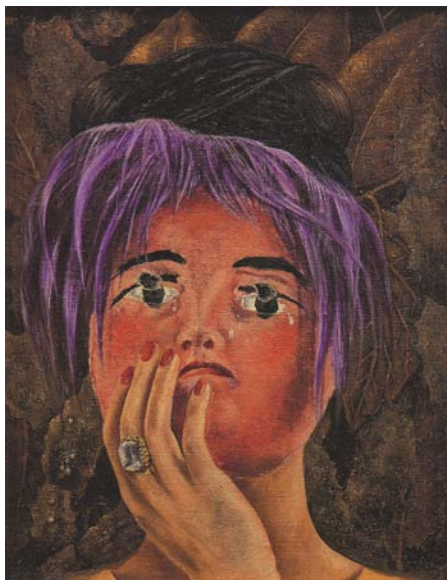


Fig.59: Frida Kahlo – La máscara, 1945



Fig.60: Frida Kahlo – Autorretrato como tehuana, 1948

Verter lágrimas. Las lágrimas, una secreción corporal compartida por los seres humanos, son denostadas. Se supone que los hombres no lloran y se identifican las lágrimas con la sensiblería de las mujeres. Kahlo las presenta en su obra como una manifestación legítima de dolor, físico y moral. Aparecen, por ejemplo, en el rostro inexpresivo de la artista concentrados en un lagrimón en *Henry Ford Hospital*, 1932 (fig. 16) y en un autorretrato dibujístico de 1946 (fig. 57) una lágrima brota de cada ojo.

También, en la obra *La columna rota*, 1944 (fig. 58), las lágrimas saltan desde los ojos en la cara de la protagonista pero, a pesar de ello, se mantiene las facciones impávidas. Igual de imperturbable es el rostro que se encuentra en la obra, *La máscara*, 1945 (fig. 59), aunque cada ojo destila alguna lágrima que sorprendentemente pertenece al antifaz y no a la persona. *La máscara de papel aquí representada muestra los sentimientos que el rostro de Frida jamás revela.*⁵³ Kahlo porta el traje de tehuana en el *Autorretrato como tehuana*, 1948 (fig. 60) y la cara con lágrimas. Es de destacar que las lágrimas pertenecen a los fluidos corporales que forman parte del aspecto fisiológico/biológico del cuerpo. Al plasmarlas en los cuadros, Kahlo aborda sutilmente el tema de la carnalidad lográndolo a través de la presencia de estas lágrimas. Es otro rasgo desmitificador presentado por la artista que explora lo abyecto en el cuerpo de la mujer.

Vomitir. Al vomitar, se arroja el contenido regurgitado del estómago por vía bucal con gran violencia. Esta acción define otra función corporal considerada repugnante. La pintora, sin embargo, no vacila en explorar

⁵³Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo, 1907-1954, dolor y pasión*, Taschen, Colonia, 1992 , p.46

su vertiente de expresividad. Su uso como imagen en *Sin esperanza*, 1945 (fig. 18) puede estimarse como la representación de una función corporal utilizada para articular un sentimiento de rechazo. (...) *En 1945 pintó un cuadro terrorífico, 'Sin Esperanza', en el que Frida, en cama, llorando, lo vomita todo: un tocinillo, un pez, una calavera, la vida misma.*⁵⁴ La artista plantea un enfoque inconformista, y, basándose en la corporeidad, plasma en el cuadro un síntoma de enfermedad para transmitir hastío.

Sangrar. Al expresarse mediante escenas sangrientas Kahlo saca a relucir un tema específicamente vinculado con la biología de la mujer. La sangre, un tema censurado, es tan integrada en la vida de la mujer como rechazada igualmente por la sociedad y el arte. El ciclo menstrual de la mujer implica una pérdida de sangre. Se considera una indicación de suciedad cuando en general verdaderamente es un indicador de buena salud. A pesar de que la aparición de un sangrado vaginal también es síntoma de desfloración, penetración violenta o de enfermedad. La repugnancia social hacia el flujo menstrual se refleja en su ausencia en las obras tradicionales de la Historia del Arte.

⁵⁴Jamis, Rauda. *Frida Kahlo*, Circe, Barcelona, 1988, p. 310

Otro tipo de referencia al elemento vital se nos muestra en la obra *Unos cuantos piquetitos*, 1935 (fig. 10). En este cuadro Kahlo plasma una gran abundancia de sangre que salpica hasta el marco de la misma forma que la sangre impregna la historia precolombina de México. También la sangre, como fluido corporal, aparece en obras como *Mi nacimiento*, 1932 (fig. 15) y *Henry Ford Hospital*, 1932 (fig. 16): la sangre que emana del útero durante el acto de alumbrar, el inicio de la vida.



Fig.61: Frida Kahlo – El suicidio de Dorothy Hale, 1938-39

Mientras en el *Suicidio de Dorothy Hale*, 1938-39 (fig. 61) la sangre se presenta como parte de un acto voluntario o quizá enajenado de poner fin a la vida.

El retrato, encargado por Claire Booth Luce, es interpretado por Kahlo representando a la finada sobre un lecho de sangre después de haberse lanzado al vacío del 150 South Central Park tras organizar una fiesta de despedida. La obra inicialmente destinada como recuerdo para la madre de la joven fue rechazada porque se esperaba un retrato al uso y no una narración pictórica pormenorizada del hecho truculento de la muerte de Dorothy. Kahlo, mediante secuencias de viñeta, que recuerdan las representaciones espacio-temporales del mejor arte medieval, muestra de manera *sublime* el horror congelado de este hecho siniestro.



Fig.62: Frida Kahlo – Autorretrato con retrato de Dr.Juan Farill, 1951

En *Autorretrato con retrato de Dr. Juan Farill*, 1951 (fig. 62), la artista sobrepone un corazón a la representación de la paleta en el cuadro y de esta manera nos comunica la relevancia de la pintura dentro del contexto de los dolores continuos que padece. El arte es el verdadero motor que mantiene fluyendo el elemento vital de su vida.

La sangre, un tema históricamente silenciado, rechazado y mal interpretado, es rescatada por Kahlo como un integrante válido de los contenidos de una representación plástica. No obstante, haciendo justicia nos parece ineludible señalar de nuevo la relevancia anticipatorio de la obra del artista, Edvard Munch, que se desarrolla desde un contexto habitualmente marcado por las especulaciones filosóficas de Arthur Schopenhauer.⁵⁵ No obstante, al asomarse al desconocido y misterioso universo femenino lo encuentra altamente sugerente y nos deja obras como *Pubertad, 1894-95*. Trata de una adolescente que acaba de acceder a la menstruación; se halla temerosa ante la sombra en forma de pera que simboliza la toma de consciencia de su útero fértil y, a la vez, reloj inexorable de su ciclo vital y creativo.

⁵⁵Schopenhauer, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte, y otros ensayos*, Editorial EDAF, Madrid, 2005, pp. 89-113



Fig.63: Frida Kahlo – Mi nana y yo, 1937



Fig.64: Frida Kahlo – El abrazo del universo, la tierra, Diego, yo y el Sr.Xólitl, 1949

Lactancia. La importancia de la lactancia, tan esencial para proveer el primer alimento infantil, al pertenecer a las actividades femeninas no ha recibido un reconocimiento pleno. Kahlo presenta el tema en dos obras, *Mi nana y yo*, 1937 (fig. 63) y *El abrazo del universo, la tierra (México), Diego, yo y el Sr. Xólitl*,⁵⁶ 1949 (fig. 64) que nos resultan desmitificadoras. Primeramente, porque retratan la lactancia y al incluirla en la plástica la dignifican. En segundo lugar, desmitifican porque plantean el pecho femenino centrándose en su función alimenticia y no en la visión del pecho como objeto erótico. En tercer lugar, trastocan con la cruda realidad, el concepto almibarado de maternidad al elaborar plásticamente secreciones corporales. Se formula un desafío a todas las *Madonnas* europeas edulcoradas como, por ejemplo, las de Bartolomé Esteban Murillo, al presentar una nodriza pétreo o representaciones de pechos con detalles de dibujo científico.

Alumbrar. La facultad de alumbrar es un incidente biológico que afecta a las mujeres por la idiosincrasia de su capacidad reproductora. Al tratar este tema que preocupa tanto a todas las mujeres directamente o de manera indirecta, Kahlo, clara y sin remilgos, expresa

⁵⁶Pronunciado casi como la frase inglesa *So little* tan apropiada dado el tamaño pequeño del perrito

pictóricamente el acto de dar a luz describiendo de manera explícita un nacimiento. Se encuentra la obra *Mi nacimiento*, 1932 (fig. 15), fundamentada en el misterio del alumbramiento del ser humano con un enfoque netamente ginecológico y sobre todo didáctico. El vello púbico de la parturienta es evidente, y existe, además, un charco de sangre. De este modo están implicados en su planteamiento la carnalidad y los fluidos corporales. Convierte el alumbramiento en una obra cargada de atrevimiento trasgresor por hacer pública una imagen considerada solamente apropiada en el ámbito médico-científico.

La imagen de *La dolorosa*⁵⁷ situada encima de la cama, añade el recurso de insertar un cuadro dentro de un cuadro. Además, aporta un referente religioso lleno de connotaciones de aflicción como modelo del sufrimiento al que debe someterse la mujer. A la vez, las lágrimas que contiene la imagen la vinculan de nuevo con el tema de fluidos corporales.

La figura de la madre se representa con la cara tapada. En primer lugar, creemos que el hecho de velar el rostro nos indica que la obra trata de la muerte de una

⁵⁷*La Llorona* es como se denomina en México. Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad* (Col. Popular 107), Fondo de Cultura Económica, México DF, 1990, p. 91

madre anónima representativa de todas las madres que exponen sus vidas en el parto y remarca el peligro latente que pueda aflorar durante el acto de dar a luz. La autora da al traste con la maternidad solamente concebida como gozosa e idílica. Saca a relucir el aspecto sufriente y peligroso, derivado de la institucionalización del patriarcado.

En segundo lugar, pensamos que la figura de la parturienta muerta es una obra que sirve de homenaje a Matilde Calderón. Recordemos como Kahlo, aún sufriendo de las secuelas de un aborto reciente, emprende el largo viaje a México con la intención de acompañar a su madre moribunda a quien quiere y respeta.

Relacionados con el cuadro, por asociación y las connotaciones que le circundan, se encuentran varios ciclos: el ciclo menstrual, el ciclo vital, el ciclo de crecimiento, el ciclo lunar e incluso el relevo generacional (no desde la perspectiva dinástica patrilineal, sino como un concepto de familia en transformación continua y en armonía con la naturaleza). La autora presenta el vínculo del nacimiento con la muerte, una perspectiva muy mexicana sobre el tema. Los ciclos tienen relación con el pensamiento mítico en contraposición al pensamiento racional. Se plantea una manera de concebir el tiempo y el espacio que no corresponde al reino del pensamiento

lógico que presenta el devenir como un desarrollo lineal y homogéneo. La obra trata el tema de la temporalidad de la vida humana desde un punto de vista esperanzador porque la enfoca como una época de transición como en las creencias de las antiguas religiones de la península azteca.

Mi nacimiento, 1932, supone una apertura a una nueva dimensión estética de lo femenino. Contribuye como un punto de partida para las posteriores voces femeninas que han trabajado este tema.

Lesiones y heridas (perforaciones, incisiones, penetraciones) y sus huellas (escarificaciones)

Lesiones y heridas no pertenecen a los temas generalmente considerados como contenidos idóneos para elaborar una obra, a no ser para cumplir con exigencias de morbo o sadismo. Kahlo explora la dimensión del dolor mediante imágenes de múltiples heridas. En la obra *El cervatillo*, (*Mi venadito*, *Venado herido*), 1946 (fig. 32) representa heridas infligidas a un cuerpo y se perciben como muestras de dolor. Desde una valoración feminista ofrecemos la interpretación de que la obra destaca las vejaciones permitidas por un sistema que fomenta el dominio a la mujer de mil maneras, incluso dolorosas. A modo de ejemplo, las heridas representadas,

al ser penetraciones, crean una metáfora evidente de la violación.

A continuación se comenta otra significación del cuadro que asimismo implica el dolor. *Mi venadito* es un autorretrato, como ya hemos comentado, en que Kahlo se representa a si misma en forma híbrida apropiándose del cuerpo de un ciervo, un animal totémico además de ser una mascota de la artista. Flechas hieren este cuerpo animal por el dorso y en el corazón. Seguramente apoyados en la cornamenta que porta el venadito algunos estudiosos contabilizan las nueve heridas del animal como símbolos de las infidelidades de Diego Rivera.

Por otra parte, aunque hemos tratado el tema anteriormente, aludimos a las flechas que evocan el martirio de San Sebastián. Esto proporciona otro sentido al cuadro con reminiscencias del culto católico y sus santos, pero esta interpretación queda difuminada por el simbolismo homosexual que deriva de la imagen, según interpretaciones psicoanalistas.

El cuadro *Unos cuantos piquetitos*, 1935 (fig. 10) lleva el mismo título que una canción de moda durante la época de Kahlo e ilustra el desnudo femenino con evidentes señales de violencia. Las perforaciones presentadas son lesiones infligidas con saña. Emanan

sangre profusamente y reclaman la atención del espectador por la presencia tan infrecuente del líquido vital en una obra de arte. Mediante esta pintura Kahlo formula una crítica dirigida a una sociedad que consiente y trivializa la muerte de la mujer víctima del hombre hasta el punto de permitir que sea motivo de la letra de canciones de alcance popular.

Queremos señalar la obra *Unos cuantos piquetitos*, 1935 como una manifestación evidente en contra de la violencia doméstica. El título y tema se basan en un suceso real. En su defensa ante el juez, el autor del homicidio sangriento de su compañera declara descaradamente que no fueran 20 las puñaladas mortales sino meramente *unos cuantos piquetitos*.

La herida presenta en *La columna rota*, 1944 (fig. 58) expone la carnalidad del cuerpo en *carne viva*. Se encuentra pictóricamente situada como una brecha abierta en un torso lesionado. *En la columna rota la angustia de Frida se comunica de la manera más física y desgarradora, por medio de clavos perforando su rostro y su piel y de una cortada en su torso que nos recuerda la grieta de un terremoto.*⁵⁸ Aquí también Kahlo de nuevo

⁵⁸Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México DF, 1997, p. 182

asume el papel de un San Sebastián mexicano y expone sus heridas.

Ahora bien, el motivo es dejar testimonio de su supervivencia. Hace del cuerpo un sinónimo del dolor físico. (...) *Frida llora, con el torso desnudo y el pelo suelto; a pesar del corsé su cuerpo se abre, mostrando en el rojo de su carne una columna griega rota; y en la totalidad de su cuerpo visible, hay clavos, puntos de dolor.*⁵⁹ Reiteramos que la obra da un significado al dolor como parte intrínseca de la vida.

Curiosamente, en segundo término, la tierra se presenta yerma con oquedades que devienen resonancias de la herida del cuerpo a modo coral. Mientras un corsé ortopédico y nada sensual, sino que apela a la disciplina metódica, sostiene el cuerpo.

Dentro del torso herido representado existe una columna jónica fracturada que, a pesar de ello, lo sujeta. Puede leerse de forma polisémica: símbolo de una civilización que se resquebra, ideas o ideologías caducas que se fragmentan, pero es innegable la alusión directa a su cuerpo roto.

⁵⁹Jamis, Rauda. *Frida Kahlo*, Circe, Barcelona, 1988, p. 310



Fig.65: Frida Kahlo – Las dos Fridas, 1939



Fig.66: Frida Kahlo – La mesa herida, 1940

Existen otras obras mostrando huellas de intervenciones quirúrgicas que indican señales de la vulnerabilidad del cuerpo. Al mismo tiempo, las incisiones sangrantes de una operación en *Arbol de la esperanza manténte firme*, 1946 (fig. 19) y el corazón seccionado en *Las dos Fridas*, 1939 (fig. 65) o *Recuerdo (El corazón)*,

1937 (fig. 30) expresan penas de otra índole: heridas que atañan los sentimientos. La obra desaparecida *La mesa herida*, 1940 (fig. 66), ahora solamente visible en fotografías, presenta una mesa con gráciles piernas desolladas en vez de patas y heridas sangrantes en la tapa del mueble. Estos detalles nos remiten al cuerpo femenino porque las piernas son de mujer y la forma de las heridas en la parte superior de la mesa se asemeja a los labios y las aperturas simulan vaginas. A causa de la vinculación de la mesa con el altar, el mueble en cuestión también alude al sacrificio.

Accesorios y adornos corporales

Sabido es que los adornos corporales y accesorios personales sirven no solo para aumentar el atractivo del portador, sino que constituyen una vía de expresión. En cada uno de los autorretratos de Kahlo encontramos alguna muestra de la variada gama de peinados, tocados y vestimenta, así como joyería, de diseño nativo. Son elementos simbólicos que le ayudan a autoreconstruir su corporeidad mutilada frente al otro.

Todos los peinados plasmados por la artista son producto de ejecuciones muy elaboradas como ya hemos comentado. Aunque existen indicadores sociales que desvelan el estado civil, la religión, etc., ligados a la

indumentaria y accesorios, en que las obras de la pintora constituyen claras evidencias de la filosofía de la *Mexicanidad*.

Como es bien sabido, la *Mexicanidad* es un término aplicado a una ideología que corresponde a la época posrevolucionaria de México. El movimiento surge después de la Revolución de 1910 como defensa de los valores propios frente a la colonización cultural extranjera. Los intelectuales liderados por el *Dr. Atl* (Gerardo Murillo) se preocupan por efectuar una revalorización de lo indígena para estimular la formación de una identidad mexicana arraigada en la tradición. Kahlo pertenece al grupo que propicia este ensalzamiento de lo autóctono. Su participación en el movimiento aparece expresado en resoluciones pictóricas que constatan de su actitud y activismo.

Se pueden identificar varios motivos para justificar su cooperación en el fomento de los principios de la *Mexicanidad*. Señalaremos que, en el plano socio-político, Kahlo toma parte mediante su compromiso de apoyo al proyecto de una valoración activa de lo autóctono como camino para lograr una consolidación identitaria nacional.

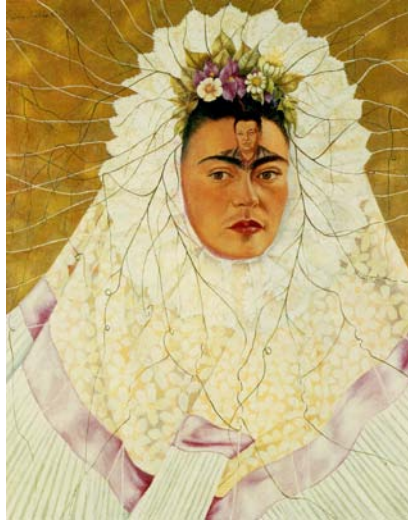


Fig.67: Frida Kahlo – Autorretrato como tehuana (Diego en mi pensamiento o Pensando en Diego), 1943

Su predilección por la vestimenta típica de *tehuana* podría considerarse simplemente una muestra sobresaliente de esa *Mexicanidad*. A modo ilustrativo, señalamos obras en las que aparece la protagonista ataviada con el traje tradicional en cuestión: *Autorretrato como tehuana*, 1948 (fig. 60) y *Autorretrato como tehuana (Diego en mi pensamiento o Pensando en Diego)*, 1943 (fig. 67).

Ahora bien, al documentarnos descubrimos que Kahlo viste preferiblemente de *tehuana* con la finalidad de

atraer a Rivera. Al explorar el significado de la indumentaria en el contexto rural tradicional descubrimos que, a parte de su función de exteriorizar la escala de valores socialmente aceptados, se emplea dicha vestimenta para fines mágicos. Es reconocido que las mujeres que proceden del Istmo de Tehuantepec, México poseen un compendio de cualidades entre las cuales figuran no solamente su belleza, sino valentía, presencia y, por encima de todo, dotes de mando. En pocas palabras, son mujeres dominantes que someten a los hombres. Kahlo, que se encuentra cautiva de un cuerpo enfermo, ansia estas características de fortaleza y poderío. Emplear el ropaje que les corresponde a estas potentes mujeres tehuanas le puede servir para simular sus cualidades o conjurarlas. Resumiendo, se puede afirmar que la vestimenta es una fuente de comunicación secreta⁶⁰ de la que se sirve la pintora. Vestida y retratada con la indumentaria tradicional Kahlo posee más fortaleza, sustentada por los símbolos que ostenta.

⁶⁰Petanovics, Catalina. Conferencia (inédita) *Costumbres y Creencias*, Universidad de Arte Popular, Zalagaerszeg, República de Hungría, 1998.

5. LEONORA CARRINGTON: APROXIMACIONES A *LA DAMA OVAL*

*!Qué frescor da
cuando no llega el moño
al cuello del kimono!*

Sono

Leonora Carrington nace en Clayton Green, Lancashire, Inglaterra en el seno de una familia adinerada como hija única con tres hermanos varones.¹ Su padre, Harold Wilde Carrington, posee el perfil de un emprendedor pero convencional industrial inglés, mientras que a su madre, Maurie,² se le describe como una irlandesa muy imaginativa: *Carrington recuerda que su madre era muy dada a fantasear sobre los orígenes de la familia y aseguraba descender del rey irlandés Malcolm, y también de Francisco José de Austria, cuyo retrato colgaba en la casa familiar, donde llegó a considerarlo un “ancestro”.*³ Curiosamente *The Ancestor*,⁴ 1968 se convierte en el título de un cuadro de la artista en el que

¹La cantinela de su hermano mayor, Pat, era: (...) *las niñas no hacen esto, porque esto solamente hacen los niños*, según: Paya, Emilio y Villa, Saul, *Tiempo Soñado* (entrevista), <http://www.jornada.unam.mx/1996/12/15/sem_leonora.html>

²Apodo de: Maureen

³Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 11

⁴Tra. de la doctoranda: El ancestro

un espectro cubierto de una tela blanca es el protagonista; otros espectros aparecen en una obra posterior: *Ancestors*, 1970.

El crecimiento de Carrington se desarrolla dentro de un marco familiar tradicional de estilo victoriano, católico y patriarcal: (...) *como era costumbre en su época y clase, los niños estaban estrictamente relegados a ciertos espacios y se supervisaba cada una de sus actividades.*⁵ La acomodada niñez de Leonora, y sus hermanos Patrick, el primogénito, y los pequeños Gerard y Arthur, es estrechamente vigilada por educadores contratados: la *nana* irlandesa, la institutriz francesa, el preceptor religioso. Cuidan de ellos también un pequeño ejército de sirvientes sumando unos diez, sin incluir el chofer.

La señorial *Crookhey Hall*⁶ en *Cockerham*, con vistas al mar de Irlanda y la bahía de Morecomb, es el hogar de los Carrington durante poco tiempo, pero deja una profunda impronta en la sensibilidad de la niña. La impresionante casa eduardiana le parece una laberíntica edificación ominosa y mágica a la vez: (...) *desde una prisión imponente y restrictiva que representaba la*

⁵Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 11

⁶Tra. de la doctoranda: Mansión de Crookhey

*autoridad paterna, hasta el estado misterioso de la niñez.*⁷ Por estas razones la mansión deja huella en la producción pictórica de Carrington. Cabría resaltar, por ejemplo, la interpretación de la vivienda familiar que la artista elabora en la obra homónima.⁸ La representación posee cierto matiz siniestro que se asemeja al aura de las tétricas edificaciones detalladas en novelas góticas, que disfrutaron de una extendida difusión en Inglaterra a partir de finales del s.XVII. Recuerda la mansión neogótica, la derruida *Strawberryhill*, del literato inglés Horace Walpole.⁹ En una obra elaborada años más tarde, *DarVault*, c. 1950 creemos que aparece una versión del hogar paterno que suscita una sensación opresiva. En *Red Cow*,¹⁰ 1989 la autora presenta de nuevo una tenebrosa réplica de la residencia familiar.

En relación a Crookhey, M. Warner señala como la distribución del edificio refleja el entramado social de una época que posterga a la mujer, el *ángel* de la casa victoriana: *En cierto sentido podemos ver en esta casa la jerarquía estructural que la rodeaba cuando niña. Su imaginario está más cerca del mundo que conforman las*

⁷Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 11

⁸*Crookhey Hall*, 1947

⁹Su obra *The Castle of Otranto* publicada en 1765 se considera la primera novela gótica inglesa

¹⁰Tra. de la doctoranda: Vaca roja

*márgenes de la casa. Ella no ocupa los espacios esenciales; su imaginación vaga por las cocinas, los áticos, donde viven las mujeres y los sirvientes.*¹¹ Esto significa que en realidad la mujer de aquella época posee en la escala social el nivel de una sirvienta más, un hecho disimulado tras el ensalzamiento de su cometido, la maternidad, y el apelativo de *ángel* del hogar.

Aunque se describe a Leonora Carrington como (...) *viajera incansable, (que) recoge en su memoria y vívida imaginación los elementos - sueños y realidades - que plasma en sus cuadros,*¹² también es cierto que a la artista le conmueven profundamente las leyendas procedentes de la parte norteña de Inglaterra anclada en los recuerdos de su niñez. Cerca de la ubicación de su domicilio de ataño existen lugares conocidos por su fama, parajes habitados por brujas y fantasmas homenajeadas por la pintora en *The Dead Queens of Cockerham*,¹³ c. 1950.

Los aspectos fantasmagóricos del entorno los asimila Carrington por vía de las fabulaciones de su madre y la *nana* a una edad temprana. Su madre,

¹¹Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 12

¹²Andrade, Lourdes y Emerich, Luis Carlos. *Leonora Carrington. Una Retrospectiva* (catálogo), Zuazua y Ocampo, Monterrey, 1994, p. 15

¹³Tra. de la doctoranda: Las reinas muertas de Cockerham

conocida familiarmente también como Maude, así como la *Nana* Mary Kavanagh, estimulan la imaginación de Leonora con cuentos de espectros y personajes del folclore irlandés y centro europeo. *Mi madre era irlandesa y, probablemente, sea ésa la razón de mi creatividad celta y mi atracción por Irlanda, un país de mente surrealista.*¹⁴ Hay que resaltar específicamente la familiaridad con los personajes fantásticos, los *sidhe*, moradores de zonas ocultas debajo de la superficie de la tierra. Forman, sin embargo, solamente una parte de un extenso elenco celta de personajes fantásticos de las historias que su abuela irlandesa le cuenta cuando le visita en Eire. *Se conoce a los irlandeses y a los celtas por las hadas, los gigantes, los elfos, los gnomos...*¹⁵. Es interesante observar la relevancia de las figuras femeninas de abuela, madre y *Nana* que aportan a la formación de la niña un mundo irreal, atractivo y sugerente.

Se habla con frecuencia de una enfermedad infantil de Carrington sin determinar. Referente a las secuelas, ciertos investigadores opinan que la dolencia le había producido fiebres delirantes que llegan a marcar su

¹⁴Carrillo de Albornoz, Cristina. "Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí," *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 01 enero 2006, p. 29

¹⁵Ibidem

existencia posterior, al desencadenar en su mente el caudal de constantes imágenes de extraños entes. (...) *La experiencia la aterra y la fascina a un tiempo.*¹⁶ Estas formas poseedoras de características de apariciones, transitan con suma facilidad por el imaginario particular de la artista. *La inglesa, quizá más auténticamente esquizofrénica, deja volar su imaginación incontrolable en donde se encuentran extraños seres cuyas acciones nos resultan difíciles de comprender.*¹⁷ La pintora misma habla de las imprecisas fuentes procedentes de su infancia que se materializan en su obra pictórica: *Desde pequeña, y esto creo que les ocurre a muchísimas más personas de las que se cree, tuve muchas experiencias extrañas con todo tipo de fantasmas, visiones y otras cosas generalmente condenadas por la ortodoxia cristiana... Sí mis primeras experiencias extrañas e inexplicables comenzaron cuando tenía dos años. Las he tenido toda mi vida. Así que no puedo decirte si se debe a haber sido educada en el catolicismo, ó a que nos contaron muchas historias de fantasmas; o quizás, a que desde pequeños estuvimos en contacto con la mitología celta. Los celtas y los irlandeses son muy dados a tener en cuenta a esos*

¹⁶Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Era, México, 1994, p. 155

¹⁷Bayón, Damián. *Historia del arte hispanoamericano 3. Siglos XIX y XX*, Alambra, Madrid y México DF, 1988, p. 142

seres a los que llamamos *The Gentry*,¹⁸ los geniecillos, los gigantes, los fantasmas, los elfos, los gnomos... Así que no puedo decir con exactitud por qué tengo esa mentalidad, que me ha venido dada como algo natural.¹⁹ No existe para la artista ninguna barrera a su imaginación que pueda impedir la percepción acentuada de lo que se podría considerar lo paranormal. En la personalidad de Carrington se configura una exacerbada sensibilidad a causa de su propio temperamento, el compendio de los estímulos recibidos durante la infancia y posiblemente también debido a su enfermedad temprana.

La niña asimila la información de diversa índole con facilidad. A causa de su férrea voluntad de ampliar su bagaje de saberes, durante el resto de su existencia continúa enriqueciendo sus conocimientos y, por consiguiente, su creatividad. Se traduce el fondo imaginativo adquirido en las imágenes que plasma posteriormente en sus obras.

Durante la trayectoria vital de la artista la elaboración de resoluciones artísticas aparece con prontitud. A partir del trastorno de su salud en la infancia, la pequeña comienza a decorar las paredes con

¹⁸Tra. de la doctoranda: pequeña aristocracia

¹⁹Andrade, Lourdes y Emerich, Luis Carlos. *Leonora Carrington. Una Retrospectiva* (catálogo), Zuazua y Ocampo, Monterrey, 1994, p. 60; entre la gentecilla destaca el mal humorado enano: *Leprehaun* (de *lugh* (pequeño) y *corpan* (cuerpo)).

garabatos. *De niña, cuando comencé a pintar, todo eran caballos.*²⁰ La incipiente actividad artística se amplía con un afán de ilustrar las historias que comienza a escribir a los seis años: (...) *específicamente cuentos de fantasmas y fábulas de animales, influida por los cuentos irlandeses que le contaban su madre y Nana.*²¹ A partir de estos inicios, continúa trabajando en ambos campos, la literatura y las artes plásticas, durante el resto de su vida.

A diferencia de la aplicación con la que Carrington persigue desarrollar sus aptitudes en el campo del arte, el mismo entusiasmo no aparece en sus experiencias con la enseñanza reglamentaria. La artista demuestra una tenaz resistencia a la instrucción formal idónea a su status socio-económico. Su prima Patricia Paterson atestigua su actitud: (...) *Las dos estábamos en Santa María en Ascot, y ella era una rebelde. Era contraria a toda disciplina y muy inclinada a hacer las cosas a su modo. Le gustaban la música y el arte, y por entonces la última moda era tener un serrucho que ella solía tocar y meternos en problemas. Sencillamente no encajaba en la escuela.*²²

²⁰Carrillo de Albornoz, Cristina. "Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí", *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 1 enero 2006, p. 27

²¹Andrade, Lourdes y Emerich, Luis Carlos. *Leonora Carrington. Una Retrospectiva* (catálogo), Zuazua y Ocampo, Monterrey, 1994, p.15

²²Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 15

La rebeldía de Carrington es motivo para que la etiqueten negativamente como insumisa, *retrasada mental*,²³ antisocial, excéntrica y poco participativa en los centros religiosos en las que la familia le inscribe.

La joven es apartada también por motivos disciplinarios del internado del convento *Santo Sepulcro* cerca de Chelmsford, Essex. Cabría resaltar que la aspiración transitoria que manifiesta de convertirse en monja resulta puramente motivada por el deseo de poder practicar levitación o una experiencia mística y nada más. En resumen, Carrington no intenta ser buena estudiante y la estricta formación programada para su educación se podría señalar como un motivo de la insubordinación que caracteriza su niñez y juventud ya que es invitada a marcharse de diversas instituciones docentes. Parte del problema de su falta de interés por los estudios podría deberse al hecho que la pequeña padece una dificultad de aprendizaje: *Creo que lo llaman dislexia, me han dicho que es una enfermedad, pero entonces la gente sentía menos curiosidad por lo que pasa dentro del cerebro y tendían a pensar que cualquier cosa así era una enfermedad.*²⁴ Carrington produce consternación en los que la observan escribir con ambas manos,

²³Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 15

²⁴Op. Cit., p. 18

preferentemente con la izquierda y comenzando al revés de lo habitual, práctica que comparte con el afamado pintor Leonardo da Vinci.

Ahora bien, ni las restricciones que se le aplican, ni las limitaciones, someten la creatividad de Carrington abastecida con el patrimonio acumulado de cuentos de hadas, historias de fantasmas y épicas nórdicas. Adquiere la costumbre de llenar cuadernos con sus dibujos infantiles. Pululan imágenes en su memoria no sólo durante los días de su niñez, sino que posteriormente le sirven de acicate para su producción artística madura.

Dada sus inquietudes, la pintora cultiva la costumbre de buscar conocimientos al margen del adoctrinamiento que se le intenta imbuir en la enseñanza privada de su época. Comienza sus investigaciones pronto y por su cuenta. Se dedica a la lectura de libros que abarcan temas eclécticos. Inicia el camino con los clásicos de la literatura infantil a su alcance en la biblioteca del cuarto de los niños. Entre aquellos se encuentran las obras de Lewis Carroll. *Es maravilloso y su lógica, nada absurda. Además, era un gran matemático.*²⁵ Los autores incluyen Beatriz Porter, ilustradora de renombre y Edward Lear, él de las rimas sin sentido, así

²⁵Carrillo de Albornoz, Cristina. "Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí", *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 1 enero 2006, p. 29

como el irlandés, James Stephens, su favorito.²⁶ Determinadas influencias literarias que obran en la producción pictórica de Carrington lo evidencian. A modo ilustrativo, indicamos resonancias encontradas dentro de las narraciones de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*, en la fuga del personaje principal en comparación con la huída de la protagonista de *Crookhey Hall*, 1947 de Carrington, cuadro de tintes autobiográficas. También, la lectura del satírico irlandés, Jonathan Swift debe de haber influenciado a Carrington para presentar, con humor perverso, a un niño dispuesto como si fuera un cochinillo asado entre los platos ofrecidos en el ágape de altas esferas representado en *The Meal of Lord Candlestick*,²⁷ 1938 que comentaremos más adelante.

Es importante observar que una imagen constante destaca en la producción de Carrington, el caballo. Se evidencia la presencia de este icono favorito, por ejemplo, en el autorretrato, *The Inn of the Dawn Horse*,²⁸ 1936-1937; (dípitico) *The Horses of Lord Candlestick*,²⁹ 1938;

²⁶Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 14

²⁷Tra. de la doctoranda: La comida de Lord Candlestick

²⁸Tra.: de la doctoranda: La posada del caballo del alba

²⁹Tra.: de la doctoranda: Caballos de Lord Candlestick

Portrait of Max Ernst,³⁰ 1940; *Down Below*,³¹ 1941; *Green Tea*³² (o *La Dama Oval*), 1942; *Martes*,³³ 1946; *Figuras fantásticas a caballo*, 1952; *The 19th. Hole*,³⁴ 1958; *Le Grand adieu*,³⁵ 1958; *Habadalah Asejaledha*, 1959; *Penélope*, 1960; *Telam Passsionis*, 1962; *El Ravarok*, 1963; *Salamander*,³⁶ 1969. La artista no solo retrata el caballo en numerosas obras suyas sino que lo convierte en su animal totémico. *Como sabe, no hago una separación entre humanos y animales. Tenemos un alma humana, pero también de animal. No creo que los seres humanos sean una raza muy divertida. Se está creando un mundo horrible, lleno de guerras absurdas, odios feroces e injusticias. Todo ello habla de la calidad de los animales humanos. Estoy convencida de que la raza humana no es superior a la de otros animales. Creo que el mundo animal es universal, pero su potencial no ha sido explorado.*³⁷ En las representaciones de corceles idealizados la autora, como parte de su pasión por el reino animal, transmite mediante sus pinturas la idea de la

³⁰Tra. de la doctoranda: Retrato de Max Ernst

³¹Tra. de la doctoranda: Memorias de abajo

³²Tra. de la doctoranda: Té verde

³³Tra. de la doctoranda.: Martes

³⁴Tra. de la doctoranda: El hoyo diecinueve

³⁵Tra. de la doctoranda: El gran adiós

³⁶Tra. de la doctoranda: Salamandra

³⁷Carrillo de Albornoz, Cristina. "Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí", *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 1 enero 2006, p. 26

supremacía de la especie caballar sobre el ser humano. Aspecto estético que nos trae remembranzas de la teoría mística de uno de los componentes del Jinete Azul, Franz Marc y su fábula del mundo animal, más puro, más inocente que la sociedad humana entreguerras. En este aspecto los caballos de la producción a la vez parecen tener como referente a los noble *Houyhnhm* descritos en el último periplo del héroe, Lemuel, de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift. La recurrente presencia del caballo blanco también es un críptico guiño a la célebre diosa blanca de la mitología celta que se manifiesta preferiblemente de esta forma aunque el repertorio animal de sus apariciones es muy variado. Bien conocida entre los irlandeses, la legendaria princesa *Niamh* del país *Tir na nÓg* vino a Irlanda convertida en una mágica yegua blanca.³⁸

A la vez, como otra fuente de la obra de Carrington algunos estudiosos señalan a las ilustraciones de dibujantes, como Arthur Rackham y Edmund Dulac, pertenecientes al s.XIX y principios del XX, en las que destacan la presencia de un universo particular con características sugerentes (...) *esencia translúcida, línea*

³⁸*Tir na Óg* es el nombre del país de la eterna juventud donde las almas descansan mientras esperan el episodio siguiente de vida, según: *Little Glossary of Irish Mythology* en: <yess.club.fr/glossary.htm>

modulante y ambiente onírico que se encuentran en obras clásicas de la literatura infantil anglosajóna de la época como *Alicia en el País de la maravillas*, *La bella durmiente*, *Cuentos de hadas inglesas* entre otros.³⁹ Estas obras tradicionales pertenecen al nutrido repertorio de un género que posee una poderosa influencia en la mentalidad de los niños.

Creemos encontrar determinados ecos procedentes de *Mother Goose*⁴⁰ o *The Old Nursery Rhymes*⁴¹ en las obras de Carrington. El pájaro blanco que domina el lienzo de *La cocina aromática de la abuela Moorhead*, 1975 atestigua esta fuente. La gansa y el ave blanca nos remite de nuevo a la diosa blanca celta que posee el mágico poder de cambiar de apariencia y se manifiesta en estas aves, así como en otras formas pertenecientes al reino animal.⁴²

Volvemos a enfocar los intentos de la familia de procurar una formación adecuada para la jovencita Carrington. Se incrementan sus esfuerzos en la adolescencia de la futura surrealista porque sus progenitores desean presentarla en sociedad en

³⁹Andrade, Lourdes y Emerich, Luis Carlos. *Leonora Carrington. Una retrospectiva* (catálogo), Zuzua y Ocampo, Monterrey, 1994, p. 20

⁴⁰Tra. de la doctoranda: Madre gansa

⁴¹Tra. de la doctoranda: Antiguas rimas infantiles

⁴²Pájaro: icono polisémico; también nos remite a la alquimia porque el pájaro es el símbolo de todos los procesos alquímicos en los que hay un espíritu que se desprende del cuerpo y se eleva.

consonancia con las costumbres sociales de su entorno. Resultaría una manera pragmática de aprovechar la temporada de eventos, de buen tono, que este acto conlleva para lograr un pretendiente adinerado o incluso, mediante el matrimonio oportuno de su hija, insertar a la familia en la aristocracia o, tal vez, la realeza, como sueña su madre. En la etapa temprana de la adolescencia al pasar por determinadas escuelas en Florencia y París, especializadas en impartir un programa de reglas sociales y *buenas maneras*, se espera que la joven adquiera el barniz de refinamiento necesario para una *debutante*. *Luego mis padres me enviaron a Florencia a una escuela para niños aristócratas, donde sólo enseñaban actividades inútiles como comportarse en sociedad, equitación y esgrima. Decían que necesitaba tener una gran educación para poder presentarme en la corte de de Jorge V.*⁴³ Sin embargo, todo aquello sigue siendo un ambiente con el que la pintora no sintoniza. En Italia aprovecha su tiempo libre para familiarizarse con la pintura de los grandes maestros del Renacimiento, que encuentra muy de su agrado. *Me encantó ver los cuadros de Ucello, Archimboldo, Pisanello...*⁴⁴ En París se escapa del internado de señoritas para vivir en la casa particular

⁴³Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealismo, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p.19

⁴⁴Ibídem

de la familia de un profesor de Bellas Artes, M. Simon, al que conoce solamente de referencia.

Llega el momento de máximo lucimiento social y la joven es seleccionada como invitada del recinto real de Ascot. No obstante, allí la encontramos comportándose de modo incorregible dedicándose a leer una obra de contenidos considerados escabrosos, *Ciego en Gaza* de Aldous Huxley.

Carrington culmina su rebeldía juvenil ante su familia al presentar su proyecto de convertirse en artista plástica. Su padre lo considera un disparate. La indómita joven no cede y con su tenacidad al final logra que el progenitor le permita comenzar sus estudios en la *Chelsea School of Art* de Londres a la que asiste durante un año antes de comenzar a prepararse en la recién inaugurada Academia Ozenfant a los 19 años y como la alumna más joven. En esta escuela última, el aprendizaje se plantea basada en las enseñanzas académicas tradicionalistas: (...) *seguía la tradición de la educación artística privada que se remonta al siglo diecinueve, cuando las señoritas debían recurrir a talleres privados ya que se les negaba el ingreso en las escuelas de artes patrocinadas por el estado, como la Royal Academy de*

Londres.⁴⁵ Con Amédée Ozenfant⁴⁶ la artista no estudia un programa de enseñanzas que fomentan su poética particular, sino practica un entrenamiento preciso dibujando hasta la saciedad. Mediante el rigor exigido alcanza las metas academicistas de afianzar las destrezas del dibujo, el dominio del oficio, así como el conocimiento de los materiales. *Pintar es para mí un oficio artesanal, como el de los carpinteros que usan las manos y el cuerpo para crear una visión. Es algo artesanal y ese procedimiento está desapareciendo. (...) Perder la habilidad artesanal es perder la sabiduría, porque al final sólo un buen artesano puede producir con el alma y el corazón.*⁴⁷ Aunque existen evaluaciones casi indiferentes de sobre el contenido de la formación recibida y la influencia del purista: (...) *el aporte de Ozenfant a su educación artística se limitó sobre todo al plano de la técnica pictórica,*⁴⁸ Carrington recuerda con respeto a Ozenfant y aprecia la severidad y la forma de ser de su

⁴⁵Chadwick,Whitney, *Leonora Carrington. La Realidad de la Imaginación* (catálogo), Era, México, 1994, p. 8

⁴⁶En 1918, junto al arquitecto y pintor Charles-Edoard Jeanneret – Le Corbusier -, Ozenfant había fundado el movimiento conocido como el purismo, que fue una variante del cubismo, según: Aberth, Susan L.. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 21

⁴⁷Carrillo de Albornoz, Cristina. “Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí”, *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 1 enero 2006, p. 26

⁴⁸Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 23

maestro como enseñante: *Tenías que saber la química de todo los que usabas, incluyendo la del lápiz y el papel. Te daba una manzana y un pedazo de papel y un lápiz, como un 9H, y era como dibujar con una punta de acero. Y había que hacer un dibujo a línea, con una sola línea. Por seis meses estuve dibujando la manzana, la misma manzana, que se había vuelto una especie de momia. Era muy buen profesor porque tenía buen ojo, pero nunca te desanimaba.*⁴⁹ Es curioso leer como Carrington defiende a Ozenfant cuando el profesor le vaticinó un fracaso completo como artista. A pesar de la instrucción rígida del centro, de ésta misma época la artista nos lega el *Retrato de Joan Powell*, 1936 que atestigua que la pintora llevaba una producción extracurricular de índole personal y no académica. La obra refleja una visión de androginia, identificada con el ansia de libertad y autonomía, resuelta pictóricamente en el personaje retratado.

En los tiempos vividos en Londres como estudiante de arte, aunque semanalmente visitada por el amigo de la familia Serge Chermayeff en su papel de monitor o vigilante, la artista participa de bohemia y pobreza en lo material tan distinto del ambiente familiar burgués de su crianza. *Pasé de la corte del rey a una pocilga. Vivía en*

⁴⁹Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p., p. 22

*un sótano y no tenía dinero. Apenas podía comer lo suficiente, pero la pintura y las clases me distraían de esto.*⁵⁰ Ahora bien, la joven disfruta de una riqueza de estímulos culturales más afín a su forma de ser, inquieta y sensible. Visita asiduamente museos, exposiciones y librerías. Sus intereses se dirigen por diversos derroteros desde la filosofía hasta la física.

Es significativo recordar que mientras se encuentra en Londres su afición a la lectura le lleva a familiarizarse con temas que van a ser unas constantes en su búsqueda de ampliar sus conocimientos. Adquiere sabiduría leyendo *With Mystics and Magicians in Tibet*,⁵¹ e *Initiations and Initiates in Tibet*, ambos publicados en 1931: (...) *describen detalladamente los recorridos de una mujer independiente durante un viaje de iluminación en los Himalayas.*⁵² El budismo tibetano, o lamaísmo, se convierte en motivo de estudio durante la vida entera de Carrington. Profundiza en las prácticas budistas pero sin hacerse adepta: (...) *ninguna religión me ha convencido. Sin embargo, me he sentido cerca del budismo tibetano. Sus creencias son extraordinarias y siguen prácticas que*

⁵⁰Aberth, Susan, L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p., p., p. 24

⁵¹Tra. de la doctoranda: Con místicos y magos en Tibet; y Ritos de iniciación e iniciados en Tibet

⁵²Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La Realidad de la Imaginación* (catálogo), Era, México, 1994, p. 8

*intelectualmente son muy satisfactorias. Pero el budismo no era para mí.*⁵³ Paulatinamente multiplica sus conocimientos culturales con obras como *El Libro de Los Muertos*,⁵⁴ *La Cabala*, *Bardo Todol*, *El I Ching*.⁵⁵ Además, lee a *La Rama Dorada* de James Frazer que le introduce en las teorías de las raíces paganas que albergan determinadas creencias cristianas, así como la influencia de los ritos agrícolas en la religión. Igualmente, Carrington se adentra en los temas de la alquimia y el gnosticismo que también marcan poderosamente su pensamiento. Asuntos que ampliaremos en páginas posteriores.

En la época estudiantil de la joven tienen lugar dos hechos que la ponen en relación con el movimiento surrealista. En primer lugar, Carrington llega a conocer al surrealismo indirectamente mediante un regalo de su madre, el libro intitulado *Surrealism* escrito por Herbert Read. La cubierta contiene una imagen, obra de Max

⁵³Carrillo de Albornoz, Cristina. “Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí”, *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 1 enero 2006, p. 29

⁵⁴*En 1944 conoció al coleccionista inglés Edgard James, (...) y la introdujo al Libro tibetano de lo muertos: Combalia, Victoria. Amazonas con pincel – vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XX*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006, p. 139

⁵⁵Andrade, Lourdes y Emerich, Luis Carlos. *Leonora Carrington. Una Retrospectiva* (catálogo), Zuazua y Ocampo, Monterrey, 1994, p. 45. Tra. de la doctoranda: Libro de los cambios o Libros de mutaciones (compendio de antiguas creencias chinas)

Ernst, *Dos niños amenazados por un ruiseñor*, 1924. Le causa a Carrington un impacto significativo.

En segunda lugar, la pintora inicia el contacto directo con el movimiento surrealista en el momento que llega a conocer en persona al surrealista Max Ernst. Coincide con él en una recepción en honor de Ernst en casa de Ursula Goldfinger y su marido. Esta compañera de clase de Carrington propicia el encuentro y el enamoramiento a primera vista de la pareja. A continuación la joven artista viaja con Ernst a Cornualles; (...) *donde conoció a Roland Penrose, Man Ray y su amante de la época, Lee Miller, así como a Paul y Nusch Eluard.*⁵⁶ Luego Carrington sigue los pasos de su amor a París. No obstante, al recordar los hechos, explica: *Entonces huí a París. No con Max. Sola. Mis escapadas siempre las hice sola.*⁵⁷ Dato que afirma la independencia que le caracteriza.

Carrington encuentra en el surrealismo afinidades con sus propias inquietudes. *Simplemente aterricé en el surrealismo; nunca pregunté si tenía derecho a entrar.*⁵⁸

⁵⁶Combalia, Victoria. *Amazonas con pincel – vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XX*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006, p.136 y 137

⁵⁷Aberth, Susan. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 28

⁵⁸Carrillo de Albornoz, Cristina. “Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí”, *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 1 enero 2006, p. 28

Colabora con el grupo parisino y en 1938 participa en la Exposición Internacional del surrealismo en París, seguido por la de Ámsterdam. *Al parecer la incursión en el corazón del surrealismo fue todo un éxito.*⁵⁹ Ahora bien, impresionados por su belleza, el grupo le aprecia tal vez más por sus cualidades extra-artísticas. Les encantan su ingenuidad, su valentía, su desinhibición, su rebeldía antirreglamentaria, su hermosura. *Ella encarnaba dos poderosos arquetipos surrealistas: la femme enfant y la femme sorcière.*⁶⁰ Por su parte, Carrington, fiel a su papel de artista independiente, asevera: *Yo nunca fui surrealista, yo estaba con Max.*⁶¹ El papel de mujer-niña tampoco lo asume. *Lo que yo nunca fui es la mujer-niña que Breton quería ver en las mujeres, ni consentía que me trataran como tal.*⁶² No obstante, admira Breton y le cree inteligente, aunque reconoce que es *muy dominante*. De Duchamp conserva muy buena opinión: *Quien me parecía muy divertido, y nunca se tomaba en serio, era Duchamp. Es una actitud que comparto.*⁶³ Ahora bien, referente al humor, Carrington cultiva la faceta más irónica

⁵⁹Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 27

⁶⁰Op. Cit., p. 28

⁶¹Op. Cit., p. 37

⁶²Carrillo de Albornoz, Cristina. "Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí", *XL Semanal*, núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 1 enero 2006, p. 28

⁶³Ibidem

en su producción manejando referencias cruzadas, dobles sentidos, juegos de ingenio y ambigüedades.

Al estar con Ernst, a la joven artista se le abren horizontes en todos los sentidos y de una manera contundente. Disfruta en París de una libertad que no ha conocido anteriormente; logra llevar la vida que siempre ha deseado. Nos ha legado el autorretrato *The Inn of the Dawn Horse*, 1938 comenzado en 1937,⁶⁴ en Londres, trabajado en el sur de Francia y terminado en París, como constancia pictórica que expresa la nueva condición de Carrington. La obra testimonia un acto de autoafirmación como mujer y, sobre todo, como pintora: (...) *marca un salto cualitativo en su evolución artística, demostrando el incremento de su capacidad técnica y también mayor claridad y fuerza icónicas.*⁶⁵ La maduración personal y artística de la autora comienza a reflejarse en sus obras.

A través de ese enamoramiento, Carrington asume un difícil papel dentro de la geometría humana del triángulo amoroso. Al establecer una *liason* extramatrimonial con el surrealista éste termina distanciándose definitivamente de Marie-Berthe Aurenche, su segunda mujer. Carrington se ha convertido en la

⁶⁴Fecha 1936-37 según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Era, México, 1994, p. 31

⁶⁵Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 30

tercera de la discordia, *la otra*, que desbarata el matrimonio, ya mal avenido, del artista maduro. La nueva pareja, Carrington y Ernst, después de compartir su vida en París, recalca en el sur de Francia cerca de Avignon.

Sabemos que Carrington es la rival de la pareja oficial, pero a la vez, en un caso ejemplar de amor surrealista, acepta, dentro del esquema de *otredad*, el papel de *alter ego* de su amante mentor. En esta dinámica cada uno de los dos artistas se identifica con un animal totémico. Recordemos que es el caballo blanco, el animal emblemático del caudal de la mitología celta, el que se convierte en el tótem de Carrington. Según la leyenda existió en tiempos inmemoriales la mágica diosa celta *Epona*⁶⁶ que aparecía a los devotos montada en un caballo blanco y seguramente la artista ya de niña tiene noticias de esta deidad femenina. El animal queda plasmado pictóricamente por primera vez dentro de su producción en el autorretrato, *The Inn of the Dawn Horse*, 1936-1937 aunque, como sabemos, de pequeña ya dibujaba caballos, sus animales predilectos. Podemos considerar que un valor de la figura del caballo es que significa el bien, mientras lo contrario, el mal, está

⁶⁶También conocida con el nombre de *Epona de Gaul* o *Macha* y considerada la más significativa de las diosas pertenecientes a la mitología irlandesa, según: *Little Glossary of Irish Mythology* en <yesss.club.fr/glossary.htm>

presente en la representación de la hiena. En la obra mencionada la artista inserta la imagen del caballo dos veces, la primera como un juguete fugándose, en reminiscencia del caballito balancín que Carrington había adquirido en la capital francesa. *Ese caballo lo encontré en un chatarrero en París y lo tuve conmigo mucho tiempo. Lo pinté cuando Marie Berthe (que era su esposa) y yo estábamos en Saint Martín d' Ardèche, en el sur de Francia. No sabría decir por qué.*⁶⁷ En segundo lugar, el equino aparece galopeándose fuera, ya liberado como Carrington en su huída de la opresión hogar paterno. Mientras tanto, pintada por la autora existe constancia de *Loplop*, el Ave Superior, que simboliza a Ernst, en *Portrait of Max Ernst*, 1940. En esta obra de Carrington cabría destacar que el retrato parece referirse a una ruptura sentimental por la frialdad de la atmósfera del cuadro, el tamaño diminuto del caballo cautivo trasunto de la pintora y la presencia de la lámpara, tal vez candil de sabiduría, que porta Ernst; debido a la misma lámpara el retratado también posee connotaciones que aluden a Diógenes, el cínico. Desde una vertiente alquímica la lámpara se identifica como el farol/huevo alquímico, mientras el

⁶⁷Carrillo de Albornoz, Cristina. "Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí", *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 1 enero 2006, p. 27

mundo gélido se convierte en un lugar sagrado y espiritual.

Múltiples corrientes se entrecruzan en la obra de Carrington a causa de su extensa curiosidad intelectual: (...) *la propia tradición cultural de la artista, su mundo de la infancia, un apoyo en la tendencia anglófila del surrealismo y el caudal cultural de Max Ernst.*⁶⁸ El pintor se apropia de las características del hechicero, mago o chaman basadas en unas circunstancias peculiares de nacimiento, comportamiento singular durante la infancia y juventud, una relación estrecha con animales, especialmente con el animal totémico y la *muerte ritual*, en forma de una experiencia reveladora que el chaman está obligado a manifestar a la colectividad.⁶⁹ Siguiendo su tutelaje, Carrington emula las pautas de Ernst y busca asemejar los atributos del personaje hechicero. Al respecto existe evidencia en correspondencia inédita de la pintora en la que Carrington presenta hechos de su biografía personal para demostrar la identificación estrecha con Ernst. La artista escribe a su amiga, la pintora Remedios Varo sobre el episodio de crisis mental y sus coincidencias con el pintor. Además, se reconoce como (...) *la misteriosa figura de la hechicera definida por*

⁶⁸ Andrade, Lourdes y Emerich, Luis Carlos. *Leonora Carrington. Una Retrospectiva* (catálogo) Zuazua y Ocampo, Monterrey, 1994, p. 29

⁶⁹ *Ibidem*

Michelet.⁷⁰ Como es bien sabido, Jules Michelet publica en 1862 una historia de la hechicería. A Carrington y Ernst les une su pasión de *amor fou*, sensibilidad, talento artístico, inteligencias estrictas, la religión católica y su rebelión en contra de ella, así como experiencias infantiles singulares.

Aunque la familia de la joven intenta separar a los amantes, la artista se rebela contra su parentela y les señala con el irónico apelativo: *Los Candelstick*.⁷¹ La pareja cambia su lugar de residencia en 1938 mudándose de París a St. Martin d'Ardèche. Aunque anteriormente han disfrutado una estancia corta, ahora el propósito es instalarse plenamente en la campiña. En compañía de su mentor Carrington compagina la fase más intensa de su relación con el surrealista junto al desarrollo de su propia capacidad artística. *En el fondo, siempre he trabajado muy aislada, en mi mundo*.⁷² Los dos amantes trabajan juntos o por separado en sus respectivos estudios. Comparten trabajo, amor, conocimientos culturales y técnicas artísticas.

⁷⁰Andrade, Lourdes y Emerich, Luis Carlos. *Leonora Carrington. Una Retrospectiva* (catálogo) Zuazua y Ocampo, Monterrey, 1994, p. 26

⁷¹Tra. del apelativo por a doctoranda: *Los Candelabros o los de los candelabros*. Curiosamente los iniciales "L" y "C" coinciden con las del nombre Leonora Carrington.

⁷²Carrillo de Albornoz, Cristina. "Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí", *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 1 enero 2006, p. 28

Lamentablemente la arcadia que disfrutaban desaparece con celeridad debido a la escalada de la Segunda Guerra Mundial. Este hecho histórico desencadena unas experiencias personales de gran conmoción para Carrington. Ernst, a causa de poseer la nacionalidad alemana, es encarcelado primeramente en Largentière y después se le traslada a Les Milles de Aix-en-Provence. No obstante, se logra su liberación. Sin embargo, en mayo de 1940 de nuevo Ernst es aprisionado en un campo de concentración. Ante esta extrema situación, al sentirse perdida, amenazada y angustiada, Carrington abandona la granja y huye de Francia en coche con unos amigos, la inglesa Catherine Yarrow y el húngaro Michel Lucas.⁷³ Los acontecimientos le producen una gran desorientación a Carrington y, al mismo tiempo, una turbación de su acusada hipersensibilidad, un *terremoto mental*⁷⁴ como lo describe la propia artista.

Al tener conocimiento de la preocupante condición de Carrington, la familia la interna en un sanatorio ubicado en Santander en contra de su voluntad. La pintora

⁷³Combalia, Victoria. *Amazonas con pincel – vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XX*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006, p. 138

⁷⁴Chadwick, Whitney, *Leonora Carrington. La Realidad de la Imaginación* (catálogo), Era, México, 1994, p. 11

consigue una curación del colapso nervioso que padece.⁷⁵
(...) *Para ir por este mundo es necesaria cierta locura, aunque no sea más que una simple máscara. Hay locuras sublimes y locuras perniciosas. Siempre he tratado de ser lúcida.*⁷⁶ La experiencia de *muerte y renacimiento psíquica*, en el que el tratamiento químico de cardizal tiene mucho que ver, dista con creces de los episodios falsos de locura que escenifican los surrealistas varones. Según la artista, de esta época surge el cuadro *Down Below*, 1940 (o 1941) aunque en el catálogo *Mujer en México* se presenta con fecha⁷⁷ c. 1942: (...) *Carrington recuerda haberlo pintado en Santander dos años antes y con materiales de calidad inferior que le proporcionaban en la institución.*⁷⁸ Nos gustaría destacar que la pintora produce esta obra pictórica sobre el tema de su crisis y confinamiento con fecha anterior a las versiones escritas.

Al salir de la clínica con rumbo a Portugal y tutelada por una enfermera, la guardiana contratada por la

⁷⁵El médico que le trato, Dr. Morales, dudó de su *locura* según entrevista citada en: Salamerón, Julia. *Leonora Carrington (1917)* (Col. Biblioteca de Mujeres), Del Orto, Madrid, 2002, p. 44

⁷⁶Carrillo de Albornoz, Cristina. "Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí", *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 1 enero 2006, p. 28

⁷⁷Fecha de 1941 según: Alberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 47

⁷⁸Chadwick, Whitney, *Leonora Carrington. La Realidad de la Imaginación* (catálogo), Era, México, 1994, p. 12

familia, por casualidad, en el camino Carrington se encuentra con Rene Leduc. La coincidencia tiene lugar en un evento social celebrado en Madrid. Leduc, un conocido de la época parisina, es un diplomático y escritor mexicano; Picasso los había presentado en su día. Una vez en Lisboa, Carrington hábilmente esquivo la custodia de su vigilante cuyo cometido es conducirla por vía marítima al exilio con un destino programado por su familia posiblemente a Argentina, África del Sur o devuelta a la misma Inglaterra. De todas maneras, la pintora se refugia en la Embajada de México. La joven contrae un matrimonio de conveniencia con Leduc para poder escaparse a Nueva York.

En Lisboa, así como en Nueva York, Carrington coincide con Ernst, pero ya no vuelven a formar pareja nunca más, aunque continúan viéndose en Portugal y Nueva York. En *La Gran Manzana*, Carrington también se encuentra de nuevo con su tema predilecto, la iconografía de las ciencias ocultas; descubre una colección de (...) *ilustraciones sobre brujería, magia, alquimia, astrología, cartomancia*; (...) *Illustrated Anthology of Sorcery, Magic and Alchemy de Émile Grillo de Givry, publicada por primera vez en francés en 1929 en una edición conocida*

por muchos surrealistas.⁷⁹ El mundo de lo oculto, lo esotérico y la magia fascinan a la artista tras llegar a la gran urbe norteamericana, aparecen relatos suyos como *Esperando* y *El séptimo caballo* en publicaciones surrealistas como *View* y *VVV*. De la misma época data el cuadro *Green Tea*, 1942 (o *La Dama Oval*) producido en el estudio que comparte con Leduc. En esta obra prevalecen los iconos constantes de Carrington, la mujer y el caballo blanco que ya hemos mencionado.

A finales de 1942 el matrimonio Carrington- Leduc se dirige a México. A continuación en 1943 se afincan en el Distrito Federal, en un apartamento dentro del edificio abandonado de la embajada rusa y cerca de Remedios Varo y Benjamín Péret. La pareja disfruta de un amplio círculo de amistades entre los intelectuales del momento. (...) *También estaba Remedios, Péret, Octavio Paz, Diego Rivera, y por un tiempo breve, Frida Kahlo. Diego y yo nos veíamos de vez en cuando a (José Clemente) Orozco. Diego y Frida se casaron otra vez y yo ayudé con la boda. Fue una gran fiesta. Tuve una larga conversación con Diego, que me contó un montón de chismes. Era muy alegre, muy divertido, lleno de vida, exuberante. Pero Frida estaba atravesando un mal momento, estaba*

⁷⁹Chadwick, Whitney, *Leonora Carrington. La Realidad de la Imaginación* (catálogo), Era, México, 1994, p. 14

*enfermándose de gravedad y por eso casi no la vea.*⁸⁰ A pesar de esta alegre estampa de jovialidad, los artistas autóctonos y emigrados disfrutaban solamente de puntuales intercambios; los grupos se aíslan y mantienen un cierto distanciamiento cultural.

Dentro de un plazo corto después de su llegada a México, Carrington y Leduc se separan amigablemente para terminar divorciándose de acuerdo mutuo. Un tiempo después, Carrington contrae segundas nupcias con el reportero fotográfico húngaro, Emerico Weisz. A pesar de encontrarse inserta en la esfera doméstica y convertirse en madre, Carrington trabaja en desarrollos creativos en el plano literario y retoma su producción artística que trabaja en paralelo como es su costumbre. Cultiva estrechamente su amistad con Remedios Varo, su *Querida Zebra*,⁸¹ en esta época. *Yo siempre seguí pintando, aun cuando los niños eran muy pequeños. Sólo cuando se enfermaban lo dejaba todo y ellos se convertían en mi primera preocupación. Pero a menudo le decía a mi amiga Remedios: Necesitamos una esposa, como las que tienen los hombres, para poder trabajar todo el tiempo y que otro se encargue de la cocina y de los*

⁸⁰Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 58

⁸¹El afectuoso saludo de una carta a Varo, según: Salamerón, Julia. *Leonora Carrington (1917)* (Col. Biblioteca de Mujeres), Del Orto, Madrid, 2002, p. 71

niños. ¡Los hombres están mal acostumbrados!⁸² Una declaración ardientemente feminista por parte de Carrington.

Con el paso de los años, Carrington sobrevive a ambas pintoras coetáneas, Kahlo y Varo. Mujer resuelta, de carácter dinámico, desarrolla su pintura de manera espontánea. *He pintado de una forma nada planeada, inconsciente; quizá podría llamarlo suerte, destino, inspiración o como decía Breton: “El azar objetivo”*.⁸³ Su creatividad la encauza trabajando la pintura y la literatura de manera constante. Cabría destacar su primera exposición individual en 1950 es seguido con interés y su carrera avanza con éxito hasta la actualidad. Se homenajea su fructífera trayectoria en la plástica en 2006 con una antología en el Museo de Bellas Artes, México DF que culmina numerosas exposiciones pictóricas individuales y colectivas en México y en el extranjero.⁸⁴ Sin desmerecer a las demás señalamos como significativas las de 1991 en la *Serpentine Gallery* de Londres y en *The Mexican Museum* de San Francisco. Afincada en México, a pesar de haber vivido en Oak Park,

⁸²Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 64

⁸³Carrillo de Albornoz, Cristina. “Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí”, *XL Semana* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 1 enero 2006, p. 29

⁸⁴ Véase nutrida relación en el apéndice.

Illinois, EEUU y la ciudad de Nueva York durante unos espacios de tiempo cortos, superada la barrera de los noventa años en 2007, continúa desarrollando actividad en la actualidad vinculada con la creación artística inmersa en una dedicación a la escultura monumental y dice: *Los artistas somos simples seres humanos, como el resto...*⁸⁵ En 2008 es homenajeada en México, DF con una exposición callejera en el Paseo de la Reforma hasta el 31 de octubre. Consiste en obra escultórica creada de 1994 hasta 2007 y paneles fotográficos para que los viandantes puedan familiarizarse con la vida y obra de la artista.

Antes de iniciar el capítulo correspondiente a la identificación de las representaciones simbólicas de Carrington, queremos exponer lo que creemos son los núcleos centrales que vertebran la poética de la pintora. Es necesario contemplar al compendio de obras producido por la artista desde diversos encuadres (...) *a través de marcos tan variados como el del mito céltico, el simbolismo alquímico, el gnosticismo, la cábala, la psicología jungiana y el budismo tibetano.*⁸⁶ La complejidad resultante hace que sea una producción de

⁸⁵Carrillo de Albornoz, Cristina. "Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí", *XL Semana* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 1 enero 2006, p. 28

⁸⁶Chadwick, Whitney, *Leonora Carrington. La Realidad de la Imaginación* (catálogo), Eros, México, 1994, p. 15

contenidos intelectuales difícil de descifrar por la diversidad de fuentes de inspiración de la artista. No obstante, por una parte hay que destacar el sutil humor que la artista imprime en sus cuadros y los títulos. Por otra, aún sobresale más el misterio con que trata los temas que plasma sobre el lienzo. Incluso queremos señalar que las manifestaciones estéticas que abundan en la producción de Carrington pueden ser consideradas herencia del concepto de lo sublime como categoría artística. Indican un legado procedente de la concepción romántica del arte conservado por el *surrealismo*. (...) *El romanticismo ayuda. Es innato, una forma de poder tragar las tragedias. Y yo, que no soy diferente a ninguno de mis amigos, también soy romántica.*⁸⁷ En consecuencia, la pintora manipula la vertiente sublime del *romanticismo* para elaborar un mundo pictórico repleto de resoluciones de belleza inquietante. El dinamismo de la producción de Carrington no solo se identifica en el ritmo compositivo o en el movimiento insinuado de los personajes representados, sino también se debe a la tensión producida por la presencia latente de lo siniestro que acecha en los escenarios. En el trasfondo o manifestándose obviamente en la bella/fealdad de

⁸⁷Carrillo de Albornoz, Cristina. "Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí", *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 1 enero 2006, p. 28

determinadas figuras y en la irracionalidad de los extraños eventos que tienen lugar en la representaciones, percibimos que existen elementos y atmósferas desconcertantes: la artista parece configurar una serie continua de pesadillas donde el espacio y el tiempo están trastocados, o invertidos. La pintora produce inquietud en el espectador mediante escenarios, personajes u objetos extraordinarios y potencialmente amenazantes por su ambigüedad. Contienen misterio a la vez que paradójicamente resultan familiares. Consideramos que la artista es digna heredera de la tradición de William Blake o Johann Heinrich Füssli en formular un arte que nos remite a universos habitados por entes singulares que producen una cierta medida de desasosiego. A modo ilustrativo, señalamos las numerosas imágenes de caballos que aparecen en la producción nos parecen emparentados con el rocín del *Nightmare*,⁸⁸ 1782 de Füssli. Aunque Carrington técnicamente resuelva la producción mediante un ágil manejo dibujístico, colores atractivos, y acertadas estructuraciones compositivas, no es solamente la maestría del oficio de pintar lo que nos llama la atención sino los enigmas que presenta sobre el lienzo mientras nos lleva en un recorrido por el intrigante

⁸⁸Tra. de la doctoranda: Pesadilla. (Sin embargo, si partimos la palabra en dos: *night* y *mare* se convierte en yegua de noche que nos remite al icono favorito de Carrington.)

mundo desconocido que ha elaborado. En su obra, mientras Carrington nos introduce en su búsqueda de un conocimiento superior, deja testimonio de itinerarios por un universo propio y accidentado que nos produce resonancias del mundo imaginativo de Blake retratado, por ejemplo, en su libro: *The First Book of Urizen*, 1794.⁸⁹

La alquimia es también una de las fuentes recurrentes como hemos tratado de señalar. La artista aporta una alusión directa a ella en *Alchimia Avium*, 1963. El título mismo evidencia el hecho. Significa lo no racional, el pensamiento mágico, lo sensorial. Estas cualidades permean la producción de Carrington en forma de evidencias específicas como, por ejemplo, la continúa presencia del huevo alquímico en la producción así como los jardines, las escaleras, los animales enfrentados; además de un trasfondo repleto de otras sutiles connotaciones esotéricas. Hay que señalar que hemos encontrado referencias directas en los cuadros en el que la artista incluye el alambique alquímico como en: *Still life*,⁹⁰ 1960; *The House Opposite*, 1945; *Necromancer*,⁹¹ c.1950; *Grandmother Moorheads Aromatic Kitchen*, 1975. Se reconoce en estas obras un aura de misterio y la

⁸⁹Tra. de la doctoranda: El primer libro de Urizen

⁹⁰Tra. de la doctoranda: Naturaleza muerta (o bodegón)

⁹¹Tra. de la doctoranda: El nigromante

sugerencia de ritos secretos visibles, pero incomprensibles.

Cabría resaltar, que la alquimia⁹² constituye una proto-química, como es bien sabido, basada en determinadas técnicas de laboratorio que la caracterizan como son: las fórmulas, la medición exacta y procesos diversos entre los cuales destaca la destilación. Aunque, según la tradición, la práctica surge en el antiguo Egipto con Hermes Trismegisto, el *Enoch* del Antiguo Testamento, también se atribuyen a la China de épocas lejanas unas experimentaciones de tipo alquimista. Determinados investigadores reconocen que el arranque inicial de la alquimia tiene lugar en Grecia. Ahora bien, en general se considera que es en el mundo árabe donde se guardan sus secretos ya que la terminología que se conserva en la actualidad es de este origen, o raíz, en un noventa por ciento.⁹³ Durante el medioevo disfruta un apogeo en España debido a las enseñanzas transmitidas por los alquimistas árabes. Hay que subrayar el hecho de que las actividades relacionadas con las prácticas alquímicas giran alrededor de diversas investigaciones secretas. Esto parece revelador al contemplar la obra de Carrington que también trata de exploraciones,

⁹²Nombre derivado del árabe: *alkimiya*

⁹³Alonso, José Felipe. *Diccionario de Alquimia, cabala, simbología*; Editorial Master, Madrid, 1993, p. 54

indagaciones e intercambios misteriosos. La autora emplea en ciertas obras unos signos con reminiscencias a la simbología alquímica, o celta, que reinterpreta a su manera. Por ejemplo señalamos determinados elementos decorativos en los pilares del *Temple of the Verb*,⁹⁴ 1954. Figuran inscripciones de hieroglíficos de creación personal en las columnas de la entrada. Los pilares decorados poseen connotaciones de los del Templo de Salomón, Joab y Boaz, así como de antiguos templos egipcios. Parece que Carrington nos insinuara otra versión paralela a la histórica y la bíblica como intenta Blake con su mundo fantástico de Urizen.

Volvemos a la trayectoria de la alquimia que desde España se extiende por Europa. *La ciencia alquímica alcanza una cuota inigualable en el s.XV con Ripley, Basilio Valentin, Flamel, Isaac el Holandés y Enrique de Villena*.⁹⁵ Theophrastus von Hohenheim, Paracelso, una destacada figura de la alquimia europea que es homenajeado con cierta ironía en la obra *The Garden of*

⁹⁴Según aparece en: Aberth, Susan. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 99 y la traducción sería: Templo de la palabra. Ahora bien, según: Chadwick, Whitney, *Leonora Carrington. La Realidad de la Imaginación* (catálogo), Eros, México, 1994, ilustración núm. 39, p. s/n, el título aparece como *Temple of the World* en cuyo caso la traducción sería: Templo del Mundo.

⁹⁵Alonso, José Felipe. *Diccionario de Alquimia, cabala, simbología*; Editorial Master, Madrid, 1993, p. 54

Paracelsus,⁹⁶ 1957. Una característica de los alquimistas, como vemos que emplea Paracelso, es la costumbre de adjudicarse un pseudónimo. De la misma manera, existen personajes en la producción de Carrington que creemos autorretratos de la pintora misma disimulados mediante identidades ficticias que la pintora emplea como disfraces.

Durante el recorrido histórico de la alquimia se produce una escisión entre los rigurosos que se convierten en los precursores de los químicos científicos actuales y los visionarios cuya dedicación se dirige hacia los aspectos fantásticos. Estos últimos son los más atractivos para los surrealistas.

En las investigaciones alquímicas destacan las indagaciones para encontrar la fórmula precisa para convertir los metales considerados menos nobles en oro por medio de la utilización de la piedra filosofal, *aduma*, como catalizador. Creemos conveniente mencionar que Carrington utiliza la técnica de aplicaciones de pan de oro en la elaboración de las obras *Casting the runes*,⁹⁷ 1951; *Phoenix Rides the Beetle*,⁹⁸ 1951; *Temple of the Word*, 1954. De este modo, la pintora alude a la transmutación mágica del oro deseada por los alquimistas.

⁹⁶Tra. de la doctoranda: El jardín de Paracelso

⁹⁷Tra. de la doctoranda: Tirando las runas

⁹⁸Tra. de la doctoranda: Fénix monta el escarabajo

Las líneas de investigación alquimista aspiran, como finalidad última, a la inmortalidad: (...) *su objetivo primordial es alcanzar el líquido que permita obtener un bien superior al material del áureo metal, el bien de la vida eterna, el elixir de la curación total.*⁹⁹ Los adeptos desean la elaborar el elixir de la vida. Comprendemos que la actividad artística para la pintora es su elixir para prolongar su propia existencia más allá de la vida terrenal.

Además, afín a los alquimistas de ataño, la pintora mezcla diversos ingredientes para confeccionar a la manera antigua los temples que emplea para pintar. Asimismo, el acentuado interés de la artista por la cocina se relaciona con la alquimia. Lo afirma su amigo, el pintor Gerzso: *El hecho de que mezclar el temple al huevo se asemeja a un procedimiento culinario contribuyó a que ella diese más valor a su utilización.*¹⁰⁰ Cocinar consiste en la preparar mezclas de productos corrientes y nutritivas para el disfrute gastronómico y sostener la existencia humana mediante la alimentación, pero la actividad parece tener un componente que fascina a Carrington. Señalamos que manejar los fogones de la cocina nos remite a la utilización del *acantor*, horno o puchero

⁹⁹Alonso, José Felipe. *Diccionario de Alquimia, cabala, simbología*; Editorial Master, Madrid, 1993, p. 29

¹⁰⁰Aberth, Susan L. *Leonora Carrington, Surrealism, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 66

alquímico. En la producción de Carrington, así como en la de Remedios Varo, como una constante aparecen connotaciones que mezclan a la magia de la alquimia y la cocina. Desde una postura feminista, podemos analizar que Carrington nos transmite pictóricamente los actos de cocinar y pintar como menesteres mágicos relacionados con la alquimia. En ambos casos se emplean materias primas vulgares y mediante el trabajo se transforman misteriosamente en un producto de fusión que supera el alcance de cualquiera de los elementos constituyentes en solitario.

Sorprendentemente, una fuente de referencia alquímica es la de Carl Gustav Jung, el psiquiatra que la equipara a los procesos inconscientes. Elabora la obra *Psicología y Alquimia* publicada en 1949 con su visión del tema. Con relación a Jung, la pintora comenta: (...) *Siempre he intentado descubrir algo que se conectara con mis experiencias. Por eso las teorías de Jung, al que conocí antes de la guerra y que estudié mucho en los 60, me interesaban.*¹⁰¹ Mientras para los surrealistas Freud es la máxima autoridad en psiquiatría, Carrington se inclina hacia las enseñanzas de Jung que comienza como

¹⁰¹Carrillo de Albornoz, Cristina. "Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí", *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 1 enero 2006, p. 29

alumno del vienés, pero termina distanciado y funda la escuela de psicología analítica.

Otro tema que aparece de manera continua en la producción de la pintora es la reincidente presencia de mitológicas religiones como el gnosticismo. Sabemos que el gnosticismo fue una gran herejía en la época del cristianismo temprano. Su objetivo era el conocimiento total y salvador por la iluminación, la *nosis*. Su criticada ética abarcaba desde el ascetismo hasta la amoralidad. Sutilmente Carrington defiende la heterodoxia de la postura gnóstica y lo manifiesta aplicando ironía dirigida a la ortodoxia manifestada por las religiones tradicionales masculinizados, por ejemplo, en *Burial of the Patriarcas*,¹⁰² c. 1963. Consideramos esta obra un ejemplo de la ironía de Carrington dirigido al sistema patriarcal ejemplificado en las creencias monoteístas.

De igual manera, un humor sutil se evidencia específicamente en determinadas obras de la artista que pone en cuestión la ortodoxia de la religión católica apostólica romana porque conllevan connotaciones sugerentes al mezclar referencias bíblicas, y aconfesionales, evidentes en los contenidos elaborados y los títulos compuestos en consonancia. Mencionamos:

¹⁰²Tra. de la doctoranda: Entierro de los patriarcas

Temptation of St. Anthony,¹⁰³ 1946; *St. John's Mule*,¹⁰⁴ 1947; *The Hour of the Angelus*,¹⁰⁵ 1949; *Nunscape at Manzanillo*,¹⁰⁶ 1956; *La papisa Juana*, 1967; *The Magdalens*,¹⁰⁷ 1986; *Big Badger Meets the Domini Boys*,¹⁰⁸ 1986; *The Fisher King*,¹⁰⁹ 1990; *Sacrament at Minos*,¹¹⁰ 1954; *El templo del verbo*, 1954; *La crisopeya de María la judía*, 1964. Al implicar temas del antiguo testamento no solo hace referencia pictóricamente a la religión cristiana, sino también a la de Moisés, como en: *Song of Gomorrah*,¹¹¹ 1963; *Noah's Arc*,¹¹² 1967. Destacamos a la obra *Forbidden Fruit*,¹¹³ 1969, en la que la artista exime a Eva de culpa del pecado original ya que representa a la serpiente como una acosadora y la auténtica tentadora mientras porta diversas frutas de la discordia. También, la pintora dirige su ironía al judaísmo de manera obvia en

¹⁰³Tra. de la doctoranda: Tentación de San Antonio

¹⁰⁴Tra. de la doctoranda: La Mula de San Juan

¹⁰⁵Tra. de la doctoranda: La hora del Angelus

¹⁰⁶Tra. de la doctoranda: La escapada de la monjas en Manzanillo (la artista crea un neologismo basado en la palabra inglesa para paisaje, *landscape*, combinado con la de monja, *nun*)

¹⁰⁷Tra. de la doctoranda: Las Magdalenas

¹⁰⁸Tra. de la doctoranda: El Gran Tejón se encuentra con los Chicos Domini (de Domingo); puede referirse a los monaguillos; *badger*, a parte de sustantivo, es también el verbo: acosar.

¹⁰⁹Tra. de la doctoranda: El Rey de los Pescadores

¹¹⁰Tra. de la doctoranda: Sacramento en Minos

¹¹¹Tra. de la doctoranda: La canción de Gomorra

¹¹²Tra. de la doctoranda: Arca de Noé

¹¹³Tra. de la doctoranda: La fruta prohibida

obras como *The Bath of Rabbi Loew*,¹¹⁴ 1969; *Pig Rush*,¹¹⁵ 1960.

Ahora bien, Carrington distribuye su ironía democráticamente y la lanza en la dirección de otras creencias. En *The Magus Zoroaster Meeting His Own Image in the Garden (Brothers in Babylone)*,¹¹⁶ 1960 trata las convicciones zoroástricas, un componente del hermetismo. Tampoco quedan indemnes a sus veladas críticas los filósofos si observamos *Litany of the Philosophers*,¹¹⁷ 1959 en el que las mujeres quedan como observadoras no participativas.

El lenguaje pictórico singular que Carrington emplea incluye alusiones a la cábala, el misticismo judío. Su interés se muestra en forma de homenaje en la obra *Jacob's Ladder*,¹¹⁸ 1955. La escalera de Jacobo, o Árbol de la Vida, es un diagrama articulado sobre las creencias troncales del misticismo judío que explica el universo, el destino y la reencarnación mediante estadios de un ideal de conocimiento. En conjunto existen afinidades con el budismo tibetano del que difiere en que la cábala admite

¹¹⁴Tra. de la doctoranda: El baño del Rabino Loew

¹¹⁵Tra. de la doctoranda: El ataque de la pira

¹¹⁶Tra. de la doctoranda: El Mago Zoroaster al encontrarse con su propia imagen en el jardín (Hermanos en Babilonia). Ahora bien, de nuevo nos encontramos ante un juego de palabras de Carrington ya *Babylone* literalmente está compuesta por la palabra *baby* (niño/a) y *lone* (solitario) y mientras Babilonia en inglés se escribe: *Babylonia*.

¹¹⁷Tra. de la doctoranda: Letanía de los filósofos

¹¹⁸Tra. de la doctoranda: La escalera de Jacobo

el libre albedrío. Otra divergencia se encuentra en el enfoque especial del concepto de renacer que en la cábala siempre queda ligado al ser humano y no incluye a otros seres vivos del reino animal o vegetal como en el budismo.

El estado místico atrae a Carrington a una edad temprana. Como ya hemos mencionado, de colegiala, tal vez influida por el hecho que su tía fuera monja, quiere practicar la levitación. De mayor sigue ampliando sus conocimientos de la cábala, así como el lamaísmo. A esta última creencia podemos señalar que existe un cierto paralelismo con la vida de la artista reflejada en su obra. Parece ilustrar una continua búsqueda itinerante dirigida a encontrar un estado de conocimiento superior con reminiscencias de la búsqueda del Santo Grial del ciclo artúrico. Mediante su arte refleja las investigaciones y hallazgos llevados a cabo.

Existe en la producción de Carrington numerosas insinuaciones, connotaciones y referencias a una temática variada y transcultural que fusiona mediante el tratamiento especial de la luz en su obra. A parte de las connotaciones de oro de la transmutación alquímica, el tratamiento lumínico sirve en la vertiente técnica como un elemento cohesivo. A la vez, incorpora una alusión a las creencias sufíes en el que la clave del universo se

encuentra en la luz y las vibraciones. Aunque de manera pictórica Carrington emplea efectos luminosos muy sutiles, transmite un valor más ligado a lo poético que a lo meramente óptico.

La producción de Carrington nos abre un abanico de vías sumamente atractivas para la investigación, pero consideramos que no debemos extendernos en más reflexiones sino embarcar en la exposición de nuestro objetivo fundamental: la identificación y análisis de las referencias al cuerpo femenino en la producción de la artista como ya hemos realizado con la obra de Kahlo. Se trata de dos propuestas muy diferentes ya que mientras Kahlo expone el tema del cuerpo con franqueza, abiertamente, diseccionando sus particularidades, Carrington teje con sutileza los misterios alrededor de la corporalidad.

En este apartado intentaremos desarrollar los aspectos que configuran un código de representación específico dentro del universo particular reflejado en la producción de Leonora Carrington. Estructuraremos las indagaciones siguiendo el esquema metodológico utilizado para analizar la obra de F. Kahlo, enfocando el tema del cuerpo femenino como eje troncal de nuestro discurso.

Es preciso destacar que las resoluciones pictóricas de las dos autoras difieren notablemente. Estos matices y mecanismos diferenciales, en parte, se puedan atribuir a las divergencias culturales entre las dos artistas. Pero, además hay que señalar los efectos producidos por la unicidad de los gustos personales con los que cada autora labra una producción basada en su propia visión del mundo. No obstante, a pesar de ello, entre ambas producciones hemos identificado las semejanzas que se detallan a continuación.

Como hemos señalado resulta obvio que Leonora no trabaja la representación del cuerpo femenino de la misma manera directa y explícita como hace Kahlo. En las disonancias que percibimos en la manera que cada una aborda el tema del cuerpo podría jugar un papel importante el recato que marca la memoria de Carrington a causa de los usos y costumbres del contexto anglosajón donde desarrolla su niñez. También señalamos que es

necesario tener en cuenta que la obra de Kahlo se apoya llanamente en lo físico, lo material, como referente; mientras que en el compendio de sus trabajos Carrington plasma un mundo etéreo y atemporal. Deja constancia pictóricamente de una persistente y personal búsqueda espiritual atestiguada por episodios en los que retrata un universo sublime, intelectual, incluso jocoso y lleno de extrañas presencias. La autora no presenta el aspecto narrativo de manera secuencial, pero existe una cohesión basada en la irreductible fantasía que se apropia de todos los escenarios representados como si nos condujera por un insólito itinerario que recuerda al mundo de ilusión al que pertenece al personaje de Lewis Carroll, Alicia. Configura un perenne viaje iniciático espiritual en busca del saber, de la belleza absoluta que supone relegar al cuerpo a un estado más difuso y sutil, pero insistente. Encaja la corporalidad de modo equilibrado en unos ambientes poderosamente imaginativos. El cuerpo, a pesar de encontrarse inmerso en entornos extremadamente irreales, lo acompaña, la artista, con una naturaleza vegetal y animal en íntima interconexión. El limbo en el que la sociedad ha destinado a la mujer es convertido por la pintora en un lugar donde impera la imaginación y la creatividad femenina. El tiempo queda convertido en un ámbito subjetivo, evocado donde

irónicamente la autora expone sus críticas contra el patriarcado, sus representantes y sus consecuencias.

En resumen, después del análisis inicial, el estudio pormenorizado nos hace partir de la premisa de que la obra de Carrington es una larga y constante protesta reivindicativa, sutil, irónica, pertinaz contra cualquier imposición doctrinaria. Se opone al sexismo, a la hipocresía, la ortodoxia, el pensamiento tradicional, etc. Fundamentalmente la artista participa en una continuada lucha contra cualquier dinámica de dominio como, por ejemplo, el que ofrece la hegemonía patriarcal. El patriarcado aparece en la producción de Carrington mediante las figuras emblemáticas que elabora en los personajes varones autoritarios que hacen referencia al progenitor, al amante o al médico entre otros ímagos presentes en sus obras.

El desnudo

En las obras de Carrington se percibe que normalmente las féminas representadas se encuentran vestidas. Se visten con largas túnicas o trajes, pantalones, además de portar tocados intrincados. Asimismo, en distintas ocasiones, la pintora presenta unos cuerpos recubiertos de vello corporal que difuminan cualquier referencia a características anatómicas sexuadas. Por lo tanto, llegamos a la conclusión que en relación con la

representación del cuerpo, al contrario de lo que parece a primera vista, la ausencia del desnudo en la producción, o su intencionado disimulo, es un fenómeno que también se debe valorar como un potente indicador.



Fig.68: Leonora Carrington – Pastoral, 1950

Pensamos que, por regla general, cuando Carrington obvia el desnudo explícito del cuerpo femenino está señalando por omisión lo significativo de la representación del cuerpo mismo en la Historia del Arte. Creemos que en la mayoría de los casos elude una presentación directa de la desnudez para manifestar un rechazo ante la proliferación de desnudos femeninos realizados por varones desde una simple perspectiva

voyeurista, o bien como *objet de culte*. A modo ilustrativo señalamos a su obra *Pastoral*, 1950, (fig. 68) en la que de manera delicado, pero mordaz convierte el conocido desnudo femenino de la obra de Eduoard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1863 en un desnudo masculino.

Ahora bien, bajo el escrutinio detallado se descubre que en múltiples ocasiones la pintora también recurre al desnudo femenino, aunque lo presenta de modo grácil, aéreo e intercalado con levedad entre otros elementos pictóricos. Observamos este fenómeno en las siguientes obras: *Down below*, 1941; *The House Opposite*, 1945; *Tuesday*, 1946; *Crookhey Hall*, 1947; *Pájaro Pong*, 1949; *Ferret Race*, 1950-51; *Casting the Runes*, 1951; *And Then We Saw the Daughter of the Minotaur*, 1953.



Fig.69: Leonora Carrington – Down below, 1941

Elegimos en primer lugar la obra *Down below*, 1941 (fig. 69) como ejemplo emblemático para comentar las representaciones del desnudo femenino elaboradas por la pintora inglesa. Aunque la inspiración de esta obra es la agitada experiencia que tuvo lugar durante su huída de Francia y que afectó al estado de la salud mental de Carrington con un agudo episodio depresivo, la autora refleja en el cuadro una preocupación evidente que gira alrededor del cuerpo de la mujer. El énfasis se expresa mediante el efecto de claridad en el colorido de las figuras en el primer plano. La artista resalta el espacio desde el centro hacia la izquierda del cuadro con la aplicación de unos tonos claros a la figuras. El desnudo femenino, representado en una mujer sentada, posee un rostro de pájaro que llama la atención y aparta la mirada del espectador de la desnudez del personaje. A la vez, el desnudo es disimulado por el vello corporal que cubre el cuerpo como un mecanismo de defensa ante el escrutinio ajeno. Nos gustaría destacar que aunque el cuerpo queda reflejado en la posición de estar sentada, parece a punto de levantarse y lo que señalamos como un indicio de la resistencia de la artista al uso de la posición horizontal. De esta manera aporta una manifestación en contra de la leyenda de la pasividad de la mujer.

Desearíamos destacar, también, la figura sombría del desnudo parcial con los pechos descubiertos que ocupa el segundo término. Posee connotaciones de la animalidad de la hiena presente en otras obras pictóricas y literarias de Carrington. A pesar de que solamente vemos la mitad superior del cuerpo, la mujer retratada se encuentra dispuesta de manera erguida y vista en plena frontalidad. Este hecho recalca una desnudez sin coquetería evidenciada en estos dos personajes posicionados en la misma zona de la superficie del cuadro. Ambos sirven de contrapunto a la figura de la mujer protagonista ubicada en el centro del primer plano, que esconde su semblante detrás de una máscara y sin evidencias de la presencia de ningún rostro detrás del antifaz. La mujer lleva medias rojas ribeteadas de encaje y su torso queda enfundado en un corsé negro. Ambos detalles pictóricos muestran el papel de seductora que la pintora le otorga al personaje. Las artes de seducción se encuentran recalcadas por la postura y la exuberancia pectoral del cuerpo representado y la presencia de un elemento de disfraz y coquetería dieciochesca, la máscara. Esconde la mirada y la expresión auténtica de un miembro del género femenino y la convierte en *mujer fatal*, figura procedente del imaginario masculino del pintor simbolista Gustav Moreau que idea su versión de la bíblica

Salomé a partir de lecturas extraídas de los llamados *poetas malditos*. El rostro cubierto confiere a la portadora otra identidad. Si exploramos la frase de Whitney Chadwick (...) *una mascarada de feminidad*,¹¹⁹ indica que la identidad de la mujer es una falsedad. Pensamos que la artista inglesa, mediante la configuración de este personaje pictórico femenino, señala la falsedad el *constructo social* al uso que define a la mujer de manera incompleta. Teóricas de renombre analizan el tema de la existencia de características masculinas en combinación con las femeninas en la composición identitaria de las mujeres. En concreto, L. Santamaría en *Historia de O(ppenheim)*¹²⁰ cita como fuente al ensayo *La Mascarada de la Feminidad* de Joan Rivière y remarca la actitud rebelde demostrada en la obra y la vida de Meret Oppenheim y Leonora Fini, mujeres artistas también vinculadas al surrealismo. Ambas se posicionan en contra de la negación del componente masculino, considerado el equivalente del potencial creador, en la personalidad artística de las mujeres. Carrington ejerce también una postura crítica al participar del concepto de la androginia del acto creativo reflejada en

¹¹⁹Chadwick, Whitney, *Leonora Carrington. La Realidad de la Imaginación (catálogo)*, Era, México, 1994, p. 12

¹²⁰Aliaga, Jose Vicente (ed). *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura en Francia y España*, Universitat de Valencia, Valencia, 2001, pp. 179-187

numerosas obras y, en este caso, al presentar una figura femenina disfrazada y, por lo tanto, desconocida.



Fig.70: Leonora Carrington – The House Opposite, 1945

Habría que mencionar que trazamos la presencia del elusivo desnudo femenino y con el rostro tampoco a la vista, en *The House Opposite*, 1945 (fig. 70). Apenas visible se encuentra en la esquina derecha superior del cuadro en forma de un desnudo ambiguo. Las curvas de la figura sugieren que sea un desnudo femenino. El quitarse la ropa posee connotaciones de libertad. El personaje se representa a la fuga. El desnudo implica desechar valores caducos que restringen el campo de acción. Hemos de recordar que en la vida real de Carrington la huída fue su camino hacia la emancipación.

Una manera oblicua por completo que emplea la pintora para referirse al cuerpo es trasladar la esencia de lo corporal. Es decir, extender el cuerpo hasta otro ámbito identitario como es la casa. Específicamente señalamos las obras que reflejan su hogar paterno, identificado, por ejemplo, en *The House Opposite*, 1945. Cabría resaltar que es un modo de representar el cuerpo mediante una resolución simbólica ya que la vida de la mujer tradicionalmente se ha realizado dentro de la casa.

En el cuadro en cuestión la artista elimina la fachada de su hogar y revela la estructura interna del edificio, sus interioridades, como si fuera una casa de muñecas victoriana sin la parte delantera, el elemento que le diferencia de las demás casas. Las connotaciones implicadas en vincular el cuerpo con un juguete nos señala la minoría de edad social que se ha impuesto a la mujer hasta fechas recientes.

Con el corte transversal del edificio, la autora convierte las habitaciones en celdas o compartimentos abiertos a la vista del espectador a modo de composición espacial de agregados o añadidos propio del Gótico. La casa expone a la mirada sus entrañas y demuestra las acciones que tienen lugar dentro. Desvela secretos anteriormente encubiertos. La revelación resulta igual a una disección del cuerpo para sacar a la luz su

composición interna. En el cuerpo humano encontramos que cada órgano tiene un cometido determinado, y se observa que dentro de la casa representada en cada habitación se desarrolla una actividad diferente pero enlazada con las demás como ocurre entre los elementos corporales.

También pensamos se puede considerar la representación de la casa como un cuerpo figurado dado que los dos comparten el aspecto de refugio. La persona se resguarda al amparo que le reporta el cuerpo y el hogar. La analogía se hace más evidente a causa del hecho que el ser humano lo mismo habita y decora su morada que habita y decora su cuerpo.

Volviendo a las actividades dentro de la casa, vemos que en la cocina del hogar se cuecen mágicas recetas alquímicas. El símil entre las artes culinarias del menú diario y la alquimia, un constante de la obra de la artista como ya hemos repetido en numerosas ocasiones, queda señalada en la imagen del suelo a cuadros blanco y negro en el espacio a la derecha de cuadro. Es un recurso pictórico de uso frecuente empleado para denotar los laboratorios donde se hacen experimentos alquímicos. La presencia del caldero confirma el referente alquímico, a la vez que aporta una alusión a la brujería. Recordemos que durante la actividad de cocinar se produce una sinergia.

Es un acto cotidiano integrador practicado mayormente por la mujer. En la cocina se mezclan los ingredientes de la receta para crear una obra efímera y, a la vez, duradera por su implicación en la nutrición que sostiene la vida de las personas y que ésta última luego se transmite de generación en generación. El atractivo y el sabor del plato no pertenecen en exclusiva a ninguno de los componentes en sí, sino a la hábil combinación de ellos. Por lo tanto, algo que parece magia ha ocurrido en el proceso de cocinar que en esencia es una transmutación. En la hostelería actual la *nueva cocina* intenta subrayar este aspecto mágico y alquímico mediante la explotación de los lazos que unen la comida a la esfera emotiva de la personalidad: se propician las asociaciones de sabores, colores, texturas con recuerdos y estados anímicos. Teniendo esto en cuenta se puede captar que la pintora insinúa una equivalencia entre el acto gastronómico que pertenece al mundo cotidiano y la dedicación de los alquímicos, los magos. En ambos casos tienen lugar unas transformaciones de elementos vulgares empleando unas mediciones de ingredientes y tiempos precisos para lograr creaciones mágicas de la misma manera que se entiende ocurre en el quehacer artístico. Por otra parte, no podemos obviar que el espacio doméstico, el lugar de la cocina, es analizable como icono de la cultura nutricional

ejercida por la mujer. Aspecto minusvalorado en la cultura patriarcal pero reivindicado por la filosofía postfeminista.

Retomamos de nuevo la representación pictórica del edificio observamos que el habitáculo de la cocina en la planta baja también posee otro tipo resonancias mágicas. Al estar soterrada en los bajos de la construcción, la cocina se encuentra comunicada con un mundo extraordinario habitado por la gentecilla de los cuentos infantiles anglosajones basados en antiguas deidades celtas como la diosa blanca (...) *Danu – de quien descendían las tribus de los Sidhe.*¹²¹ Los misteriosos mundos subterráneos aparecen como otra constante en la obra de Carrington y nos remite a la máxima de los alquimistas: lo de abajo equivale a lo de arriba. El dicho viene reforzado al constatar que la autora nos presenta unas enigmáticas actividades que tienen lugar bajo el techo en el ático. Consideramos que esta zona significa *lo de arriba*, mientras la cocina queda como, *lo de abajo*, con la alquimia como referente latente.

Lugares mágicos en la cocina y el desván, ocupan sitio en la periferia del núcleo de la casa, el comedor. Allí es donde se ubica un personaje en el lugar preferente, a la cabeza de la mesa. Se presenta en forma de sillón a rayas

¹²¹Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Era, México DF, 1994, p. 24

que refleja la vertiente convencional y rígida del progenitor burgués de la autora del cuadro.

Ahora bien, observamos que el comensal de mayor tamaño ocupa el centro de la escena y, por lo tanto lo calibramos de mayor relevancia. La figura femenina se encuentra en plena fase de metamorfosis a punto de convertirse en caballo. Identificamos a este personaje como reflejo del tótem de Carrington porque la artista recurre al equino, su icono favorito, como el verdadero protagonista. Comparando el tamaño de las cabezas de los dos personajes mencionados pensamos que la última está repleta de fantasía. Esta misma creatividad engrosa su cerebro, y le permite ver los extraños personajes que entran en la sala traspasando pared o techo.

En el comedor la mesa se ve dispuesta para iniciar el ritual de una comida que posee resonancias religiosas evidentes en la frugalidad, el empleo de un plato como el que contiene la hostia sagrada y el jarrón como el del vino bendecido; están colocados sobre la mesa como si fuera un altar. Aunque el personaje en el lugar preferente sigue sin comenzar todavía, la compañera de mesa, captada en una flagrante falta de cortesía, come tranquilamente ignorando las maneras refinadas de una educación esmerada. Para colmo, emplea los dedos cometiendo así una trasgresión aún mayor. Las diferencias retratadas

entre la actitud manifestada por cada uno de los dos comensales nos indican que en este lugar puedan surgir conflictos a causa de los comportamientos desavenidos.

Debemos destacar el tamaño de la mesa misma, así como el del habitáculo. Nos indican que el comedor representa un lugar idóneo para dar cabida a un gran banquete burgués. No obstante, aunque vienen apareciendo numerosos invitados se nota que no hay una abundante comida dispuesta. De nuevo, Carrington plantea un irónico ataque a la hipocresía que opera en el estrato social a la que pertenecen ella y su familia. El hecho de aparentar imbrica las relaciones sociales.



Fig.71: Leonora Carrington – The Meal of Lord Candlestick, 1938

Con anterioridad, en *The Meal of Lord Candlestick*, 1938 (fig. 71) la pintora ya ha tratado el tema de las comilonas de la clase pudiente. Este cuadro contiene la misma virulencia que demuestra el autor irlandés, Jonathan Swift, cuya sátira creemos inspiró la obra pictórica. Para producir su versión Carrington plasma una rara colección de comensales engalanados para la ocasión y situados alrededor de una mesa de banquete. La comida está servida con un niño como plato incluido en el menú. En su día Swift propuso sarcásticamente como solución para los problemas económicos de Irlanda que se vendieran los bebés irlandeses como si fueran un producto de ganadería para las mesas inglesas.

Volvemos a las analogías entre el cuerpo y la casa en *The House Opposite*, 1945 (fig. 70). Encontramos que el dormitorio está conectado directamente con la cocina desde donde entra un personaje fantasmagórico, y pensamos que aporta un paralelismo a la manera en que entran los pensamientos extraños en la cabeza. Se sabe que en la vida cotidiana la falta de comida, las malas digestiones o la ingesta abusiva de alcohol o drogas afectan al cerebro y producen desvaríos. Es prueba de que existe una conexión real entre estómago y cabeza y el contenido del cuadro escenifica esta verdad.

En la habitación representada, alguien sueña con una pesadilla. La forma de un rostro aparece entre las cortinas de la ventana abierta, el *voyeur*. La única salida que se le ofrece a la durmiente es la posibilidad de huir por una ventana, pero el tamaño de la misma resulta demasiado pequeño para escapar por esta vía. La imagen opresiva resume la falta de posibilidades que tantas mujeres han padecido y siguen padeciendo.

Otros ámbitos oscuros retratados se asoman desde debajo de la cocina y el comedor, así como en el ático. Existe la insinuación de que la casa contiene habitaciones con actividades de las que no se habla. En la sociedad con tintes victorianos residuales se callan sistemáticamente determinados temas como los de: sexo, enfermedad o elementos escatológicos. Encontramos interesante que Carrington no incluye un baño entre las habitaciones del hogar paterno. Es curioso porque, como es sabido, a los ingleses se les acredita con la invención de WC, y la pintora procede de un entorno anglosajón. Parece que referentes escatológicos no son de su agrado, mientras es un tema trasgresor que a los surrealista varones, especialmente los inclinados hacia la postura de Bataille, les atrae. Tampoco se apropia la artista de la catarsis ejemplificada en la purificación por medio del aseo personal y obvia retratarlo. De esta manera rechaza a los

temas de culpabilidad, de la preocupación por la higiene surgida en el s.XIX, así como el espionaje de féminas desnudas dedicadas a los cuidados corporales, una predilección voyeurista.

El conjunto de aposentos en la parte superior de la casa equivaldría a la cabeza y la mente donde existe la memoria de determinadas experiencias, los miedos y las especulaciones, ansias, etc. Mientras los cuartos de entremedio se convertirían en el tórax donde se alojan los afectos, sentimientos y el lugar donde la familia ocupa un espacio preponderante. Tradicionalmente como obligación la mujer debe suministrar el bienestar a todos los miembros para ser digna de recibir su cariño como única recompensa por sus desvelos. El sector de abajo tiene como homólogo con las extremidades inferiores del cuerpo que están en contacto con la tierra, la madre naturaleza.

Sin el revestimiento de la fachada la intimidad del hogar en el interior de las habitaciones queda expuesta a la vista. Del mismo modo, existe una invasión de la privacidad como ocurre cuando el cuerpo queda desvestido y a expensas de la mirada ajena y escrutinadora como sucede con el desafío al pudor femenino de los cuadros que contienen desnudos femeninos. La casa sin fachada y el cuerpo desnudo se convierten en vulnerables al ser exhibidos.

A la vez, mediante la obra la autora nos ofrece retazos de su vida privada. La morada equivale al contenedor de elementos de una etapa determinada de la trayectoria vital guardada en la memoria. El cuarto de los niños - *nursery* - refleja el lugar de las pesadillas¹²² y los miedos que acechan la niñez mientras el caballito de madera – guiño a la vez al dadá – sirve de catalizador de sus fantasías y emblema de una sexualidad femenina reprimida. Mientras tanto, la cocina queda como un lugar cálido y de compañía, y experimentación.



Fig.72: Leonora Carrington – Tuesday, 1946

¹²²Pesadilla retratada en *Night Nursery Everything*, 1947

Nos adentramos en la niñez de la autora para explorar los significados de otra obra *Tuesday*, 1946 (fig. 72) por la vía de la literatura infantil. Una rima de la colección que aparece en *Mother Goose*¹²³ habla de las características predominantes de los niños según el día de la semana que acontece su nacimiento. En este caso el martes: *Tuesday's child is full of grace*.¹²⁴ Observamos que el personaje que domina el escenario del cuadro posee un rostro agraciado y dibujado de manera más definida que el resto de las figuras que se han elaborado de modo más sencillo, de menor estatura y con los rostros menos concretos. Señalamos que el desnudo parcial de la protagonista se presenta con naturalidad. Aunque desvestida a medias, la joven exhibe sus pechos sin apelar al erotismo. Enfrascada en una búsqueda viene demostrando una actitud de completa inocencia que el blanco aplicado a la coloración de su piel específicamente recalca. Alrededor los vínculos con la naturaleza abundan: la presencia de la luna en fase de plenitud, así como en la existencia de plantas, formaciones pétreas y numerosos animales, entre los cuales destaca el caballo blanco, un posible alter ego.

¹²³Recopilación tradicional de rimas infantiles ingleses

¹²⁴Tra. de la frase por la doctoranda: La criatura nacida un martes posee donaire.



Fig.73: Leonora Carrington – Crookhey Hall, 1947

Mientras la protagonista huye de la mansión, en el lado derecho de la obra *Crookhey Hall, 1947* (fig. 73) existe un inexpresivo desnudo femenino cuyo cuerpo está tapada de cintura abajo por el enorme animal gatuño situado delante. Curiosamente la figura femenina carece de cabellera, un elemento destacado de seducción. A la vez, aunque despojada de su ropa, no suscita ningún reclamo al deseo masculino porque proyecta una indeterminación de género. Carrington introduce el elemento perturbador de la androginia mediante esta figura ambigua.



Fig.74: Leonora Carrington – Bird Pong, 1949

En el cuadro *Bird Pong*, 1949 (fig. 74) aunque la figura se presenta con la cabeza ataviada de corona y velo en reminiscencia de las novias, clasificamos a la dama pintada en el lado izquierdo de la obra un ejemplo del desnudo integral. El efecto de la desnudez es amortiguado por el vello corporal que la pintora hábilmente refleja en la obra para cubrir por entero al cuerpo. Por otra parte, al combinar con humor el *birdie*¹²⁵ del bádmiton con el *pong* del juego ping-pong para componer el título de la obra, la pintora irónicamente insinúa el componente sexual latente en el deporte y otras actividades lúdicas.

¹²⁵Tra. de la doctoranda: pajarito



Fig.75: Leonora Carrington – Sidhe, the White People of the Tuatha dé Danaan, 1954

En *Sidhe, the White People of the Tuatha dé Danaan*,¹²⁶ 1954 (fig. 75) los personajillos, *la gentecilla*, aparecen desnudos y la autora cubre sus cuerpos o los difumina. De esta manera, los presenta sin ningún atributo sexual y sutilmente sugiere de nuevo una indeterminación de género aunque lo refleja de una manera menos explícita que Kahlo.

¹²⁶Tra. de Sidhe: la gente blanca de Dana (o Tuatha dé Danaan), identificados como raza divina del norte que reinó antiguamente en Irlanda según: *Little Glossary of Irish Mythology* en: <yesss.club.fr/glossary.htm>

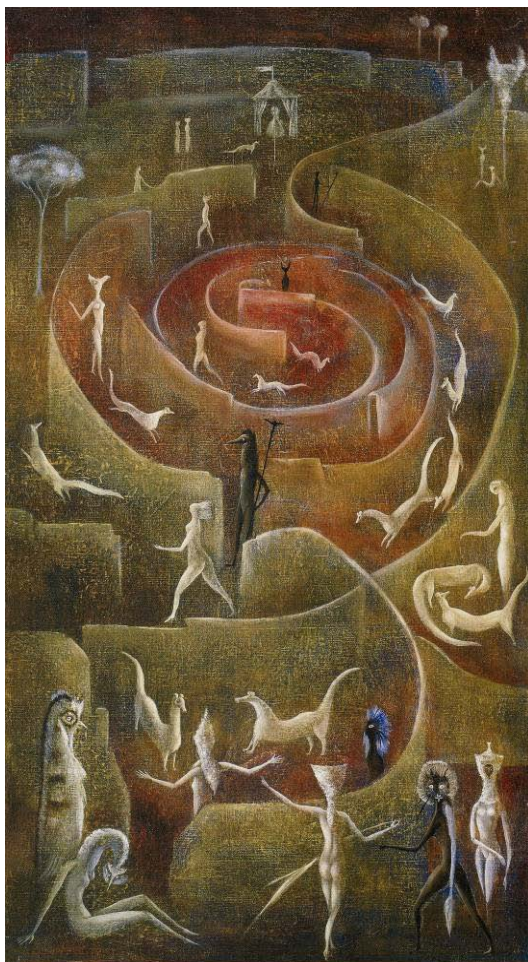


Fig.76: Leonora Carrington – Ferret Race, 1950-51

En la obra *Ferret Race*,¹²⁷ 1950-51 (fig. 76) se plasman etéreas mujeres recorriendo un laberinto, mujeres en acción. Se encuentran desnudas igual que las observadoras situadas en el primer plano o en el fondo.

¹²⁷Tra. de la doctoranda: Carrera de hurones



Fig.77: Leonora Carrington – Casting the Runes, 1951

Las runas componen un método adivinatorio practicado en la antigüedad y de origen incierto. Se predice el futuro mediante el empleo unas pequeñas piedras o tablillas que llevan escritos determinados caracteres o signos. En la obra *Casting the Runes*, 1951 (fig. 77) el personaje que efectúa la tirada de las runas se ha ubicado en el centro del espacio inferior del cuadro. Se

nos es presentada de frente, de cuerpo entero y cubierto de vello que camufla el desnudo integral como ocurre en otras ocasiones ya mencionadas. Asimismo, la cabeza del personaje está cubierta de una capucha roja. Mediante la representación de esta prenda la artista introduce una referencia directa a la protagonista del cuento infantil *Caperucita Roja* procedente de una antigua fábula europea recogida por Charles Perrault en un compendio de historias publicado en 1697 antecedente de la versión más conocida de los hermanos Grimm con fecha de 1812.



Fig.78: Leonora Carrington – And Then We Saw the Daughter of the Minotaur, 1953

Cabría indicar que en el espacio a la derecha en la obra *And Then We Saw the Daughter of the Minotaur*,¹²⁸ 1953 (fig. 78) en la periferia de la acción reflejada en el cuadro, Carrington ha insertado un desnudo integral. La figura, que toma la forma de una bailarina, se encuentra recubierta de un velo transparente y lleva un tocado extraño. La cualidad lumínica de la figura y su entorno nos lleva a pensar en el tema de lograr el conocimiento mediante la iluminación. La idea nos remite al misticismo y el gnosticismo en el que la verdadera sabiduría es obtenida de manera intuitiva, espontánea y definitiva para los pocos iniciados como es el caso también según el budismo tibetano. Es significativo recordar que Siddharta Gautama, fundador del lamaísmo, es aclamado Buda (*El Iluminado*), por sus seguidores. Habría que tener en cuenta que las creencias que contemplan la iluminación como método de adquisición de sabiduría son muy estudiadas por la artista y reelaboradas como tema recurrente en la producción. Componen propuestas artísticas que poseen una sutil crítica de las verdades de la férrea ortodoxia de la religión monoteísta fuente de los reglamentos en la vida de la artista durante sus años formativos. De esta manera, toma posición a favor de la heterodoxia y la riqueza que aporta.

¹²⁸Tra.de la doctornda: Entonces vimos a la hija del minotauro



Fig.79: Leonora Carrington – The Chrysopeia of Maria the Jewes,
1964

El cristianismo en todas las épocas ha defendido, a veces muy cruelmente, sus interpretaciones doctrinales de las herejías transgresoras. La artista al citar Maria y la

crisopeya juntas en el título del cuadro *The Chrysopeia of Mary the Jewess*,¹²⁹ 1964 (fig. 79) introduce el tema de la alquimia al referirse al arte de transformar metales de menos valor en oro y combinarla con el nombre una figura femenina de relevancia para el cristianismo. Vincula la transmutación alquímica con *María la judía* e insinúa que la bíblica María, la madre de Jesús y/o María Magdalena también, no solamente eran judías, cosa que no recalca la iglesia cristiana, sino que puede ser que practicaban actos muy mal vistos por la institución religiosa anclada en su ortodoxia. La pintora amplía, con un toque poco convencional, el limitado concepto ortodoxo aplicado a la madre de Jesús que posee un papel fundamental para la doctrina cristiana. Carrington presenta a la protagonista del cuadro con los pechos descubiertos y en metamorfosis, convirtiéndose en un animal. La pintora nos transmite la idea que la ortodoxia distorsiona o obvia aspectos de la identidad auténtica de las mujeres de la historia, si no opta por denigrar las féminas o eliminarlas por completo de las crónicas. Siguiendo nuestro esquema simbólico podríamos considerar la figura representada otra candidata para la clasificación de un desnudo femenino parcial.

¹²⁹Tra. de la doctoranda: La crisopeya de Maria la judía



Fig.80: Leonora Carrington – *The Garden of Paracelsus*, 1957

En el espacio a la izquierda de la obra *The Garden of Paracelsus*, 1957 (fig. 80) la autora incluye un desnudo integral femenino montado a caballo. Carrington presenta esta mujer desnuda tapándose con las manos para protegerse de las miradas furtivas, mientras ocupa un lugar en el espacio dominado por el relevante alquímico europeo, Paracelso, que ocupa el espacio central de la obra. Creemos que nos presenta un resumen pictórico del androcentrismo de la sociedad amén de la dialéctica razón/intuición.

El cuadro posee resonancias culturales anglosajones directas a *Lady Godiva*, personaje muy conocida en el mundo de habla inglesa. Godiva es una figura femenina singular extraída del pasado de Inglaterra. La acción de esta amazona portentosa se fundamenta en un suceso vivido por Godgiufu, mujer de Leofric, Conde de Chester y Señor de Coventry. Sobre un hecho verídico se configura la narrativa oral que trata del personaje femenino, *Lady Godiva*, que en el s.XI recorre desnuda y a caballo las calles Coventry con el fin de conseguir que su marido abarate el pago de unos impuestos abusivos. Durante el s.XIX el poeta inglés Alfred Tennyson embellece a la leyenda popular dándole forma poética. A raíz de ello la figura de *Lady Godiva* se introduce como referente en la esfera de las artes plásticas y tema de inspiración del arte decimonónico. Carrington retoma el motivo de Godiva, y en su versión la mujer recurre a sus manos para tapar sus partes íntimas de las miradas indiscretas.

Posición o postura del cuerpo

Verticalidad. Recalamos que la posición vertical imbuye las figuras representadas de características valorativas como, por ejemplo, coraje ante los avatares que surgen en los itinerarios vivenciales como hemos comentado referente la obra de Kahlo. Todas las obras

mencionadas a continuación atestiguan un posicionamiento del cuerpo femenino que enfatiza la preeminencia de la verticalidad en vez de la horizontalidad. La artista recalca una versión de la mujer erguida y resistente y no sumisa o domeñada.



Fig.81: Leonora Carrington – Green Tea (o la Dama Oval), 1942

A modo ilustrativo destacamos una de las obras más emblemáticas de Carrington: *Green Tea* (o *La Dama*

Oval), 1942 (fig. 81). Aunque el cuadro refleja una mujer restringida por su vestimenta, el *kimono*/camisa de fuerza, la figura representada se mantiene recta de igual manera que los árboles circundantes y lejanos recortados a la estricta manera de podar de la jardinería artística. El personaje ejemplifica a la mujer que no cede ante circunstancias adversas. La pintora recalca esta resistencia reflejándola igualmente en la naturaleza arbórea del paisaje del entorno. A pesar de que el crecimiento natural es truncado la arboleda se sostiene erguida.

La autora con la obra hace referencia a su internamiento y tratamiento en el sanatorio psiquiátrico de Santander y el duro tratamiento a que fue sometida. El cuadro nos recuerda a la obra de Kahlo, *Árbol de la esperanza mantente firme*, 1946 en la que aquella aborda su penosa condición física con valentía. De igual modo, Carrington afronta una profunda crisis de salud, mental en su caso, y la salida victoriosa de la circunstancia que marca su existencia posterior así como su producción. Nos lega esta obra como testimonio del trance que también plasma de manera literaria como una verdadera pesadilla.



Fig.82: Leonora Carrington – Good Morning, Dr.Fischer, 1951-1952

Como consecuencia de esta experiencia la visión que forja Carrington de la psiquiatría tradicional es negativa. A parte del cuadro anterior queda registrada en la obra *Good Morning, Dr. Fischer*,¹³⁰ c. 1951-1952 (fig. 82) que resume la sensación de vulnerabilidad ante la ciencia ortodoxa. Una capa rojiza protege la protagonista, pero nos remite al mencionado cuento infantil *Caperucita roja*. El tema recurrente aparece también en otras obras como *Down Below*, 1941 (fig. 69).

¹³⁰Tra. de la doctoranda: Buenos días, Dr. Fischer

Retomando *Green Tea*, 1942 (fig. 81) desde una visión feminista se pueden interpretar en las ataduras del cuerpo de la Dama Oval como una representación de la opresión sufrida por la mujer a la que históricamente se le ha restringido su campo de actividades incluso físicamente mediante la indumentaria. A modo ilustrativo, comprobamos que solamente en las fechas del principio del siglo pasado se ha librado la mujer de la constricción física del corsé, aunque siguen apareciendo reinterpretaciones residuales en la moda que lo se presentan en la actualidad como novedad después de una muy larga trayectoria histórica.

Además, señalamos como detalle de interés las numerosas claves alquímicas en *Green Tea*, 1942 (fig. 81), una de las obras más emblemáticas de Carrington: en primer lugar, la alternancia de espacios blancos y negros decorando el kimono/manto de la figura principal que parece una camisa de fuerza y nos aporta una imagen de muerte/renacimiento; en segundo lugar, destacamos que la diadema, así como el círculo en la tierra alrededor del personaje principal, pueden considerarse círculos mágicos protectores. A la vez, el alambique/caldero, una imagen constante de igual manera de la alquimia, y en la mitología celta, contiene cuatro cabezas de ciervo que también refieren a la misma

ciencia oculta porque representan el espíritu alquímico. Las figuras de la hiena/perra y el caballo atados a los árboles en el espacio frontal derecho del cuadro significan el mal y el bien presentes en la vida al estar contrapuestas tirando en direcciones diferentes. El jardín circundante consiste en una metáfora alquímica al ser el lugar donde se encuentra el árbol de la vida, la piedra filosofal, la verdad. Carrington se halla situada a puertas del edén (lemuria), dispuesta a iniciar su ascenso hacia el continente superior, de carácter espiritual.

Volviendo al tema de la verticalidad del esquema señalamos que en la ya comentada obra *The House Opposite*, 1945 (fig. 70) la mayoría de las figuras femeninas se encuentran de pie. A la vez, las que están en la cama parecen que se van a incorporar y las sentadas se mantienen erguidas. En conjunto son muestras que evidencian una resistencia por parte de la autora a retratar la mujer en la tradicional posición horizontal. De manera habitual pinta a las féminas posicionándolas de pie. Mencionamos, sin entrar en detalle, otras obras que corroborarán este uso de la verticalidad por parte de la artista:

Tuesday, 1946

Amor che move il Sole e l'altre stele,¹³¹ 1946

Crookhey Hall, 1947

The Temptation of St. Anthony,¹³² 1947

St. John's Mule,¹³³ 1947

Seraputina's Rehearsal,¹³⁴ 1947

Night Nursery Everything,¹³⁵ 1947

Portrait of the Late Mrs. Partridge,¹³⁶ 1947

The Hour of the Angelus,¹³⁷ 1949

Bird Pong, 1949

DarVault, c. 1950

The Giantess,¹³⁸ c. 1950

Good Morning Dr. Fischer, c. 1951-1952

Casting the Runes, 1951

The Magdalens,¹³⁹ 1986

*Kron Flower*¹⁴⁰, 1986

Eyewitness,¹⁴¹ 1987

Mrs. Ashton,¹⁴² 1987

¹³¹ *Amor que mueve el sol y las otras estrellas*, ultimo verso de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri

¹³² Tra. de la doctoranda: La tentación de San Antonio

¹³³ Tra. de la doctoranda: La mula de San Juan

¹³⁴ Tra. de la doctoranda: El ensayo de Seraputina

¹³⁵ Tra. de la doctoranda: Todo en el cuarto de los niños de noche

¹³⁶ Tra. de la doctoranda: Retrato de la finada Sra. Partridge

¹³⁷ Tra. de la doctoranda: La hora del angelus

¹³⁸ Tra. de la doctoranda: La gigante

¹³⁹ Tra. de la doctoranda: Las Magdalenas

¹⁴⁰ Tra. de la doctoranda: Flor de Kron

¹⁴¹ Tra. de la doctoranda: Testigo ocular

Crowfly,¹⁴³ 1989

Las suegras, 1990



Fig.83: Leonora Carrington – *Nine,nine,nine*, 1946

Horizontalidad. Recordemos que las representaciones de figuras femeninas en posición horizontal conllevan un aura de pasividad, subyugación sexual, etc. en detrimento de una imagen auténtica de la mujer vista por la mujer. Por ejemplo, en *Nine, nine, nine*, 1946 (fig. 83) aunque se podría considerar un personaje femenino representado en posición horizontal, pensamos que la figura de la mujer que aparece en el centro del cuadro

¹⁴²Tra. de la doctoranda: La Señora Ashton (el apellido inglés dividido en dos palabras (*ash* y *ton*) y en español significa ceniza y tonelada)

¹⁴³Tra. de la doctoranda: Vuelo del cuervo

no se encuentra reclinada sobre alguna superficie sino en pleno vuelo. Sus cinco pies le sirven de propulsores, mientras avanza en huida a vuelo bajo simulando nadar por los aires y seguida por varios espectros.



Fig.84: Leonora Carrington – El Rarvarok, 1963



Fig.85: Leonora Carrington – The Lovers, 1987

En otras obras, las retratadas dispuestas en posición horizontal aparecen en la cama cuya significación en estos casos creemos que implica postración y de ninguna manera seducción. A modo de ilustración, señalamos que esto es evidente en la figura femenina tapada que ocupa el lecho del dormitorio de *The House Opposite*,¹⁴⁴ 1945 (fig. 70). En *El Rarvarok*, 1963 (fig. 84) la mujer, que aparece tumbada en el suelo al pie de dos escalones, tampoco asume ninguna postura voluptuosa, sino parece haberse dado un traspie y caído con el resultado de quedarse inconsciente o muerta. De igual manera, la amante que comparte lecho en *The Lovers*,¹⁴⁵ 1987 (fig. 85), aunque reclinada, no ofrece ni un ápice de sexualidad para apoyar las connotaciones del título.

Quietud/movimiento

Movimiento. Mientras la quietud domina los cuadros de Kahlo, en la producción de Carrington se impone el efecto de movimiento a los personajes. La actividad de las mujeres es la tónica. Cuando no corren, vuelan, bailan, cocinan, comen, viajan en embarcaciones, a caballo, etc. Las más estáticas parecen a punto de levantarse o iniciar andanzas. En resumen, la producción de Carrington en general transmite la idea de acción.

¹⁴⁴Tra. de la doctoranda: La casa de enfrente

¹⁴⁵Tra. de la doctoranda: Los amantes



Fig.86: Leonora Carrington – Ulu's Pants, 1952



Fig.87: Leonora Carrington – The Inn of the Down Horse, 1937-38

A modo de ejemplo en ambas obras, *Crookhey Hall*, 1947 (fig. 73) y *Ulu's Pants*,¹⁴⁶ 1952 (fig. 86) aparece la misma figura huyendo. Representan la, ya mencionada, emancipación de la joven Carrington del autoritarismo paterno.

En el autorretrato, *The Inn of the Dawn Horse*, 1937-38 (fig. 87) encontramos una obra muy significativa de la producción de Carrington que trata la quietud, lo estático o *status quo*, ejemplificado por la hiena y el caballo balancín. Mientras el movimiento, progreso o liberación, se evidencia en el galope del caballo libre que las cortinas dejan ver. Como hemos venido señalando, estos iconos tienen una significación propia detrás de la plástica de la artista. El caballo al representar la libertad se identifica con el bien. La hiena denota la opresión, el mal. Tangencialmente relacionado con este tema es curioso observar que una especie de hiena, la fossa, es el enemigo natural del lémur, un animal procedente de la zona de Madagascar, la mítica Lemuria, que demuestra un comportamiento grupal en que las hembras son las dirigentas y los machos quedan en segundo término. La leyenda de Lemuria se vincula al lugar de origen de la especie humana y tanto Carrington como Varo lo utilizan como referencia idílica.

¹⁴⁶Tra. de la doctoranda: Los pantalones de Ulu



Fig.88: Leonora Carrington – Kron Flower, 1963

Quietud. Como ejemplo de la escasez de figuras inmóviles señalamos *Kron Flower*, 1963 (fig. 88) que muestra un corrillo de ancianas sin moverse contemplando detenidamente una flor.

Elementos de la anatomía

De modo general dentro de la obra de Carrington las características de anatomía femenina quedan difuminadas por indefinición, cubiertos de amplios ropajes o vello corporal como hemos comentado en otras ocasiones. Creemos que la artista otorga escaso valor al cuerpo por su visión tendente a la espiritualidad como hemos comentado anteriormente. Convierte la corporalidad en un mero recurso matérico al emplear una

concepción platónica del cuerpo como receptáculo del alma. No obstante es un cuerpo siempre en proceso de cambio, de transformación por lo que resulta significativo explorar los elementos divisados en el cuerpo de la mujer reflejados en determinadas obras y examinar sus diversas significaciones. A continuación analizamos, ateniendo a determinadas claves empleadas, la producción plástica de la artista:

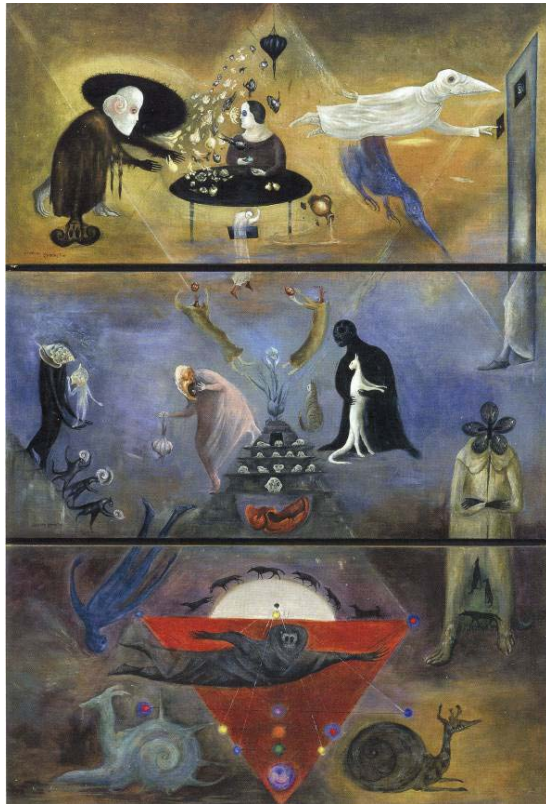


Fig.89: Leonora Carrington – Took My Way Down/Like a Messenger/To the Deep, 1977

Estructura ósea, el esqueleto. Cabría destacar que existe el indicio de una calavera en el rostro de la figura central de *Took My Way Down/Like a Messenger/To the Deep*,¹⁴⁷ 1977 (fig. 89), pero creemos a causa de la túnica que porta el personaje que esta imagen está relacionada con los disfraces utilizados durante la fiesta celta de *Hallowe'en*.¹⁴⁸ A pesar de encontrarse inmersa en el entorno mexicano, nos parece evidente que la pintora no recurre a *la caláca*, el icono tradicional que emplea Kahlo. Asimismo, la fragilidad de la existencia y la mortalidad humana reflejados por el icono del cuerpo, tampoco ocupan preponderadamente el pensamiento de Carrington. Tal vez, la razón reside en la buena salud física que disfruta la pintora inglesa, ya que entre las tres pintoras estudiadas posee la mayor longevidad. Otra influencia que desdibuja los temas del cuerpo y la muerte proceden de la indagación de la autora en las creencias budistas y la cábala. Ambas creencias tratan la reencarnación y restan importancia al cuerpo. Aportan una impronta espiritual relevante al mundo que crea el artista en su obra. Refleja una zona imaginaria donde ni la

¹⁴⁷Tra. de la doctoranda: Empecé mi viaje hacia abajo; como mensajero; hacia el abismo

¹⁴⁸Abreviatura de *Hallow Evening* - Tra. de la doctoranda: *Noche Sagrada*. Se refiere a la noche anterior al día de Todos los Santos. *Hallowe'en*, una festividad de origen celta.

realidad cotidiana de la vida, ni las especulaciones sobre la muerte entran en cuestión.

La piel. En general, la piel de los personajes femeninos presentados por la autora queda elaborada con un color blanquecino como es el caso de mujeres que la artista representa en *Crookhey Hall*, 1947 (fig. 73) y en *The Meal of Lord Candlestick*, 1938 (fig. 71). No obstante, la utilización de la blancura en cada una de estas obras posee un significado distinto. En la protagonista de la primera obra este color denota connotaciones de pureza e inocencia a parte de un fuerte componente espiritual. En la segunda obra, la claridad de la piel refleja el status social de las figuras retratadas, *blue bloods* de la aristocracia cuya alcurnia queda constatada por una fina y blanca piel en la que se dibujan la venas azules, ya que el bronceado en esa época todavía mantiene alguna identificación decimonónica residual relacionándola con trabajos ordinarios y suciedad. Ahora bien, recalamos que en la mayoría de los casos evidentes en la producción, la blancura de la piel refuerza el efecto que refleja un aspecto espiritual de los personajes pictóricos.

Es interesante señalar que en el autorretrato, *The Inn of the Dawn Horse*, 1936-1937 (fig. 87) aparece una mancha en el rostro de la protagonista. La pureza de su cutis ha sido alterada y adquiere nuevos matices para

reflejar los cambios en la vida de la artista. Para los normativistas sería la mancha del pecado, un estigma de rechazo social como la letra “A” (adultera) que la comunidad le obliga portar a la protagonista de *A Scarlet Letter*,¹⁴⁹ por haberse convertido en partícipe de una relación extramatrimonial.

En las obras *Green Tea*, 1942 (fig. 81) y *Down Below*, 1941) (fig. 69) el blanco de la piel refleja un trastorno de salud, el colapso nervioso de la autora.



Fig.90: Leonora Carrington – El laberinto, 1991

¹⁴⁹Véase obra *The Scarlet Letter* (Tra. *La letra escarlata*) de Nathaniel Hawthorne. Obra emblemática de la literatura estadounidense que trata la hipocresía detrás de la condena puritana de una madre soltera.

El blanco de las figuras que aparecen en *El laberinto*, 1991 (fig. 90) les dota de una cualidad espectral con resonancias a la elusiva, ubicua y cambiante deidad blanca de los *Sidhe*.



Fig.91: Leonora Carrington – Las distracciones de Dagobert, 1945

Curiosamente en el cuadro *Las distracciones de Dagobert*, 1945 (fig. 91) la artista inserta algún personaje de piel negra junto con otros de piel blanca. Indicamos que en la imagen de lo que parecen dos viajeros en una cáscara que hace el papel de barco resultan ser

solamente uno. La autora nos presenta la dualidad de la personalidad humana mediante una figura bicéfala que posee una cabeza blanca y otra negra, pero con solamente un par de extremidades inferiores. Plantea el problema ético de la capacidad del bien y el mal de cada sujeto.

Carrington pinta la piel de las cocineras de *The House Opposite*, 1945 (fig. 70) con tonos negros en una de las figuras y blanco en las demás. De esta manera, con el color oscuro aplicado a la tez y los ropajes, señala a la bruja de negro como practicante de la magia diabólica, la nigromancia, mientras que las brujas de blanco serían practicantes de la magia blanca o sanadora. A la vez refleja la visión maniquea que el varón posee de las mujeres en el sistema patriarcal. Sistemáticamente las sitúa en las dos categorías de bondadosas o malvadas sin tomar en cuenta la individualidad personal de cada una. Conocedora de la naturaleza humana, a la vez Carrington alude al hecho que las apariencias externas son engañosas. La indumentaria es tan sujeta a la transitoriedad, la moda tan voluble y uniforme para servir de indicación de la autentica verdad del carácter.



Fig.92: Leonora Carrington – Tell the Bees, 1986

En *Tell the Bees*,¹⁵⁰ 1986 (fig. 92) existen en el lienzo parejas pintadas en las que la mujer, portadora de la miel, es ataviada de blanco y posee un cutis

¹⁵⁰Tra. de la doctoranda: Cuéntale a las abejas

blanquísimo, signo de la apreciada inocencia y virginidad. Creemos que Carrington propone una ironía sobre el tema de la inocencia y que comienza con la elaboración del título del cuadro. Opinamos que la pintora al intitular la obra hace mofa de la manera anglosajona en que los padres tradicionalmente han comunicado información sobre la reproducción humana mediante unas explicaciones eufemísticas denominadas *The Story of the Birds and the Bees*.¹⁵¹ Carrington da la vuelta al tema. Indica que se debe informar a las abejas. Nos deja entrever que éstas están mal informadas y que el relato que comunican contiene mentiras. La inocencia queda convertida en un producto del engaño. De esta manera la inocencia se convierte en el equivalente de la estulticia.



Fig.93: Leonora Carrington – The Magdalens, 1986

¹⁵¹Tra. de la doctoranda: El cuento de los pájaros y las abejas



Fig.94: Leonora Carrington – Ikon, 1988



Fig.95: Leonora Carrington – The night of the 8th, 1987

Una particularidad de la producción de Carrington es la relevancia que posee la representación de la piel envejecida y cuarteada por las arrugas, detalle visible de inmediato del deterioro de la persona a causa de los estragos de la edad. La artista cubre el rostro de la protagonista y sus acompañantes en la obra *Kron Fower*, 1987 (fig. 87) con una retícula de surcos. Señalamos que el vocablo inglés *crone* significa vieja y se pronuncia igual que la palabra *Kron* que utiliza Carrington para el título de su obra.

En *The Madalens*,¹⁵² 1986 (fig. 93) una de las protagonistas también posee los vestigios de su edad avanzada dibujados sobre el rostro. Lo mismo ocurre con la anciana del primer plano de *Ikon*,¹⁵³ 1988 (fig. 94).

The night of the 8th, 1987 (fig. 95) nos contribuye otro ejemplo. La protagonista porta un rostro lleno de arrugas, mientras se dedica a crear animales extraños u otros elementos fantasmagóricos durante las horas nocturnas del día siguiente del término de la Creación llevado a cabo por el Dios de Génesis, quién tardó siete días en elaborar el universo.

¹⁵²Tra. de la doctoranda: Las magdalenas

¹⁵³Tra. de la doctoranda: Icono

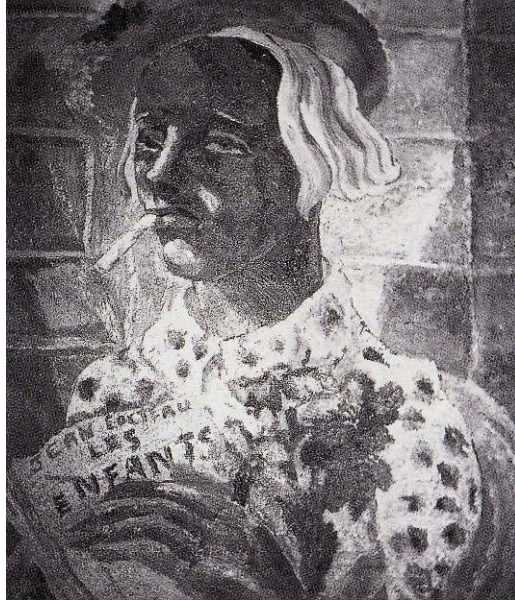


Fig.96: Leonora Carrington – Portrait of Joan Powell, 1936

La mano. En innumerables ocasiones aparece la imagen de la mano en la producción. Carrington valora altamente el oficio del artista y en él fundamenta la creación artística. Su arte se apoya en una pintura muy elaborada que requiere un dominio de la técnica y control manual. Aprecia esta faceta del quehacer artístico como una valor indiscutible.

Además, desde una perspectiva feminista recalcamos que el icono de la mano señala a la habilidad

manual de la mujer, la expresión de su afecto articulado mediante caricias y constituye una sinécdoque que representa su capacidad general para un amplio registro de actividades humanas. Destacamos la importancia que reviste esta parte del cuerpo humano en la obra de Carrington. Ya en la época estudiantil aparece de manera relevante en la producción de la artista como vemos en el *Portrait of Joan Powell*,¹⁵⁴ c. 1936 (fig. 96) que refleja una mano con dedos extremadamente largos. En el caso de este cuadro la pintora pudiera haberla omitido la presencia de las manos ya que la obra es un retrato de busto. Es habitual que en los cuadros de Carrington aparecen manos femeninas. En el autorretrato, *The Inn of the Dawn Horse*, 1936-1937 (fig. 76) que data de cuando la artista comienza su andadura surrealista, nos presenta las manos grandes y bien definidas de la protagonista, unas manos capaces. Más adelante representa las ya mencionadas practicantes de brujería, o alquimia, en la cocina de *The House Opposite*, 1945 (fig. 70) con manos activas. Subraya el valor de la dexteridad manual, así como las capacidades de las mujeres aplicables a todas las esferas de la vida cotidiana.

¹⁵⁴Tra de la doctoranda.: Retrato de Joan Powell



Fig.97: Leonora Carrington – Chiki, ton pays, 1947

En *Chiki, ton pays*, 1947 (fig. 97) existe una figura femenina que posee manos duplicados en ambos lados del cuerpo para un total de cuatro. En *Casting the runes*, 1951 (fig. 77) el personaje que efectúa la tirada se muestra también con dos manos en cada brazo e incluso los pies son sustituidos por manos. La artista establece en estos cuadros la posibilidad de un vínculo entre las actividades manuales y la clarividencia, o la sabiduría, o la alquimia.



Fig.98: Leonora Carrington – Figuras Míticas: Bailarín I, 1954



Fig.99: Leonora Carrington – Figuras Míticas: Bailarín II, 1954

Recalcamos lo mucho que la mano significa para la artista porque hasta existen animales en su producción que poseen manos en: *Figuras Míticas: Bailarín I*, 1954 y *Figuras Míticas: Bailarín II*, 1954 (figs. 98-99). A la vez, el reino vegetal queda implicado la resolución pictórica de manos. En *Tuesday, 1946* (fig. 72) se encuentra una mano que se transforma en rama de árbol.

Por esta causa extraña la total ausencia de manos en *Green Tea*, 1942 (fig. 81). Ahora bien, habría que recordar que la protagonista se encuentra completamente cautiva, atrapada en su kimono/camisa de fuerza. En la misma condición de inmovilidad aparecen las diminutas figuras que parecen momias al centro del cuadro. Creemos que estos iconos recalcan las limitaciones impuestas a la mujer por el patriarcado, le ata las manos como ya hemos mencionado anteriormente. La falta de manos de las mujeres de alta clase retratadas en *The Meal of Lord Candlestick*, 1938 (fig. 71) es señal de otro prisma de la cuestión. La autora solamente incluye tres manos entre las cinco damas. Indica que las considera menos laboriosas y hábiles. De esta manera la artista aporta una velada crítica social.

Los pies. Los pies ocupan un lugar en numerosas obras de la autora para articular diversos conceptos. Las extremidades inferiores significan la posibilidad de

moverse, incluso de fugarse como hace la figura principal de *Crookhey Hall*, 1947 (fig. 73), porque el pie es un icono que nos remite a la idea de huída, escape o simplemente movimiento como en *Nine, nine, nine*, 1948 (fig. 83). A la vez, implica un contacto directo con la naturaleza, si se apoya directamente sobre la tierra. Curiosamente el zapato femenino, un reconocido elemento fetichista de los varones, se encuentra ausente en muchas de las obras. Recalcamos que al eliminar el zapato a la vez la autora quita uno de los favoritos entre los fetiches masculinos.



Fig.100: Leonora Carrington – The Giantess, 1950

Por lo tanto, la presencia de los pies descalzos, como en *The Giantess*, c. 1950 (fig. 100) creemos que posee una clara intencionalidad porque que la artista podría muy bien haber representado las figuras calzadas. También los podría haber tapado con las sempiternas túnicas con las que la pintora viste sus personajes femeninos y lo hace en muchas ocasiones.



Fig.101: Leonora Carrington – Tribeckonig, 1983

En general cuando Carrington representa zapatos pictóricamente elige presentar unos modelos pragmáticamente planos que suponemos podrían ser cómodos como vemos en: *Tribeckonig*, 1983 (fig. 101).

El rostro, la mirada. Invariablemente se espera que figuras humanas representadas posean rostros humanos como ocurre, por ejemplo, en las mujeres comensales de *The Meal of Lord Candlestick*, 1938 (fig. 71). No obstante, en ocasiones son animales con cabezas humanas lo que la artista presenta, como en *Rarvarok*, 1963 (fig. 84).



Fig.102: Leonora Carrington – Pope Joan, 1967

Asimismo, los caballos poseen el rostro de una persona en *Pope Joan*,¹⁵⁵ 1967 (fig. 102).

¹⁵⁵Tra. de la doctoranda: La papisa Juana. Según leyenda la papisa fue una mujer disfrazada de papa que dio a luz en medio de una procesión. No obstante, podría haber sido el afeminado Juan VIII llamado “la papisa” por el pueblo.

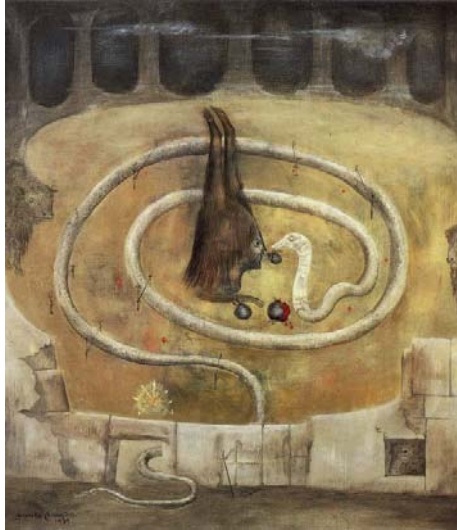


Fig.103: Leonora Carrington – Forbidden Fruit, 1969



Fig.104: Leonora Carrington – Song of Gomorrah, 1963

En *Forbidden Fruit*, 1969 (fig. 103) ocurre un caso parecido: La Eva retratada posee rostro y pecho femenino, pero el cuerpo y extremidades delatan una acusada animalidad subrayada por el hirsutismo que le caracteriza. Su oscura presencia denota la culpabilidad que le acompaña a Eva durante toda la historia. Contrasta con la blancura de la serpiente que denota inocencia.

En otra obra de resonancias bíblicas, *Song of Gomorrah*, 1963 (fig. 104), aunque el bello semblante de la co-protagonista es de mujer, el resto de su cuerpo está recubierto de plumaje y las extremidades son de reptil. Estos ejemplos ilustran la idea de Carrington de que los seres humanos poseen, además del propio, un alma animal. También los cuerpos mixtos indican la idea de transmigraciones y/o metamorfosis. Un pensamiento que la pintora comparte con su amiga Remedios Varo y que ambas utilizan como un recurso estilístico. Sobre todo recordamos que Carrington da un alto valor a los animales, incluso por encima de los humanos en ciertos aspectos.

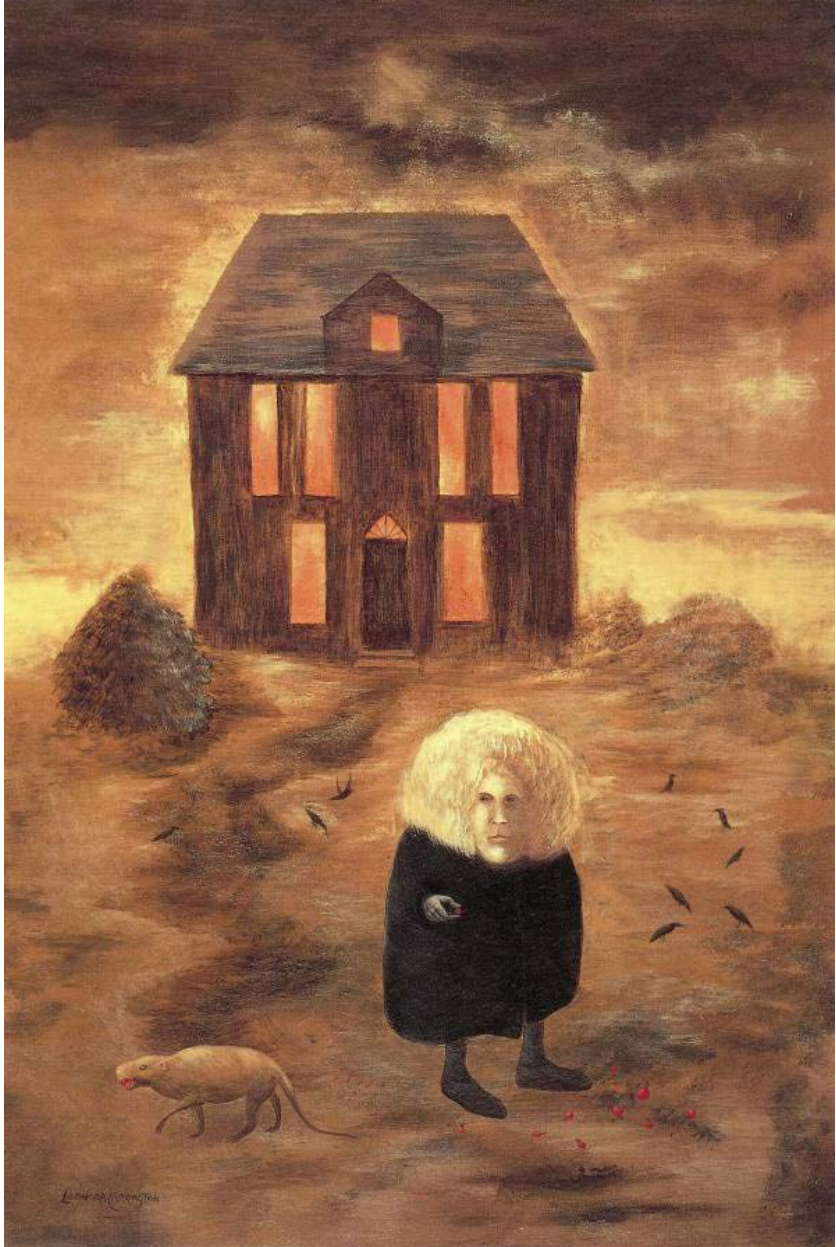


Fig.105: Leonora Carrington – Ms.Ashton, 1987

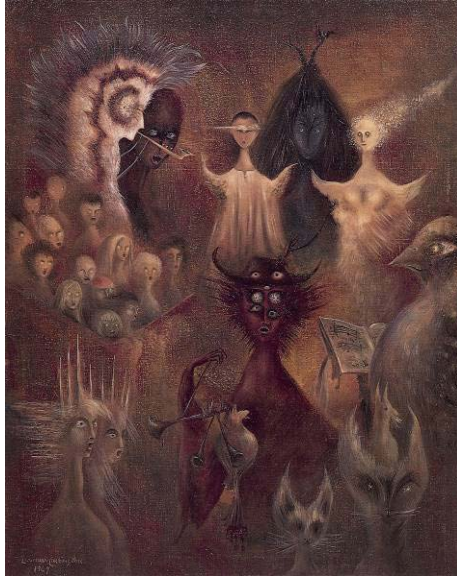


Fig.106: Leonora Carrington – Plain chant, 1947



Fig.107: Leonora Carrington – Portrait of the Late Mrs. Partridge, 1947

En general la mirada de los personajes femeninos no se dirige al espectador como ocurre en la obra de Kahlo. Las figuras retratadas parecen no tener tiempo para tal cosa o no se dignan mirar al observador. Es como si este no tuviera importancia. Las mujeres se miran unas a otras o inspeccionan elementos del mundo en el que se encuentran insertadas. Destacamos *Ms. Ashton*, 1987 (fig. 105) que mira de reojo hacia fuera del escenario o las mujeres de *Plain chant*, 1947 (fig. 106) con sus ojos en blanco o con la mirada dirigida hacia arriba. Ahora bien, las excepciones como la retratada de *Portrait of the Late Mrs Partridge*, 1947 (fig. 107) o la anciana del centro del grupo en *Kron Flower*, 1986 (fig. 88) lanzan miradas acusadoras.

Pelo y vello corporal. La cabellera. También Carrington maneja el icono de la caballera femenina como otra vía de expresión. Preferiblemente representa a las mujeres con la melena suelta, así plasma un signo de libertad. Un ejemplo a destacar es *The Madalens*,¹⁵⁶ 1986 (fig. 93) una obra en que la caballera llega hasta los tobillos de las protagonistas, una mujer de edad indefinida y una ya muy mayor. La pintora hace mofa de la idea del cabello largo como elemento de seducción. Evoca, a la

¹⁵⁶Tra. de la doctoranda: Las magdalenas

vez, el concepto de protección contra el *voyeur* debido a la latente alusión a la figura de Lady Godiva.

Vello púbico. Aunque de presencia escasa, existe constancia de representaciones de vello púbico en la producción de Carrington. Se encuentra, por ejemplo, insinuado en el desnudo femenino peculiar con rostro de pájaro al extremo del lado izquierdo de *Down Below*, 1941 (fig. 69).



Fig.108: Leonora Carrington – Kady Murasaki, 1947

Vello facial e hirsutismo. El vello facial junto con el hirsutismo corporal hacen su apariencia

específicamente en obras como Kady Murasaki,¹⁵⁷ 1947 (fig. 108) *Down Below*, 1941 (fig. 69) o *Bird Pong*, 1949 (fig. 74) convertido en un recurso pictórico que emplea Carrington en los personajes femeninos para evitar la explicitud de un desnudo convencional.

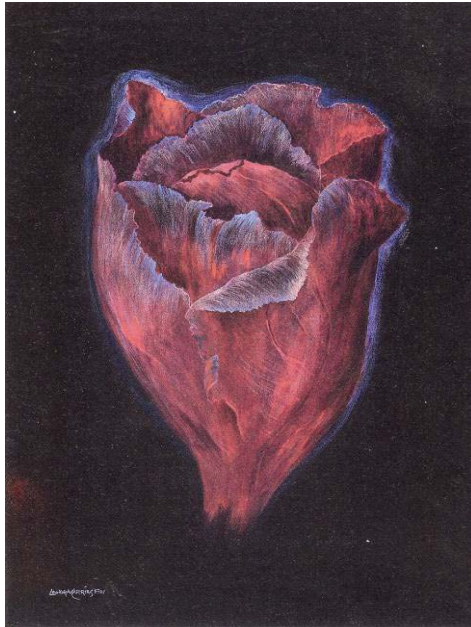


Fig.109: Leonora Carrington – Cabbage, 1987

Aparato genital femenino. Igual que Kahlo, la inglesa también recurre al reino vegetal como referente para inspirarse en la elaboración visual del aparato genital

¹⁵⁷Boceto previo para *Night Nursery Everything*, 1957

femenino. No obstante, no recurre a la flor sino, demostrando su humor habitual, nos presenta un vegetal vulgar de la familia del repollo. Aunque existen resonancias alquimistas en la obra *Cabbage*,¹⁵⁸ 1987 (fig. 109) que contiene la representación de una lombarda que sugiere a la rosa alquímica, creemos que de manera velada la artista irónicamente alude al aparato reproductor femenino. Nos apoyamos, en primer lugar, en que la rosa sirve de símbolo del sexo femenino. Ahora bien, también señalamos que Carrington, mediante la utilización del icono de la lombarda, nos remite al *cabbage patch*.¹⁵⁹ Este es el lugar de donde, según tradición, se ha indicado procedían los niños anglosajones como cuando en España, por ejemplo, se decía *Los niños vienen de París*, para evitar explicaciones y detalles referente al tema tabú de la reproducción humana.

En otra ocasión la pintora presenta sus alusiones a la matriz con una representación en la que percibimos la geométrica triangular de forma más definida que en el caso anterior. El recurso del triángulo proviene de los diseños esquemáticos que esconden la imagen del útero en dibujos sobre textiles o cerámica desde los tiempos paleolíticos. A modo ilustrativo de su presencia en la obra

¹⁵⁸Tra. de la doctoranda: Lombarda o repollo

¹⁵⁹Tra. de la doctoranda: Un huerto de repollos

de Carrington, señalamos la forma del jardín detrás de la figura principal en *Dama Oval*, 1942 (fig. 81). Otra composición de la misma procedencia y significación es el laberinto que aparece por ejemplo en: *Ferret Race*, 1950-51 (fig. 76) o *El laberinto*, 1991 (fig. 90).

Los síntomas y funciones corporales

Ni los síntomas físicos ni las funciones corporales parecen interesar a la pintora. Esto se evidencia en la ausencia en su producción de explícitas representaciones de fluidos corporales, como la sangre, tan utilizadas y significativas en la obra de Kahlo que tanto valor ha otorgado a lo corporal. Tampoco Carrington representa en su producción los aspectos físicos relacionados con la maternidad: ni vómitos, ni alumbramientos, ni lactancia.



Fig.110: Leonora Carrington – Chinos en la fuente, 1967

Como ejemplo de la representación de posibles secreciones corporales señalamos únicamente lo que parecen dos lágrimas en el rostro de la ambigua figura con sombrero masculino y manos femeninas que protagoniza *Chinos en la fuente*, 1967 (fig. 110).

Una función corporal que se insinúa en la producción es el de ingerir comida y bebida. El tema nos remite a la obra *The Meal of Lord Candlestick*, 1938 (fig. 71) con las viandas dispuestas sobre el mantel para los comensales. Las preparaciones que tiene lugar en la cocina en el sótano de *The House Opposite*, 1945 (fig. 70) sugiere en parte lo mismo: un festín. Destacamos que aparte de la afición de Carrington por cocinar, existe una alusión al rito involucrado en participar de una comida o banquete. En general, el acto social que tiene lugar implicando mesa y/o mantel que nos recuerdan al altar y los accesorios de determinados ritos religiosos. La ingestión misma posee connotaciones de la Eucaristía católica que se fundamenta sobre la idea de trasmigración del cuerpo de Cristo representado por la Sagrada Forma. De nuevo Carrington nos plantea el cuerpo desde el plano espiritual.

Lesiones y heridas (perforaciones, incisiones, penetraciones) y sus huellas (escarificaciones)

Lesiones corporales y heridas no aparecen en la producción de Carrington. Pensamos que esta ausencia se debe al hecho de que la obra posee una énfasis más espiritual que material. A la manera de Sor Juana de la Cruz que (...) *se mueve entre sombras: las de los cuerpos inasibles y de las almas huidizas*,¹⁶⁰ la artista con facilidad se adentra en un universo poblado de seres extraordinarios que no sufren como los mortales y nos expone estas criaturas fantásticas en su producción.

Asimismo, desde el prisma del feminismo creemos que el trabajo de la artista se decanta por expresar un rechazo a lo que ella considera sutiles actitudes lesivas a la mujer. Al considerarse el tipo de daños impalpables, por ser aplicadas de manera más sibilina, la pintora responde con igual sutileza omitiendo evidencias de lesiones físicas para destacar la importancia de identificar las no físicas que existen aunque no son visibles en el cuerpo. Nos referimos en general a las producidas por todas las posturas que obran en detrimento de la mujer, tan arraigadas en la sociedad.

¹⁶⁰Paz, Octavio. *Las peras del olmo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1985, p. 43

Accesorios o adornos del cuerpo

Peinados y tocados, indumentaria, joyería. Entre los accesorios e indumentaria y peinados existe una gran diversidad en su producción. La artista se recrea en ataviar sus personajes con estrambóticos elementos mostrando una gama curiosa desde capuchas hasta parasoles.



Fig.111: Leonora Carrington – Las suegras, 1990



Fig.112: Leonora Carrington – Samian, 1951



Fig.113: Leonora Carrington – The 19th. Hole

Los peinados de los personajes femeninos representados en la producción son también detalles de interés. Varían desde moño tradicional de la protagonista de *Las suegras*, 1990 (fig. 111) hasta el recurrente recogido puntiagudo que parece muy propicio para lucir encima el sombrero cónico de las brujas, por ejemplo en: *Nine, Nine, Nine*, 1948 (fig. 83); *Samian*, 1951 (fig. 112)¹⁶¹; *The 19th. Hole* (fig. 113).

¹⁶¹ El título *Samian* parece vinculado al *Shamain* del calendario celta que refiere al 31 de octubre. Celebrada como Halloween en la actualidad; fue originariamente la fiesta del año nuevo celta.

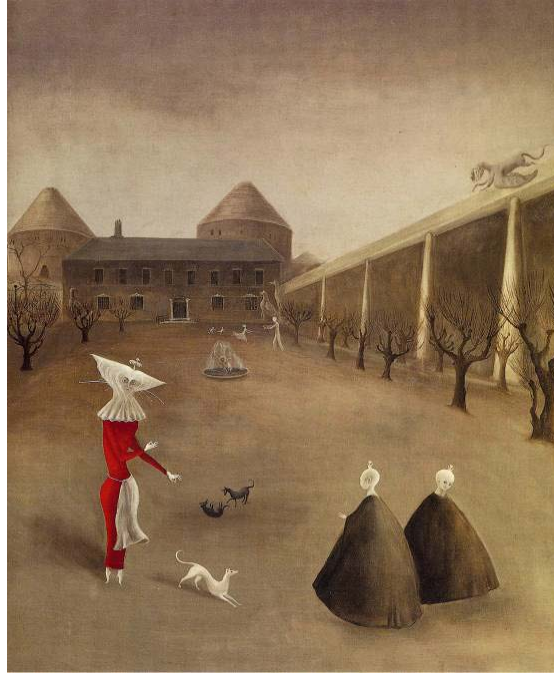


Fig.114: Leonora Carrington – Dar Vault, c. 1950



Fig.115: Leonora Carrington – Nunscape at Manzanillo, 1956



Fig.116: Leonora Carrington – Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen, 1975



Fig.117: Leonora Carrington – Autorretrato con corbata ortopédica negra, 1973

Carrington coloca a sus personajes tocados, o prendas de la cabeza, que difieren enormemente. Los aderezos pueden consistir en las flores de *Dar Vault*, c. 1950 (fig. 114) o en los arbolitos de *And then we saw the Daughter of the Minotaur*, 1953 (fig. 78). Asimismo, en *Pastoral*, 1950 (fig. 68) aparece un pañuelo.

Otra muestra distinta de indumentaria observamos en la representación de velos que recuerdan al hábito de las tradicionales monjas católicas en, *And Then We Saw the Daughter of the Minotaur*, 1953 (fig. 78) así como en *The Lovers*, 1967 (fig. 85) o el hábito religioso ya calcado en: *Nunscape at Manzanillo*, 1956 (fig. 115). En *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen*, 1975 (fig. 116) la artista introduce unos tocados que en combinación con las túnicas nos presentan una cobertura total del cuerpo. Carrington incluye además sombreros como, por ejemplo, en: *Autorretrato con corbata ortopédica negra*, 1973 (fig. 117); *Kron Flower*, 1986 (fig. 87).

La variedad de adornos no solo cumple la función de enriquecer la plasticidad de las obras sino que la pintora inserta guiños del amplio repertorio cultural de la pintora para otorgarles un amplio registro polisémico en cuanto a los contenidos.



Fig.118: Leonora Carrington – Amor che move il Sole el'altre stelle, 1946



Fig.119: Leonora Carrington – Temptation of St. Anthony, 1946

De esta manera, señalamos en la indumentaria representada por Carrington destacan las túnicas, o togas, y los peinados muy disparatados. En numerosas representaciones las mujeres aparecen cubiertas con amplias vestiduras largas que nos remiten a la imagen de la maga o bruja en general, y en particular, a la sacerdotisa del Tarot. A modo ilustrativo, nombramos algunas obras entre el gran número que evidencian esta indumentaria arcaica en distintos estilos y colores: *The House Opposite*, 1945 (fig. 70); *Amor che move il Sole el'altre stelle*, 1946 (fig. 118); *Temptation of St. Anthony*, 1946 (fig. 119); *Portrait of the Late Mrs. Partridge*, 1947 (fig. 107); *The Giantess*, c. 1950 (fig. 100). La autora muestra una predilección por tapar el cuerpo de la mujer en la producción. El recurso añade misterio a las figuras femeninas representadas a la vez que sirve para mantener los atributos físicos fuera del alcance de la visita de espectador.



Fig.120: Leonora Carrington – Syssigy, 1957

En la cuestión de joyería destacamos las representaciones que incluyen una diadema,¹⁶² o corona, que adorna las cabezas de determinadas personajes femeninas en: *Green Tea*, 1942 (fig. 81); *The Temptation of St Anthony*, 1947 (fig. 119); *Syssigy*, 1957 (fig. 120); *Bird Pong*, 1949 (fig. 74).

¹⁶²Tal vez el icono nos remite a la *corona de espinas*

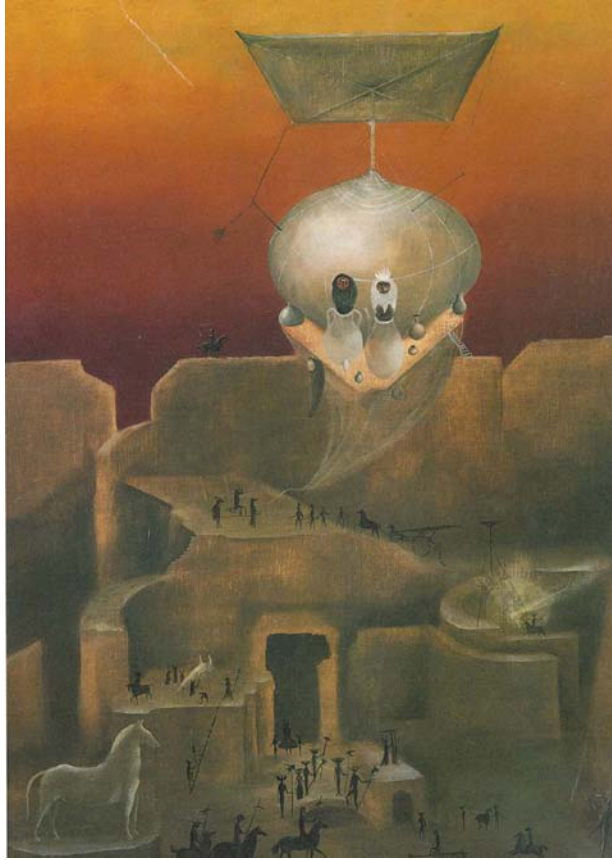


Fig.121: Leonora Carrington – Alchimia Avium, 1963

En *Alchimia Avium*, 1963 (fig. 121) la corona representado parece confeccionado del mismo pelo del personaje. Pensamos que el icono de la corona conlleva connotaciones de la diosa blanca, Danu y los míticos matriarcados.

Vemos que Carrington trata determinados temas afines a Kahlo aunque el énfasis y las representaciones

son resueltos plásticamente de manera muy diferente. Su trayectoria vital y el compromiso político condujeron a Kahlo a una visión frontal, directa y materialista de la corporalidad femenina. Mientras que Leonora entendió lo mental, el viaje iniciático, pero siempre encaminado hacia un estadio de lo espiritual sublime, como una parte de lo corporal. Valdría preguntarse si se pueden separar cuerpo y mente o si son abstracciones que utilizamos para explicar la pluralidad de los seres humanos.

Universitat Politècnica de València

Departamento de Comunicación Audiovisual,
Documentación e Historia del Arte



Claves de representación corporal en las poéticas de las
pintoras surrealistas: Frida Kahlo, Leonora Carrington y
Remedios Varo

Tomo II

Tesis Doctoral
Presentada por:
Melinda Anna Vodermyer Sohl
Dirigido por:
Dra. Dña. Juana María Cazalla Piñero
Valencia, 2012

ÍNDICE GENERAL

TOMO I

	Páginas
INTRODUCCIÓN	1-18
1. BRETON Y SU CÍRCULO.....	19-77
2. EL SURREALISMO EN MÉXICO	78-166
2.1. EL EXILIO MEXICANO DE LOS SURREALISTAS	78
2.2. VIAJES DE BRETON Y OTROS SURREALISTAS EUROPEOS A MÉXICO	91
2.3. SIMILITUDES Y DIFERENCIAS DE LA VISIÓN MÁGICA AUTÓCTONA CON LA ESTÉTICA ORTODOXA.....	140
2.4. EL SUSTRATO SURREALISTA EN EL SISTEMA DE REPRESENTACIÓN DEL <i>ETHOS</i> MEXICANO	153
3. EL SURREALISMO EXPLORADO DESDE LA ÓPTICA FEMENINA.....	167-230
4. FRIDA KAHLO: LA ESTETIZACIÓN DEL DOLOR. LA REVISIÓN DE LOS TABUES PATRIRACALES EN SU OBRA	231-353
5. LEONORA CARRINGTON: APROXIMACIONES A <i>LA DAMA OVAL</i>	354-483

TOMO II

Páginas

6. REMEDIOS VARO: LA METAMORFÓSIS CORPORAL. EL CUERPO COMO UMBRAL A UN ESTADIO SUPERIOR....	484-609
7. CONCLUSIONES.....	610-663
8. BIBLIOGRAFÍA	664-702
8.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	664
8.2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA.....	668
8.3. ARTÍCULOS	687
8.4. PÁGINAS WEB SELECCIONADAS	696
9. APÉNDICE	703-969
9.1. CRONOLOGÍAS Y CURRÍCULUM DE LAS ARTISTAS, EXPOSICIONES Y DISTINCIONES	703-814
9.1.1. Frida Kahlo	703
9.1.2. Leonora Carrington.....	757
9.1.3. Remedios Varo.....	784
9.2. INDICE DE IMÁGENES ANALIZADAS EN LA TESIS.....	815-820
9.2.1. Frida Kahlo	815
9.2.2. Leonora Carrington.....	817
9.2.3. Remedios Varo.....	819

9.3. LISTADO DE OBRAS CONSULTADAS O REVISADAS DURANTE LA INVESTIGACIÓN	821-950
9.3.1. Frida Kahlo	821
9.3.2. Leonora Carrington.....	852
9.3.3. Remedios Varo.....	885
9.4. RELACIÓN DE IMÁGENES CORPORALES SEGÚN EL ESQUEMA SIMBÓLICO EXPUESTO.....	951-963
9.4.1. Frida Kahlo	951
9.4.2. Leonora Carrington.....	955
9.4.3. Remedios Varo.....	961
9.5. NÓMINA DE ARTISTAS PARTICIPANTES EN LA EXPOSICIÓN DE 1940 EN MÉXICO.....	964-969

6. REMEDIOS VARO: LA METAMORFOSIS CORPORAL. EL CUERPO COMO UMBRAL A UN ESTADIO SUPERIOR

*Vine y noté
que el bosque tiene dentro
calor de bosque.*

Chiio

A continuación centramos el enfoque sobre la obra pictórica de Remedios Varo. Recordemos que nuestra intención es investigar, desde una perspectiva distanciada del clásico feminismo igualitario, determinados aspectos de la personalidad artística de la pintora para averiguar si existe una concordancia con las artistas investigadas en las páginas anteriores. Esta indagación, como todo lo que hemos comentado hasta ahora, está motivada por lo que consideramos la ausencia de una valoración adecuada de la mujer artista en concreto, dentro de la producción surrealista.

En primer lugar, constatamos en la vida de Varo una dimensión itinerante. Sería conveniente considerar a ésta artista como una pintora transcultural, poseedora de un mestizaje poético en consonancia con la emigrante inglesa Carrington o la mexicana Kahlo y su herencia paterna europea. Se evidencia un sincretismo presente en

la obra de Varo, como en los casos anteriores, que combina distintas influencias y vestigios de diversas fuentes en su complejo acervo de experiencias y conocimientos personales.

Varo se convierte en una cosmopolita desde pequeña. Durante la niñez de la pintora, por motivos laborales del padre ingeniero hidráulico, la familia Varo-Uranga viaja por la España de los contrastes. En 1913 la huella del mundo exótico del norte de África entra en el hogar establecido temporalmente en Algeciras. Proviene de Larache, Marruecos donde está destinado el progenitor de Varo y comienza a influir en la futura artista. De mayor, antes de embarcar como *émigré* con destino a México, de nuevo vuelve a sentir la impronta del Magreb. Se refugia en Casablanca y Tánger antes de fugarse a la península azteca finalizando en Veracruz el recorrido que le lleva desde París a Marsella para partir a Oran, Marruecos; las Bermudas, Santo Domingo y Cuba antes de llegar a México. Identificamos que la cualidad episódica de la producción de la autora atestigua resonancias del concepto islámico espacio/temporal que enfoca la dilatación del infinito en contraste con la vida considerada un mero incidente efímero. Señalamos también que incluso la elaboración tan meditada de los cuadros de Varo evoca la dedicación tenaz de la delicada y

enigmática caligrafía árabe fundamentada en la disciplina de muchos años de estudio y cuyo dominio en la esfera de influencia de la religión mahometana se considera un logro que culmina el esfuerzo artístico.

Del mundo del Islam, poderosamente apoyado en una palpable apelación a los sentidos, Varo almacena aspectos culturales, sensaciones y recuerdos que surgen en su obra posteriormente. Incluso creemos que se revivifican a causa del interés que la pintora desarrolla por las enseñanzas del filósofo Gurdjieff, arraigadas en interpretaciones sufíes centradas en la relevancia de las vibraciones encontradas en la luz y la música. Ahora bien, este pensador crea un sistema complejo que incorpora un crisol de elementos culturales tradicionales y científicos. Varo y Carrington no se convierten nunca en adeptas de Gurdjieff, pero exploran el ideario que promulga. Su acercamiento es puramente emocional.

En síntesis, el pensamiento de Gurdjieff incita al lector a emprender una búsqueda personal dirigida hacia encontrar el nexo con el resto de la vida orgánica, así como la conexión de la humanidad con un orden universal. La ordenación la explica como una progresión en la que el individuo se centra en evolucionar espiritualmente hasta llegar a configurarse como un ser integrado y completo. La exploración interior de la persona, según el filósofo, debe

implicar un proceso particular de cambio de la *conciencia individual* para asimilar la energía cósmica. La búsqueda que Gurdjieff propone se centra en lograr una ampliación de la conciencia en toda su dimensión. Se observa en este punto como el influjo de Gurdjieff pueda servirles a Varo y Carrington de respaldo para formular un discurso pictórico que difiere en esencia de la postura promovida por Breton.

Volviendo de nuevo a la trayectoria vital de Varo observamos que, una vez en Barcelona después de egresar de la Academia de San Fernando de Madrid, Varo practica técnicas surrealistas. Contrae matrimonio en 1930 con un compañero de estudios, Gerardo Lizarraga. Seguidamente intenta ampliar su formación en Francia aunque en 1932 retorna a Barcelona y junto con su marido se dedica profesionalmente al arte comercial. Sin embargo, Varo sigue prácticas surrealistas y participa en la Exposición Logicofobista de 1936 con las obras: *Lecciones de costura*, *Accidentalidad de la mujer violenta* y *La pierna liberadora de las amebas gigantes*, todas ellas en clave surrealista.¹ Estalla la Guerra Civil y en 1937 la artista sale de España al convertirse en compañera sentimental del poeta Benjamín Perét que había viajado a España (...) *como voluntario para incorporarse a las filas*

¹Combalia, Victoria. *Amazonas con pincel – vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006, p.186

*del POUM.*² Significa que la artista deja definitivamente atrás el matrimonio religioso contraído con Lizarraga, aunque mantienen amistad durante toda la vida. De nuevo Varo se asienta en Francia y entra a formar parte del colectivo de mujeres vinculadas al surrealismo parisino. (...) Así, en el número 10 de la famosa revista *Minotauro*, publicada por Albert Skira, apareció su obra *El deseo*, junto a obras de Dalí, Magritte, Bellver y Miró, entre otros.³ Asimismo, se constata la participación de la pintora en las exposiciones surrealistas de Tokio, París y Ámsterdam. De esta época data el inicio de su amistad con Carrington. La joven Varo, al asumir el papel de una de las bellas jóvenes adscritas al movimiento, comienza su andadura en el ámbito del surrealismo bretoniano y adopta un comportamiento anticonvencional. Dada la formación católica inculcada a la artista y la moral de los tiempos en que se desenvuelven los acontecimientos, se muestra decidida, transgresora, autónoma y adelantada para su época.

En 1940 para evadir la escalada de la Gran Guerra pasa una estancia corta en Marsella con Peret y miembros del grupo de Breton. (...) *Mientras esperaban los papeles*

²I Combalia, Victoria. *Amazonas con pincel – vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006, p.186

³Op. Cit., p.184

*para poder huir de la Francia ocupada, Remedios compartió con sus amigos poetas y pintores el Juego de Cartas de Marsella y la elaboración de numerosos 'cadáveres exquisitos', unos singulares dibujo colectivos.*⁴ Desde allí se fuga del continente europeo hacia Casablanca y Tánger transitando por Argelia como ya mencionamos. El siguiente paso consiste en arribar en México y compartir vivencias con los demás surrealistas exiliados: reencuentra sus amigos de España, Lizárraga y Francés, y amplía el círculo de amistades a la húngara/francesa Kati Horna y su marido, así como el inglés Gordon Onslow Ford; amén de intimar con Carrington. *De vez en cuando se les sumaba Luis Buñuel, Wolfgang Paalan y su mujer Alice Rahon.*⁵ Es un dato significativo el que Varo procede de España y llega a México en 1942, un reconocido momento álgido de la historia. Su condición de inmigrante le coloca en una tesitura especial. *Vine a México buscando la paz que no había tenido, ni en España – la España de la revolución – ni en Europa – la de la terrible guerra - para mí era imposible pintar en medio de semejante angustia.*⁶ En

⁴Combalia, Victoria. *Amazonas con pincel – vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006, p.186

⁵Ibídem

⁶AAVV. *Remedios Varo. Catálogo razonado. Catalogue raisonné*, Era, México, DF, 1994, p 35

México encuentra un ambiente que le es favorable y le facilita a Varo el asentamiento definitivo. A la pintora su nueva patria le resulta un lugar acogedor. *En este país encontré la tranquilidad que siempre había buscado.*⁷ El entorno que descubre propicia la maduración de su poética personal, aunque por un tiempo se dedica a otras salidas profesionales, dentro del ámbito del arte, como son la de restauradora de piezas del arte prehispánico para Wolfgang Paalen o trabajos como artista comercial.

Además, México es sorprendentemente, el lugar en el que la vida de Varo adquiere un componente cultural anglosajón. Le sobreviene a través de la influencia de su amiga Leonora Carrington. Identificamos reflejos pertinentes en el planteamiento de su obra como un viaje iniciático; señalamos como una muestra de evidencia en: *Personaje en lancha*, 1957 que posee connotaciones de los *Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift o nos remite también a las rimas de *The Owl and the Pussy Cat*⁸ de Edward Lear, escritor y artista inglés. Creemos que estas fuentes literarias son referentes de inspiración a la vez para, por ejemplo, *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, 1959. Comentaremos estas obras con más detalle en otros apartados.

⁷Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988, p. 113

⁸Tra. de la doctoranda: La lechuza y la gatita

Recalcamos que México aporta a Varo la oportunidad de cultivar una cercana amistad con Carrington. La inglesa le muestra el mundo legendario celta, atisbos de la cultura de las islas británicas y sobre todo los *fairy tales*.⁹ Este género adquiere verdadera relevancia en el análisis de la producción de ambas autoras, si consideramos las apreciaciones del escritor inglés Gilbert Keith Chesterton en defensa de este producto literario: (...) *De todas las formas de literatura, los cuentos de hadas dan la imagen más verdadera de la vida (...) La atmósfera de las fairy tales tiene que ver con el embrujo oculto que vive en las cosas vulgares: el maíz, las piedras, los manzanos o el fuego.*¹⁰ Señalamos como característica constante la atmósfera de latente magia en los cuadros de Varo.

Si bien un sector de la crítica mantiene que Varo trabaja sobre imágenes y temas que originalmente pertenecen a Carrington, otra probabilidad que proponemos es la existencia de un firme paralelismo en el trabajo de las dos artistas al desarrollar juntas un persistente diálogo particular de temas compartidos en sus obras igual que comparten entre ellas conocimientos del

⁹Tra. de la doctoranda: Cuentos de hadas

¹⁰Segura Fernandez, Eduard. "Tolkien, Chesterton y los cuentos de Hadas", *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, núm. 49 febrero/marzo, 1997, p. 111

tarot, la alquimia, las enseñanzas de Gurdjieff, el zen, la cábala, el gnosticismo, el hermetismo, el budismo, el pensamiento de Jung, la lectura de *La diosa blanca* de Robert Graves, además de un acusado sentido del humor o el gran interés de ambas por la gastronomía. Cabría considerar las coincidencias entre la obra de Varo y la de Carrington como una consecuencia lógica de sus estrechos lazos de amistad. A pesar de haberse conocido inicialmente en París, en México traban una intensa interacción mutua, divertida y fructífera, mientras participan de un intercambio amistoso de ideas que se revelan en las producciones de ambas como un diálogo secreto. A modo de ilustración, existe el cuadro de Varo intitulado *Mimetismo*, 1960 en el que aparecen similitudes con el autorretrato de Carrington. Otra obra de Varo, *Tiforal*, 1947, parece la secuencia a continuación de *Crookhey Hall*, 1947 de Carrington. Consideramos que son ejemplos de una intertextualidad que Varo crea en evidente homenaje a su amiga inglesa. Se observa que el mismo título de *Mimetismo*, 1960 señala el reconocimiento de las intenciones de la autora de desarrollar una actitud que hace eco de Carrington por medio de la apropiación de elementos presentados primeramente por Leonora en su autorretrato. Recordemos que se reúnen con frecuencia y trabajan en paralelo, aunque no juntas. El segundo

marido de Varo, Walter Gruen, explica que forman entre ellas una fuerte conexión dada la vehemencia de la compenetración de las dos artistas: *Desgraciadamente, el amor no pudo establecer un puente de entendimiento entre nosotros, lo que en gran parte me excluyó de su mundo secreto, mundo que ella compartía con su amiga - casi hermana – Leonora Carrington, en tete-a-tete diario y exclusivo.*¹¹ Las dos amigas son partícipes de una relación de amistad excepcional.

Señalamos de nuevo la afición que manifiestan estas artistas por la cocina como otro ejemplo del modo en que desarrollan ideas compartidas o complementarias. En relación al acto de cocinar se posicionan las dos en la actitud afín de equiparar los procesos culinarios con los procedimientos de la creación artística y la magia. Esta postura posee resonancias del pensamiento de la monja mexicana del siglo XVII, defensora de la capacidad mental de la mujer, Sor Juana de la Cruz (...) *invocando la cocina como laboratorio de la imaginación y la observación.*¹² Desmitifican al *Gran Arte* y dignifican los quehaceres rutinarios de las mujeres. Ambas igualan el trabajo del *Artista* a la tarea culinaria cotidiana que tiene lugar en la

¹¹Porqueres, Bea. *Diez siglos de creatividad femenina. Otra Historia del Arte*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1995, p. 98

¹²AAVV. *Remedios Varo. Catálogo razonado. Catalogue raisonné*, Era, México, DF, 1994, p. 38

casa, ámbito de las mujeres. A Varo y Carrington su postura les delata como poseedoras de una sabia ironía manifestada en la óptica niveladora que aplican al tema.

Destacadas investigadoras perciben un componente de magia en la cuestión de la cocina de la manera en que es explorada por estas artistas amigas que en sus producciones crean referentes culinarios con unos ambientes arcanos repletos de resonancias alquimistas. Resumimos los comentarios de J.A. Kaplan que explica que las dos pintoras vinculan el papel femenino monótono de cocinera con la magia por medio de símiles culinarias aplicados a las ocupaciones herméticas. La investigadora señala el motivo de la presencia del alambique, un icono compartido por ambas artistas en sus obras. También creemos ver en la presencia del aparato un guiño a los microcosmos de El Bosco o su discípulo Pieter Brueghel. En la misma línea de pensamiento, W. Chadwick afirma la relevancia del arte culinario para Varo y su amiga Carrington: lo identifica como la base de un discurso que envuelve a los trabajos domésticos con un aura de magia para sutilmente labrar un necesario reconocimiento de estas actividades de las mujeres emparentándolas con el reino de la creatividad.

En México, de nuevo mencionamos que Varo fija su residencia e inicialmente trabaja en la restauración de

obras de arte precolombino. Esta actividad le incita a coleccionar piezas de arte indígena tradicional sin que en apariencia influyan en su propia producción. Es cierto que no incorpora resoluciones pictóricas de la mitología mexicana en este sentido formal.¹³ Ahora bien, según L. Andrade existen claras correspondencias entre los híbridos de los Olmecas y los de Varo.¹⁴ En otro aspecto, la pintora asume y expresa sutilmente en su obra un componente más elusivo de resonancias míticas, y eso ocurre a pesar de que incluso hace mofa de los mitos en general a través de las palabras de un personaje ficticio de su creación: *En la antigüedad Mitos se llamaban unas cortas fábulas que las nodrizas babilónicas tenían costumbre de contar a los niños.*¹⁵ La pintora capta la esencia narrativa de los *grandes relatos* que son las mitologías y la traslada al lienzo. Por consiguiente, pinta cuadros que nos parecen un compendio de episodios mágicos que narran experiencias, expectativas o ensoñaciones propias. En conjunto testimonian la odisea de una búsqueda espiritual personal. Plasma escenas en que la artista misma protagoniza el escenario de un

¹³Tal vez por esta razón Varo no termina el mural para el nuevo pabellón oncológico del Centro Médico de México, DF que se le encomienda en 1959.

¹⁴Diego, Estrella De. *Remedios Varo*, Fundación MAPFRE e Instituto de la Cultura, Madrid, 2007, pp. 70 y 74

¹⁵Op.Cit., pp. 12 y 13

mundo fluctuante e infinito, una zona atemporal que corresponde a lo que se llama el tiempo mítico. Varo en su producción no elabora directamente autorretratos como es el caso de Kahlo, sino sus trabajos conllevan una carga autobiográfica como se encuentra también en la obra de Carrington. Al reunir las obras de Varo vemos que componen una colección que posee un poderoso eje troncal narrativo. La autora hilvana pictóricamente una mitología muy particular como si fuera la respuesta personal cifrada de la artista ante los interrogantes de la vida. A modo ilustrativo proponemos *Hallazgo*, 1956 donde acontece el acto de la adquisición del conocimiento mediante un proceso instantáneo, la iluminación.

En la producción descubrimos un mundo singular apoyado en una estructura invisible que la artista se apropia de la mitología mexicana que la envuelve. Para salvaguardar su identidad como mujer, artista e inmigrante construye una serie de relatos misteriosos rebosantes de claves enigmáticas de su singular aventura vivencial.

Es necesario resaltar otra característica sobresaliente entre las influencias que se reflejan en la obra de Varo. La huella de una formación reglamentada de estudios artísticos se percibe de manera muy evidente. La pintora es de las pocas mujeres de su generación que

completa la carrera de Bellas Artes. Habría que valorar el hecho de esta formación que logra Varo dentro del contexto del marco temporal que le toca vivir. Recalcamos que no es frecuente en el ambiente social de aquella época que una mujer reciba una preparación educativa tan completa de estudios artísticos. La sociedad era muy poco receptiva a la idea de que una joven asistiera a una escuela de arte. En resumen, durante la juventud de Varo se considera una idea inapropiada para mujeres: (...) *todavía estaba tan mal visto que las jóvenes de su tiempo estudiaran pintura.*¹⁶ La pintora confiesa que la educación recibida dentro de la esfera de las enseñanzas artísticas la debe a la intervención de su padre: (...) *met an understanding response from my father; he sent me to the Escuela de Artes y Oficios and later I went to the School of Fine Arts, both in Madrid.*¹⁷ El currículum artístico de Varo se fundamenta sobre la base de llevar a buen término la carrera en la más significativa institución de arte de Madrid donde ingresó en 1924, la Academia de San Fernando. En este centro, fiel continuadora de los métodos académicos,

¹⁶Diego, Estrella De y Huici, Fernando, *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española* (catálogo), Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1999, p. 14

¹⁷Kaplan, Janet. *Unexpected Journeys, The Art and Life of Remedios Varo*, Virago Press Ltd., London, Abbeville, New York, 1988, p. 27
Tra:de la doctoranda: (...) encontré una actitud comprensiva por parte de mi padre; me llevó a la Escuela de Artes y Oficios, más tarde pasé a la Escuela de Bellas Artes, ambos en Madrid.

el enfoque de las clases impartidas resulta muy tradicional y en consonancia con el objetivo las academias históricas: imprimir dominio, control y disciplina al quehacer artístico. Se prepara el alumno para el ejercicio del arte como profesión. Comprendemos que ni la experimentación y ni la búsqueda de una expresividad pictórica libre es la finalidad del programa de estudios que presenta. Varo, alojada en la estimulante Residencia de Estudiantes, espoleada por sus inquietudes y con el propósito de seguir caminos inéditos mediante sus indagaciones, investiga y se inclina hacia el surrealismo por cuenta propia.

Es interesante destacar que, como herencia de las Academias originarias, las enseñanzas artísticas regladas de San Fernando se fundamentan en valorar del trabajo previo. Se recalca y fomenta el tema con hincapié. Identificamos en la obra de Varo la asimilación de este concepto didáctico. En el proceso artístico que abarca desde la idea hasta la creación de la obra final, observamos que la artista aplica como una constante el empleo del boceto, el apunte. Por otra parte, también percibimos en toda su producción pictórica una técnica depurada, así como un evidente dominio del dibujo en ambos vertientes de dibujo artístico y dibujo técnico. Es bien sabido que en las enseñanzas que proceden de la Academia se trabaja el dibujo con esmero, y es innegable

que Varo asume profundamente este enfoque durante sus estudios artísticos. Del mismo modo, la faceta que trata de la representación espacial se evidencia como otra constante desarrollada en las muchas construcciones que aparecen en su producción. Como ejemplos señalamos fortalezas/castillos en: *La batalla*, 1947; *Dolor reumático II*, 1948. Otra huella la descubrimos en las múltiples representaciones de torres como en: *Mi amigo Agustín Lazo*, 1945; *Icono*, 1945; *Dolor*, 1948; *Premonición*, 1953; *La tarea*, 1953; *Ciencia inútil (El alquimista)*, 1955; *El flautista*, 1955; *Paraíso de los gatos*, 1956; *Tres destinos*, 1956; *Catedral vegetal*, 1957; *Sea usted breve*, 1958; *Hacia la torre*, 1960; *Bordando el manto terrestre*, 1961; *Arquitectura vegetal*, 1962; *Tránsito en espiral*, 1962. Asimismo, las edificaciones representadas aportan una evidencia más de la formación adquirida en: *Jardín d'amour*, 1951; *Ruptura*, 1955; *La tejedora de Verona*, 1956; *Tejedora*, 1956; *El malabarista (El juglar)*, 1956; *La despedida*, 1958; *Creación del mundo (Microcosmos)*, 1958; *Caza Nocturna*, 1958; *Microcosmos (Determinismo)*, 1959; *Locomoción capilar (Detectives)*, 1959; *Mujer saliendo del psicoanalista (Podría ser Juliana)*, 1960; *Visita al cirujano plástico, (Cirugía plástica)*, 1960; *Banqueros en acción*, 1962; *Fenómeno*, 1962; *Taxi acuático (Locomoción acuática o Locomoción fluvial)*, 1962;

Encuentros (La cita), 1968. Una razón por incluir el icono de la torre con tanta frecuencia en su obra es debido a los conocimientos del tarot que posee la pintora. En este juego adivinatorio la torre, que se encuentra entre los arcanos mayores, contiene una advertencia: *Todo lo que hace y todo lo que construye el hombre es perecedero*.¹⁸ La consciencia del aspecto efímero de la vida debe afectar a Varo y, a la vez, resulta promontorio, si tenemos en cuenta su temprana y súbita muerte en la plena y fructífera edad madura.

En la producción también consideramos que la torre y las edificaciones semejantes a fortalezas representan atalayas de la memoria. Desde una perspectiva analítica, la artista recrea en sus obras el lugar donde se almacenan los recuerdos. Versada en unos campos de estudio de la realidad, las ciencias naturales y la fotografía, en los que le ha introducido a una edad temprana su padre, Varo se dedica a reelabora hechos y datos acumulados de su pasado. En nuestra opinión la artista emplea las representaciones de unas singulares estructuras edificadas para tratar de proponer una visualización de la parte invisible del cerebro, la mente. Cada piedra significa un recuerdo almacenado.

¹⁸Torres y Reyes, Julian. *Tarot. Arte Adivinatorio*, Edicomunicaciones, Barcelona, 2006, p. 62

Ahora bien, las torres y las edificaciones de Varo, como en el caso de la casa de muñecas de Carrington, nos remiten igualmente al cuerpo. La autora enfoca la corporalidad desde dos vertientes: la física y la ontológica. En primer lugar, destacamos que manifiesta en su producción una preocupación por los estragos que el tiempo imprime en el cuerpo. Se evidencia, por ejemplo en *Vejez*, 1948 donde dos imágenes de decrepitud comparten la escena plástica: una torre vetusta y cuarteada con su fortaleza correspondiente en ruinas rivaliza preeminencia dentro del espacio pictórico con un tronco de árbol seco. Las dos imágenes demuestran ser signos en clave de la decadencia en el plano físico. En cuanto a tratar la problemática del ser, la torre ejemplifica el aislamiento de cada individuo dentro de la sociedad. Es humano construir barreras invisibles alrededor de uno para protegerse de los demás en los intercambios sociales. Sobre todo un artista necesita aislarse para poder concentrarse en su trabajo.

También advertimos en distintas obras numerosas vistas de interiores que crea Varo empleando las convenciones de la geometría euclidiana o estudiadas distorsiones de las mismas: Sin entrar en detalle mencionamos obras que demuestran esta característica: *L'agent double*,¹⁹ 1936; *Paisaje Torre centauro*, (*Torre*

¹⁹Tra. de la doctoranda: El agente doble, o el doble agente

centauro, o *La torre*), 1943; *Angustia (Pesadilla)*, 1947; *Laboratorio*, 1947; *Insomnio*, 1957; *Revelación (Relojero)*, 1955; *Creación con rayos astrales (Sin título)*, 1955; *Simpatía (La rabia del gato)*, 1955; *Les feuilles mortes (Les heures mortes)*²⁰ o *El hilo*, 1956; *Armonía (Autorretrato sugerente)*, 1956; *Energía cósmica (Inspiración)* 1956; *Creación de las aves*, 1957; *Tailleur pour dames*, 1957; *Papilla Estelar*, 1958; *Visita inesperada (El visitante)*, 1958; *Ritos extraños*, 1959; *Presencia inquietante (Presencia inesperada)*, 1959; *Mi generalito (Le Marquis de la Contre-Croupe)*, 1959; *Nacer de nuevo*, 1960; *Mimetismo (Mimesis)*, 1960; *Fenómeno de ingravidez (Fenómeno de ingravedad)*, 1963. Es interesante indicar que en estas obras las escenas tienen lugar dentro de encuadres teatrales muy estructurados que exigen buenos conocimientos del dibujo en su vertiente técnica. Todos estos ejemplos delatan un dominio de las disciplinas artísticas. Representan un bagaje formativo de envergadura que la artista refleja sistemáticamente en su minucioso estilo de trabajo.

Recordamos que Varo termina los estudios de licenciatura en Madrid en el año 1929 y en 1930 se casa con un compañero de estudios, Gerardo Lizárraga. A continuación el matrimonio pasa un año en París, pero

²⁰Tra. de la doctoranda: Las hojas muertas (Las horas muertas)

desde el extranjero la artista y su compañero se trasladan de nuevo a España. Recalan en Barcelona y se dedican a realizar ilustraciones publicitarias. Además de este trabajo remunerado en el campo del arte comercial, Varo explora junto a Esteban Francés, con el que comparte un estudio, y Marcel Jean las posibilidades del *cadáver exquisito* empleando las técnicas de dibujo y collage. También, llega a conocer al surrealista español Oscar Domínguez. La participación de la artista en la Exposición Logicofobista de 1936 celebrada en la *Llibreria Catalonia* verifica su integración en el movimiento surrealista de la Ciudad Condal. Este evento expositivo es reconocido como históricamente muy relevante dentro de la trayectoria del surrealismo en España.

Aparte de disfrutar con el emblemático *cadávre exquis*, Varo toma contacto con una técnica surrealista que luego aparece esencial para su manera de pintar. Se trata de la *decalcomanía* ideada en un principio, como es bien sabido, por Oscar Domínguez. No obstante, en el modo en que Varo emplea la aplicación singular de la pintura a la superficie, desvirtúa la intención inicial de este recurso pictórico empleado originariamente como método ejemplar del automatismo. Es muy interesante observar como la artista se desvía de la ortodoxia surrealista, implícita en el origen de la *decalcomanía*, para servirse de

ella convirtiendo su utilización en un calculado acto de intencionalidad. Destacamos que trabaja su aplicación como un procedimiento pictórico precisamente para lograr fondos sugerentes en su producción como en el cuadro *Mujer sedente*, 1950. La técnica se convierte en una constante que se encuentra especialmente en las interpretaciones que Varo hace de la naturaleza que con frecuencia aparece rodeando e interactuando con las protagonistas de sus obras. Señalamos el efecto en *Ermitaño*, 1955 y las dos obras con el título de *Hallazgo*, 1956. Por medio de esta técnica encauzada de manera distinta, la artista añade una buena dosis de misterio a los paisajes y los fondos de sus cuadros. Consideramos conveniente señalar que mediante el misterio que sugiere con la intencionada aplicación de la técnica, aporta consistencia a un discurso que vincula la mujer con las fuerzas de la naturaleza.

Al tener en cuenta el aspecto físico de la pintora, cabría señalar que curiosamente Varo, de igual manera que Carrington y Kahlo, posee similitudes con la figura fabulosa de la *novia del viento* promulgada por el pope del surrealismo, Bretón, su fundador. En las fotografías, así como en su producción, se percibe a Varo como una sílfide de cuerpo menudo, de movimientos elegantes y poseedora de unos ojos enormes. Parece sacado del

imaginario de Bretón que se aferra a la imagen mujer-niña, la perpetua adolescente, como epítome de lo femenino y paradigma de la mujer surrealista. Sin embargo, Varo, a pesar de sus actividades surrealistas, como su participación en las exposiciones internacionales del movimiento, no comulga con la postura del surrealismo ortodoxo de Bretón que concibe a la mujer como un complemento que acelera la inventiva del hombre. El distanciamiento entre la pintora y el surrealismo bretoniano se convierte en brecha después de la llegada de Varo a México. En la producción de la autora observamos que imprime una gran preocupación por deliberar sobre cuestiones relacionadas con la actividad creativa. Huella de ello se encuentra en la dedicación de la pintora a plantear la representación de la mujer en su obra como protagonista del hecho creativo. En trabajos como *Gitana y arlequín*; 1947 *Música Solar*, 1955; *Creación de las aves*, 1957 desarrolla pictóricamente ésta postura en defensa de la capacidad creativa de la mujer. La artista aborda el tema de la creatividad femenina con sutileza y la vincula con la armonía y la naturaleza. Mientras tanto, deja constancia de sí misma como maga creadora en sus cuadros. De las etiquetas de musa y hechicera, manejadas por los surrealistas como variantes o definiciones del apelativo *niña del viento*, Varo escoge la

maga como referente. Extrae de la hechicera toda connotación sexual y, a cambio, la convierte la figura en una mujer creadora representándola como una maga alquimista. Su obra está poblada de mujeres mágicas captadas en plena labor creativa, mientras demuestran aspectos, aspiraciones o recuerdos de eventos personales pertenecientes a Varo misma. En definitiva, percibimos que por medio de sus cuadros Varo testimonia unas exploraciones interiores y exteriores formulados en la búsqueda personal y trascendental como mujer y como artista. Cuaja estas exploraciones en sus cuadros reelaborando temas de su experiencia vital acompañada de una carga de ironía. Opinamos que son estudios profundos de estadios del desarrollo espiritual que se identifican con episodios relacionados con su vida.

Recordemos que Kahlo aborda los temas pictóricos con resoluciones que elabora desde una postura casi autodidacta en el campo del arte. Mientras se apoya en el soporte técnico de su formación artística, Carrington extrae los personajes de la fantasía basada en un sincretismo personal. En comparación, Varo al poseer una cualificada formación artística presenta su universo particular diseñado por una artista/investigadora embarcada en una búsqueda o exploración constante en el sentido metafísico y también artístico. Se observa esta

faceta en la pluralidad de materiales y técnicas que aplica en su variada producción artística y que figuran a continuación:²¹

Acuarela

Aguada

Aguatinta

Cartón

Cartulina

Cera

Ceras

Cobre

Cristal

Craqueladuras

Dibujo

Escultura

Esgrafiado

Espejo incrustado

Espinas de pescado

Gesso entintado

Gisa (tiza) de colores

Hoja de plata

Huesos de pavo

²¹AAVV. *Remedios Varo. Catálogo razonado. Catalogue Raisonné*, Era, México DF, 1994, p. 236

Huesos de pollo
Lápiz
Madera
Marfil
Mixta
Nácar incrustado
Óleo
Pan de oro
Papel
Papel de cebolla
Papel *mantequilla*
Papel sepia
Parafina
Pastel
Piel
Plancha metálica
Pluma
Pluma y tinta
Polvos de color
Punta de plata
Sanguina
Lienzo
Témpera
Temple
Tinta

Tinta china

Vidrio

Vinílico

La fuerza aglutinadora en la producción de Varo se identifica en el aura de misterio que elabora con una sutileza fundamentada en los saberes técnicos y la aplicación de una estricta armonía compositiva. En ocasiones la artista trabaja como si tratara de cohesionar un entramado invisible analógico a la estructura de una intrincada composición musical.

Emplea un caudal de resonancias culturales tanto religiosas como mitológicas. Vemos la figura de la monja en su producción, como por ejemplo en *Hacia la torre*, 1960 o *Monja en bicicleta (Madre Superiora)*, 1961 que reflejan como fuente de inspiración: la época de su formación educativa realizada en colegios regidos por religiosas. Asimismo, aparecen personajes de la época clásica como observamos en el personaje femenina en *Les feuilles mortes*, 1956 que nos remite a la conocida Penélope procedente de la antigua Grecia resaltada como protagonista por Varo mediante el colorido que aplica al personaje. De esta manera, Varo le otorga la preeminencia que en el relato originario es difuminada. La producción en conjunto despliega peripecias de mujeres

para proyectar una narrativa visual basada en la propia trayectoria o aventura vital de la pintora.

En 1955 Varo toma parte en su primera exposición colectiva con cuatro obras que obtienen un gran éxito de la crítica. En 1958 le conceden el primer premio del Salón de la Plástica Femenina en la galería Excélsior. Participa en la Segunda Bienal Internacional de México y recibe un aluvión de encargos mientras disfruta de la celebridad como artista que, sin embargo, no le desvía de su compromiso con sus investigaciones artísticas y espirituales.

En 1962 tiene lugar su primera exposición individual en la galería Diana de México, DF. El mismo año acontece en la galería Juan Martín, México, DF su segunda individual. Lamentablemente el 8 de octubre de 1963 una muerte repentina corta su exitosa carrera de pintora. No obstante, su valía como artista es constatada por las retrospectivas del Museo de Arte Moderno de México DF de 1983 y de la Fundación Banco Exterior de Madrid, España, en 1984.

En las resoluciones pictóricas de Varo, consideramos que existe un código trabajado a partir de una serie de iconos pictóricos entre los cuales figuran referentes significativos del cuerpo femenino. Su elaboración posiciona a la artista en contra del aspecto

sexista del surrealismo ortodoxo que relega la mujer artista a un rol pasivo y de la misma manera castra su autonomía artística.

De la misma manera en que hemos descubierto en las obras de Kahlo y Carrington patentes diferencias con los planteamientos masculinos en general, y de los surrealistas en particular, al explorar las representaciones pictóricas, enfocando de nuevo el tratamiento del cuerpo de la mujer, identificamos en la producción de Varo que también emplea el cuerpo femenino como referente que dista de las presentaciones que elaboran los artistas varones. La artista crea mujeres que se encuentran activamente ocupando una parcela fuera de categorías apoyadas en los tópicos de la mujer seductora o la mujer/madre. La creatividad y la magia definen la mujer de Varo.

En los apartados siguientes se analiza en detalle la producción según los temas del cuerpo femenino vienen fundamentando nuestro discurso.

Atendiendo al mismo esquema simbólico que hemos aplicado en el caso de las anteriores pintoras analizadas: el desnudo, quietud/movimiento, elementos de la anatomía, síntomas y funciones corporales, lesiones, heridas y cicatrices, accesorios y adornos, encontramos similitudes compartidas por las tres autoras. Las variaciones de intensidad u omisiones de Varo son debidas a la visión particular de la pintora que trata y/o enfatiza determinados aspectos del repertorio. Remarca, por ejemplo, las posiciones del cuerpo o acentúa el movimiento. Es una constante que las mujeres que retrata Varo aparecen llevando a cabo diversas acciones o actividades. En muchas ocasiones se presentan descalzas; lo que consideramos, como en otras ocasiones ya señaladas, un signo de ansia de libertad. Incluso sentadas, las mujeres en la producción escriben, experimentan o parecen a punto de involucrarse en algún quehacer, si no están ya en acción.

Llama la atención, además, la proliferación de representaciones de la mano que aparecen en las obras. La pintora plasma este icono constante dotándole de un aspecto bien desarrollado, aun en el caso de encontrarse el resto del cuerpo fragmentado o difuminado. Lo relevante para nuestro estudio se halla en su condición de mostrarse siempre ocupada: tocando distintos instrumentos

musicales, demostrando actitudes como la de estar a la defensiva, portando gran diversidad de objetos, realizando diferentes tareas, elevando determinados artículos, señalando misterios; tejiendo, dibujando, acariciando, escribiendo, pintando, manejando bicicletas, conduciendo vehículos estrafalarios o rompiendo cercos. La autora mediante la utilización precisa de este icono comunica una dignificación del trabajo manual y demuestra un aspecto determinante que avala el argumento de que la mujer es un ser activo, inquisitivo y productivo; en otros términos, es un ser creativo.

En su producción concerniente a lesiones y dolor, Varo no parece mostrar ningún atisbo de sadismo, sino se percibe una auténtica comprensión de las aflicciones físicas como se muestra en las ilustraciones con el tema del dolor reumático: *Dolor Reumático I*, 1948 y *Dolor Reumático II*, 1948, que analizaremos en páginas posteriores. En estas obras la intención del artista es cumplir con un encargo comercial y los trabajos no representan una línea de investigación que desarrolla dentro de su poética. Trabaja el síntoma corporal del dolor de manera tangencial. No obstante, estas creaciones aportan ejemplos para configurar un concepto holista del cuerpo femenino.

Tampoco se explaya la artista en desarrollar temas vinculados a las experiencias específicas de la mujer como son el parto o la lactancia que implican grados de desnudez. La artista no entra en representar funciones corporales como sangrar o vomitar. La actitud de Varo difiere de la de su amante surrealista, Benjamín Peret, en relación a temas del cuerpo que puedan resultar desagradables. Al poeta Peret le atrae cuestiones como la violencia sexual, la sangre, la muerte y la putrefacción y las convierte en motivos para su obra. Mientras que en la producción de Varo se observa que rehuye tales temas y en general elabora las representaciones de la corporalidad con un tratamiento menos explícito. Presenta a las figuras femeninas con sutileza en contextos atemporales con unos matices arcaicos que el tipo de vestimenta escogido y los escenarios elaborados aportan. En cuanto a los elementos de anatomía, destacamos que la pintora evita plasmar esqueletos aunque *El hombre de la guadaña*, 1947, cuyo nombre le delata, rompe la tendencia. Comentamos que igual que en el caso de Carrington, la mirada de los personajes no se encuentra dirigida al espectador sino con la atención puesta en los asuntos que llevan entre manos los partícipes. Nos transmiten la idea que las actividades escenificadas tienen lugar en otra dimensión más elevada; el efecto de espiritualidad se

confirma en la tez pálida de los rostros. En alguna ocasión se presentan miradas entrecruzadas, y opinamos que pueda existir una implicación de complicidad en determinados casos o de autoconocimiento.

El desnudo integral

Al comenzar con la representación del desnudo integral femenino en la producción de Varo, señalamos los aspectos que la artista destaca y el modo en que defiere de los artistas varones al tratar el tema.



Fig.122: Remedios Varo – Invernación, 1942



Fig.123: Remedios Varo – Visita inesperada, 1958

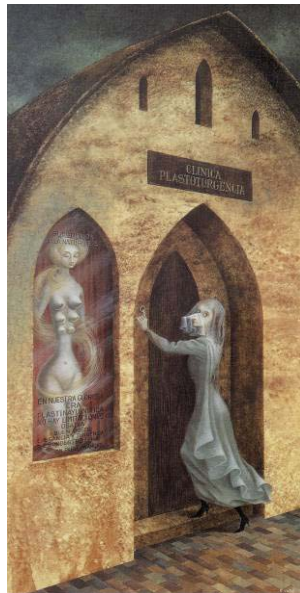


Fig.124: Remedios Varo – Visita al cirujano plástico (Cirujía plástica), 1960



Fig.125: Remedios Varo – Personaje en lancha, 1957

En la producción de Varo no insiste en representar a la desnudez de manera integral, aunque está presente en las obras: *Invernación*, 1942 (fig. 122), o *Visita inesperada*, 1958 (fig. 123); *Visita al cirujano plástico*, 1960 (fig. 124). El desnudo de la mujer aparece también y en versión desdibujada con los atributos femeninos apenas discernibles en: *Personaje en lancha*, 1957 (fig. 125). Constamos que en determinados casos en la producción existen mujeres medio desnudas de cintura para arriba. Este tema que se ampliará en el siguiente apartado.



Fig.126: Remedios Varo – Comme un reve, 1938

Señalamos la existencia de una obra dibujística intitulada *Comme un reve*,²² 1938 (fig. 126) que contiene un singular desnudo femenino. Varo, empleando tinta sobre papel, plasma un episodio de transformación dentro del cual se capta la imagen de una tabla de madera mientras ésta se convierte en una figura con el busto y cabello de una mujer. El ser representado es un híbrido que posee un juego de ruedas en vez de pies, una constante de la obra de Varo, y una escalera en vez de extremidades superiores. En la obra se contempla la posición del cuerpo en una posición horizontal que, ya hemos mencionado en numerosas ocasiones, es la preferida para las representaciones pictóricas tradicionales de la mujer realizadas por autores del género masculino.

²²Tra. de la doctoranda: Como un sueño

Habitualmente, la horizontalidad refuerza el muy arraigado estereotipo de seductora. Sin embargo, Varo resemantiza este tópico del personaje femenino desnudo y hechicero, al presentar una figura deformada que por este motivo no irradia ningún atractivo en el sentido sexual.

A la vez, la pintora retoma desde otra perspectiva un tema favorito de los surrealistas, el autómatas en forma femenina: la maniquí o muñeca; la mujer convertida en juguete *protésico* controlado por el hombre. Es la que hace acto de presencia en las desestructuradas figuras femeninas de Hans Bellmer. El tema de la muñeca fetichista reincidente y emblemática durante los años treinta en el surrealismo culmina las expectativas provocativas surrealistas en la parisina *Exposición Universal del Surrealismo* de 1938. Numerosas *poupées*, maniquís descontextualizadas, portadoras de humorísticos rótulos de calles inventadas adornan el espacio expositivo: *Rue de la Transfusión de Sangre*, *Rue de la Glacière*, *Porte des Lilas*. Son obra de artistas como Óscar Domínguez, Joan Miró, Man Ray entre otros. Desde otro punto de partida Varo reelabora la cuestión de la maniquí representando una en pleno proceso detenido de metamorfosis. Capta el momento y lo carga de implicaciones de magia, creatividad y de anhelos de libertad. El icono de la escalera, que suplanta la presencia

de extremidades superiores de la figura, la consideramos una escalera axiológica. Representa valores vinculados a la destreza manual señalando que por medio del arte existe una vía de escape del papel tradicional de la mujer. Por otra parte, pensamos que los peldaños pueden considerarse como etapas hacia un estadio superior de existencia. Implican un despertar de la materia inerte a través de la magia del proceso artístico. Otros elementos incorporados a la figura consisten en las ruedas, aparatos de locomoción. Deben ser percibidas como tal y junto con la caballera suelta, libre de restricciones, sirven de claves iconográficas que delatan una poderosa ansia de libertad. Es nuestra opinión que la tabla de madera se encarna en figura femenina y no convirtiéndose en un autómatas sino, al contrario, en un ser con autonomía propia. De la tabla o tablón de madera liso, lineal surge una forma que se rebela contra la postura estática: la mujer-artista. El dibujo puede interpretarse como una muestra de la pretensión de autonomía artística de las mujeres artistas dentro de la tendencia surrealista.

La actitud surrealista ortodoxa se encuentra cercana a las resonancias míticas vinculadas con el *Pígalión* de Ovidio que la artista ironiza en la obra. Sintetizando el comentario de P. Pedraza en *Máquinas de*

*amar. Secretos del cuerpo artificial*²³ señalamos que detrás del tema mítico de Pigmalión se halla un trasfondo sexista. Se identifica en el intento de usurpar la capacidad reproductora de la mujer. El relato de *Pigmalión* significa los cimientos de un mito en que el hombre es el que crea la mujer. Incluso se puede considerar una tentativa de sugerir que las mujeres producidas por varón son las más perfectas y que pueden sustituir las normales. Según Pedraza, la verdadera identidad del autómeta creado por la imaginación del varón se reduce a una proyección de su deseo configurada en la imagen de una mujer ideal, poseedora de las características y los atributos femeninos fantaseados.

En el dibujo estudiado Varo manifiesta su rebeldía contra el concepto del autómeta surrealista. La imagen de una mujer con ruedas puestas que sale de la inmovilidad está en combate directo con la idea del autómeta *puppé*, fetiche del surrealismo. El movimiento surrealista es considerado *fabricante de muñecas* por P. Pedraza que ve en las exposiciones surrealistas de los años treinta la presencia obsesiva del maniquí. Cita a la *Exposición*

²³Véase: Pedraza, Pilar. *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Valdemar, Madrid, 1998

Universal del Surrealismo de 1938 como una obvia muestra. Este evento expositivo puede considerarse otra manifestación evidente de la esencia sexista del *surrealismo bretoniano*.

Otra representación del desnudo integral femenino elaborado por Varo se presenta en la obra *Visita al cirujano plástico (Cirugía plástica)*, 1960 (fig. 124). En la obra, como en el caso anterior, aparece un desnudo desprovisto de todo matiz seductor. En el cuadro la pintora plasma irónicamente la fachada de una clínica de cirugía estética, la *Clínica Plastoturgencia*. Con este nombre la artista, en la mejor tradición surrealista, juega con las palabras. El conjunto de sílabas iniciales *plasto* sugiere cosas hechas sin orden, *plasta*, y también masas de yeso, *plaste*. Al mismo tiempo existe una doble lectura que confunde *turgencia* y *urgencia*, siendo la primera una cualidad deseada para el pecho de mujer y la última vinculada lógicamente con la idea de urgencias médicas y/o sexuales.

En la fachada, la clínica representada ofrece a sus clientes potenciales un escaparate con el modelo de belleza ideal, la mujer de pechos múltiples. El empleo de ésta imagen es un guiño al surrealismo ortodoxo: la mujer portadora de varias apéndices mamarias se empleó como cubierta de una publicación del movimiento en sus

primeros tiempos, *La Revolution Surrealista* número 1. El icono expone visualmente el planteamiento machista del núcleo de la ortodoxia surrealista en cuanto a su visión de la mujer. Sutilmente, Varo pone en tela de juicio las ideas sexistas del surrealismo bretoniano. También, al fijarse uno en lo que pregona el anuncio del escaparate se hace obvio. La afirmación de que se habla francés desvela las irónicas intenciones de la autora. Compone una referencia directa al surrealismo parisino. Si se mira con detenimiento las frases que anteceden las palabras en el idioma galo, se hace evidente que Varo sintetiza jocosamente todo el discurso del surrealismo ortodoxo en las breves expresiones: *No hay limitaciones. Osadía. Buen gusto. Elegancia y turgencia. Es nuestro lema. On parle français.*

Asimismo, con el mismo cuadro Varo enfoca otra perspectiva de la cuestión de la corporalidad femenina. Establece un comentario pictórico que arremete contra la fijación, instigada por el varón y adoptada por la sociedad, en el aspecto externo del cuerpo de la mujer. La pintora hace referencia al hecho de que en aras del deseado atractivo físico y de la juventud, *la beauté du diable*, muchas mujeres llegan a ser víctimas de heridas y mutilaciones corporales o resultan muertas. El tema abarca una amplia gama de actuaciones desde las lesivas perforaciones y escarificaciones valoradas como atractivas

hasta las graves ablaciones del clítoris que en nombre de la tradición ponen en juego la vida de demasiadas niñas. Incluso entran en la misma categoría las operaciones estéticas que atañan al cuerpo de la mujer. Agrandar o disminuir los pechos según la moda imperante es una consigna de la estética del mundo occidental. La sociedad exige primordialmente que la mujer sea decorativa y sexualmente atrayente lo cual conlleva para ella dolor y sufrimiento físico y psicológico. En esencia, toda la cuestión tiene que ver con el dominio del cuerpo femenino por el varón dentro de la cultura patriarcal.

Mientras se retrata a sí misma sigilosamente esperando en la puerta de la consulta para ser atendida con el fin de rectificar su generoso apéndice nasal, disimulado por un tenue velo, Varo formula un planteamiento universal trascendiendo lo particular. La advertencia es que todas somos susceptibles de temer que la imagen de nuestro cuerpo no cumpla con los parámetros estéticos que impone la moda. Varo pone en juicio la excesiva valoración de la apariencia física en la persona por parte de la sociedad. Debe de considerar el aspecto del semblante y la figura resultan tan mutables que no pueden servir para fijar la identidad sino como máscara transitoria.

EL desnudo parcial y los pechos de la mujer

La representación del desnudo parcial es un recurso iconográfico de Varo que también creemos digno de mencionar. El elemento corporal del pecho femenino necesita una consideración especial porque el busto desnudo de la mujer configura un compendio visual del atractivo sexual femenino, y es adorado hasta el paroxismo por su capacidad erótica.



Fig.127: Remedios Varo – Lady Godiva, 1959

A modo de ejemplo del tratamiento pictórico otorgado por la pintora al desnudo parcial señalamos a la

obra *Lady Godiva*, 1959 (fig. 127) que representa la protagonista legendaria muy conocida en el mundo anglosajón y que ya hemos estudiado en la producción de Carrington. Resumimos la historia que da lugar al motivo: según la tradición, el marido de Godiva se aviene a rebajar los impuestos exigidos al pueblo con la condición de que su mujer, que ha intervenido a favor de los lugareños, atraviese la ciudad desprovista de ropa. La heroína, desvestida y arrojada únicamente por su abundante cabellera y su dignidad, cruce la población a caballo, mientras los ciudadanos se encierran en sus casas por respeto. Solamente una persona la espía: *Peeping Tom*.²⁴ Creemos interesante considerar este mirón retratado por la autora como un ejemplo de los que practican el voyeurismo que puede definirse como un acto de perversa contemplación de la mujer desnuda. El practicante participa de una actividad que sobrepasa la simple mirada inquisitiva de curiosidad y/o de admiración porque conlleva un intento de cosificar a la mujer al convertirla en el objeto de su deseo libidinoso. Desde la perspectiva feminista se considera una práctica sexual masculina que encuadra perfectamente dentro de los esquemas de dominio del cuerpo de la mujer.

²⁴Tra. de la doctoranda: Tomasito, el mirón

Varo irónicamente aporta un argumento más al discurso que afirma que el desnudo femenino se observa como referente de la producción artística durante siglos y durante este tiempo ha sido marcadamente manipulado como motivo pictórico falseando la identidad de la mujer para sostener la ideología sexista y la discriminación. En la actualidad se ha ampliado el campo de difusión de la imagen del desnudo femenino. Se emplean los medios de comunicación de masas, y el desnudo de la mujer, completo o parcial, se ha convertido en un señuelo que llama a la atención para incitar al consumismo. Incluso recientemente ha aparecido su utilización en ciertas campañas políticas como reclamo.

Por el contrario, en las mujeres semidesnudas que presenta la pintora los pechos están más vinculados a los de las míticas amazonas, mujeres activas y guerreras. Varo manifiesta una interpretación plástica con resonancias del mito antiguo; sin embargo, obvia la mutilación pectoral identificada con las amazonas originarias. El talante indómito de las féminas es la consigna.



Fig.128: Remedios Varo – L'agent double, 1936

La autora aborda el tema del pecho de la mujer como elemento anatómico femenino ya en la producción parisina: *L'agent double*, de 1936 (fig. 128). En este caso es presentado en versión múltiple. Vemos un cuadro surrealista temprano de Varo en el que se plantea la presencia de unos pechos de mujer completamente alienados del cuerpo. Existen en la obra siete apéndices

mamarios adheridos a una pared que contiene una apertura cuadrada a la parte derecha inferior. Una posible interpretación estriba en que los pechos configuran una colección de atributos mutilados que adornan una pared como si fueran los apreciados trofeos de caza de un sádico o un psicópata. La representación entonces apelaría a la vertiente oscura del surrealismo. Se puede identificar los elementos pectorales desligados del cuerpo como un elemento simbólico que manifiesta la violencia erótica tan vinculada al surrealismo ortodoxo y considerar que la exagerada multiplicidad de pechos femeninos en *L'agent double*, 1936 aparece porque la obra procede de la etapa cuando la influencia surrealista sobre la artista es más poderosa. No obstante, habría que tener en cuenta que en este cuadro los atributos femeninos no cumplen otra función que la decorativa al estar integradas en la pared como relieves de un mural. En consecuencia, si aplicamos un enfoque feminista a la presencia de los pechos en la obra, parece evidente que la artista elípticamente subraya el hecho de que culturalmente, en una sociedad masculinizada, los pechos de la mujer se han desligado de su naturaleza biológica para quedar

transformados en elementos decorativos con una identidad puramente ornamental. De modo que, por culpa de la fijación sexual en el busto femenino, se sobrepone una valoración desproporcionada al pecho de la mujer y a causa de ello lamentablemente la visión completa de la mujer es eclipsada meramente por el aspecto de las protuberancias delanteras de su torso.

Encontramos una explicación psicoanalítica de este comportamiento generalizado en el hecho de que remite al varón a la denominada fase oral considerada por Freud como un estado donde no se contempla al *otro* en su complejidad.

Asimismo, es interesante destacar que *el agente* que protagoniza el cuadro posee una pierna desnuda de mujer que suplanta a una de sus extremidades inferiores y evidencia la presencia de un elemento de naturaleza femenina en el físico del personaje supuestamente masculino. Al mezclar características de ambos géneros en la misma figura, Varo insinúa el tema de la androginia de manera sutil.



Fig.129: Remedios Varo – El Trovador, 1959

En otro caso, el tema del desnudo parcial centrado en los pechos femeninos se identifica en el botalón perteneciente al barco/mujer del músico masculino protagonista en *El Trovador*, 1959 (fig. 129). La figura femenina modelado como un curioso navío exhibe

abiertamente los pechos en la proa. Señalamos que habría que tener en cuenta que aparecen sin pezones. Esta característica imposibilitaría la función alimenticia de unos pechos auténticos. Por esa razón, opinamos que la falta de pezones en la representación delata el dominio que ejerce la legendaria ninfa híbrida, Melusina en la doctrina surrealista. En el cuadro la identidad de la misma es confirmada por la presencia de la cola de pez/reptil en la popa. Los pechos y cola aportan evidencias de Melusina recalcado por la presencia del riachuelo burbujeante. A las ninfas se les vincula tradicionalmente con los lugares donde brotan manantiales.

Como comentamos en otra ocasión las fuentes originarias del personaje de Melusina se pierden en las antiguas leyendas indoeuropeas. Personifica a una mujer con enigmáticas facultades regenerativas que la convierte en la base sobre el que se fundamenta como el origen de la preocupación surrealista por la metamorfosis y significa un modelo de mujer que Breton propone a sus seguidores. Varo se aparta del concepto constante de erotismo del surrealismo programático y su cosificación de la mujer. Por lo tanto, rescata a Melusina y la concibe con una identificación telúrica fundamentada en el poder creativo femenino. Vincula la mujer a la fuerza de la naturaleza que le es tan cercana. Se intuye esta forma de ver al género

femenino en la representación elaborada por la autora de la figura en un entorno cuajado de vegetación.



Fig.130: Remedios Varo – Nacer de nuevo, 1960

En la obra *Nacer de nuevo*, 1960 (fig. 130) la recurrente presencia de una representación de los pechos desnudos de la mujer aparece exhibiéndose con una plenitud desafiante. De nuevo nos encontramos ante el componente de identificación telúrica: mujer/naturaleza. En el cuadro el efecto se multiplica por la proliferación que pinta Varo de vegetación en forma de etéreos árboles, hierbajos y sinuosas raíces por doquier que sugieren las sempiternas ciclos de regeneración. Varo escenifica una versión femenina del mítico hallazgo del *Santo Grial* representando a la luna de Isis que se refleja en el copón encontrado por la protagonista. El mismo icono aporta connotaciones de los mitos referentes al mundo matriarcal anterior al patriarcal.

Varo mediante las representaciones del desnudo parcial femenino compone unas figuras que presentan a una mujer dignificada y no rebajada, ni vulnerable.

El proceso de la metamorfosis del cuerpo representada pictóricamente

Una peculiaridad de la producción de Varo relacionada con el tratamiento pictórico del cuerpo está localizada en el proceso de metamorfosis que plasma en determinadas obras. Este tratamiento lo comparte con Carrington. Al representar transformaciones de los personajes en sus cuadros, Varo parte evidentemente del referente del cuerpo. Ahora bien, lo mismo plasma el cuerpo animal o la corporalidad del ser humano, de cualquiera de los dos géneros. Capta un instante de un ficticio proceso de transformación y elabora entes fantásticos. Funde las características de dos seres vivos para construir un nuevo ser singular y así refleja sobre lienzo criaturas híbridas, engendros de fusión morfológica. Ahora bien, emplea este recurso con el fin específico de comunicar algunos de sus preocupaciones primordiales: la creatividad, la práctica artística, la magia y la concienciación sobre la condición de la mujer.



Fig.131: Remedios Varo – Creación de las aves, 1957

A modo de ilustración, en el cuadro *Creación de las aves*, 1957 (fig. 131) representa un momento en la mutación entre el ser humano y la lechuza. La protagonista retratada, cuyos rasgos faciales se asemejan a las de Varo misma, aparece cubierta de plumaje mientras conserva los pies, las manos, los ojos y la boca de un ser humano. La lechuza, junto con el gato, se considera tradicionalmente acompañante de las brujas y

hechiceras. Pensamos que la pintora intenta transmitir la intensidad mágica que siente el artista al participar en el acto creativo.



Fig.132: Remedios Varo – Música solar, 1955

El investigador C. Brian Morris comenta sobre la obra: (...) *La energía que genera aquí la lechuza/creadora es espiritual y no física; ella aprovecha de la ciencia, o de*

*la tecnología, solamente como ayuda mínima a su misión creadora, y solamente en armonía con la naturaleza: el aparato que destila los tres colores primarios deriva su líquido básico de fuera del rocío que cae de noche.*²⁶ Al incorporar en el cuadro la representación de un utensilio a modo de alambique que produce pigmentos primarios sobre la paleta a partir del aire nocturno, siendo la nocturnidad el tradicional reino de la luna, Varo sutilmente hace una referencia a la transmutación alquímica y la magia. Las connotaciones que circundan la escena del cuadro derivan de la interpretación particular de la autora, como mujer y artista, sobre la creatividad. De nuevo señala la creación artística como resultado de una intervención de vibraciones lumínicas como en *Música solar*, 1955 (fig. 132). Ambos cuadros testimonian intentos de elaborar una visión propia de la vertiente misteriosa de la creatividad. La pintora describe plásticamente una apreciación personal del proceso de transformación que acontece durante el desarrollo del hecho artístico; nos presenta el poder de la mágica sinergia que tiene lugar durante el acto de crear arte. Al convertir el proceso en un tema visual sugiere los aspectos imponderables de un procedimiento inventivo combinatorio. La pintora imbuye

²⁶Morris, C. Brian. *El surrealismo extragaláctico de la pintora Remedios Varo*, Turia. Revista cultural nº 21–22, Teruel, octubre 1992, p. 200

de magia la trayectoria de la creación mientras evoluciona desde la idea, o inspiración, que en este caso parece surgir desde un lugar fuera de la mente e interviene como una iluminación. La obra surge como por encantamiento con el empleo de unos materiales ordinarios: papel, pigmentos y herramientas como el pincel controlado por la aplicación de la técnica. Varo expone el sostén subyacente de la obra plástica articulada a través de la acción de la mano de la artista. En el cuadro observamos que la figura de la creadora actúa como una mediadora mágica entre la realidad y lo ajeno a la realidad. Utilizando la plástica, Varo, con un enfoque subjetivo, presenta un discurso sobre el arte. Explora en profundidad el tema del elusivo mundo de la creatividad desde la perspectiva de una artista. No utiliza juegos de doble lectura apoyados en la relación figura/fondo. Un planteamiento ortodoxo se centraría más en presentar una lección basada en sorprendentes combinaciones, mientras la pintora se apoya en una lógica interna intuitiva de tipo narrativo sin disonancias surrealistas disruptivas y desconcertantes surrealistas sino armonías. *Su juego de la lógica no es el*

de la lógica del absurdo sino un juego poético en las apariencias, analogías y correspondencias.²⁷ En una obra con resonancias de las búsquedas alquimistas en el campo de la transmutación, Varo trabaja de manera que refleja una postura intelectual sumida en la ironía y a la vez cercana, porque se ríe incluso de si misma. Nos parece que la artista misma asume el papel de protagonista, mientras la transformación tiene lugar por parte doble. Primeramente en la artista convirtiéndose en ave sabia y luego en la representación de la metamorfosis del dibujo sobre papel en pájaro verdadero. Aparece la imagen de un pájaro, una representación que se plasma cobrando vida para convertirse en auténtico, mientras el personaje principal aplica un rayo celestial y emplea la intervención mágica de una lupa para lograr el efecto. La lupa es un objeto que puede asociarse con el prisma del Renacimiento que representaba *el ojo de Dios*.²⁸ Con este recurso Varo recalca pictóricamente la relevancia de poderes sobrenaturales implicados en la creación del objeto artístico.

²⁷AAVV. *Remedios Varo, Catálogo razonado. Catalogue Raisonné*, Era, México DF, 1994, p. 18

²⁸Morris, C. Brian. *El surrealismo extragaláctico de la pintora Remedios Varo*, Turia. Revista cultural nº 21 – 22, Teruel, octubre 1992, p. 200



Fig.133: Remedios Varo – Gato-hombre, 1943

En *Gato-hombre*, 1943 (fig. 133) la cuestión también trata el tema de las transformaciones; Varo plasma el cambio de un gato en hombre. El proceso es captado en el momento que los ojos pierden sus rasgos felinos. Los gatos, los fieles compañeros de las brujas, se asocian con la nigromancia y resulta consecuente que el minino aparezca en el cuadro como protagonista de una transformación porque su presencia aporta de nuevo asociaciones con la magia. El animalito en el cuadro evoca connotaciones del mundo de las ciencias ocultas y de lo extraordinario, otra de las preocupaciones de Varo.



Fig.134: Remedios Varo – Caza nocturna, 1958

Otra obra que ejemplifica las transformaciones es *Caza nocturna*, 1958 (fig. 134) que ofrece la visión de una lechuza con piernas, pies, manos y ojos de ser humano. La lechuza, igual que el gato, son animales nocturnos y cazadores. A la lechuza se le supone sabiduría. Es un animal relacionado con la magia y la brujería como ya hemos mencionado. También existe un referente de la lechuza, así como el gato, que procede de la literatura

infantil inglesa. Se encuentra en la rima *The Owl and the Pussycat*. Los niños anglosajones de generaciones anteriores están muy familiarizados con la obra. Opinamos que el verso inicial puede identificarse con el itinerario precario que emprenden Varo y Carrington, llenas de esperanza, al exiliarse de Europa. Por esta razón es nuestro parecer que las artistas se identifican con estos animales:

*The Owl and the Pussy-cat went to the sea
In a beautiful pea-green boat:
They took some honey,
And plenty of money
Wrapped up in a five-pound note.*²⁹

Desde una perspectiva más centrada en el objeto, al opinar sobre el contenido surrealista de la obra de esta autora, determinados investigadores comentan sobre las distintas relaciones que perciben en la producción de Varo: *La búsqueda surrealista de Remedios consistía ... en buscar la afinidad entre los objetos, entre los seres,*

²⁹Tra. de la doctoranda:
La lechuza y el gatito embarcaron en el mar
En un bote color verde guisante:
Llevaron miel,
Y mucho dinero
Envuelto en un billete de cinco libras

entre los seres y los objetos'.³⁰ La mencionada preocupación por afinidades posee resonancias de las creencias imperantes en la religión azteca, descritas anteriormente, en que todas las cosas forman parte de un universo unido, cíclico y cambiante. Opinamos que la asimilación de la cultura que le rodea aparece en la obra de Varo en claves sutiles como ésta.



Fig.135: Remedios Varo – Tejedora Roja (Mujer roja o La tejedora o Tejedora de Verona), 1956

³⁰Morris, C. Brian. *El surrealismo extragaláctico de la pintora Remedios Varo*, Turia. Revista cultural nº 21 – 22, Teruel, octubre 1992, p. 205

En el campo de conexiones entre seres y cosas que se cree que Varo busca, los investigadores han identificado a simple vista esta dinámica en (*La Tejedora Roja (Mujer roja o La tejedora o Tejedora de Verona)*, 1956 (fig. 135). En la obra acontece la transformación de un producto textil en una mujer joven y bella: *En 'Tejedora de Verona', la actividad de tejer que parece prometer y posibilitar el vuelo, es lo que lo impide, porque el manto que se está tejiendo permanece conectado a la mujer, cuya cabeza es la única parte formada de su ser, una conciencia impotente ante la inmaterialidad de su cuerpo.*³¹ Por nuestra parte, destacamos que las referencias míticas desvelan que la actividad de tejer está vinculada a la idea de control del destino. El cuerpo no puede eludir su destino mortal, pero la frase *Die Gedanken sind frei*,³² lema en la Alemania de la revolución de 1848, nos permite ver el porqué la cabeza de la protagonista evita la mutación. Pensamos que Varo intenta subrayar la importancia del componente intelectual en el acto creativo. Además, observamos que las manos también sobresalen del tejido. De esta manera, se plantea que una actividad

³¹Morris, C. Brian. *El surrealismo extragaláctico de la pintora Remedios Varo*, Turia. Revista cultural nº 21–22, Teruel, octubre 1992. p. 218

³²Tra. De la doctoranda: Los pensamientos son libres

como el arte implica a la vez el pensamiento y el trabajo manual que sirven como vías para librar a la mujer del destino limitado que le asigna el patriarcado. Varo pone de manifiesto su forma de resistencia: una emancipación lograda mediante el conocimiento y la práctica artística. Identificamos la intención de la pintora de ser tan libre como las aves en vuelo.

Volviendo al tema de las transformaciones; en la ya mencionada *Lady Godiva*, 1959 (fig. 127) observamos que la protagonista está a punto de convertirse en lechuza o gato. Su rostro se encuentra en pleno cambio mientras unas alas le brotan de los hombros. La autora Whitney Chadwick identifica a las alas como apéndices de la figura mítica de la quimera, (...) *la fabulosa criatura alada que, según Graves, Zeus monta para volar al cielo con la intención de unir el cielo y la tierra, y que siempre está presente en el acto creativo del poeta.*³³ Observamos que Varo trata el tema de la creatividad y presenta su interpretación personal repetidamente en su producción. Creemos que el porqué reside en que el tema ocupa su pensamiento insistentemente.

³³Chadwick, Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames & Hudson, Hampshire, 1985, p.210



Fig.136: Remedios Varo – Mimetismo, 1960

En *Lady Godiva*, 1959 (fig. 127), la artista retoma el proceso de metamorfosis combinando seres vivos y cosas: presenta a una mujer convirtiéndose en sillón, aunque sea motorizado. En *Mimetismo*, 1960 (fig. 136) la transformación en mueble que se inicia por las extremidades y ofrece una semejanza muy notable con detalles del autorretrato de Carrington, *The Inn of the Dawn Horse*, 1936-37 en el que se capta una butaca en pleno proceso de cambio.³⁴ Mientras que en el cuadro de Carrington el mueble empezando por las patas y el

³⁴Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988, p.218

posabrazos toma forma de una mujer, en la obra de Varo sucede al revés. *En el humorístico reverso de Varo, el personaje sentado se transforma en silla – mientras que las manos y los pies se convierten en madera torneada como la de las patas de la silla y el cuello adopta palidez de la flor de lis haciendo juego con el dibujo de la tapicería de la silla.* Dada el parecido entre las obras de las amigas artistas, *Mimetismo* resulta ser un título muy apropiado y, como hemos comentado, creemos que Varo ironiza con pleno reconocimiento la situación de interpretación imitativa del tema que presenta. Ahora bien, en su versión destaca también la ironía con que trata la pasividad como una de las *virtudes femeninas* paradigmáticas para el varón: (...) *estereotipo de asociar la pasividad a la estructura del carácter ‘femenino’.*³⁵ Aunque el destino segó la vida de Varo sin que mostrara una militancia tan evolucionada como la de su amiga Carrington, es sintomático que en su obra aparecen evidencias de una honda concienciación sobre preocupaciones feministas. Creemos en las resoluciones de ambas pintoras las manos y los pies de la butaca/mujer son elementos que delatan la intención de reivindicación de la liberación de la mujer y del reconocimiento de su trabajo y su identidad

³⁵Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988, p. 254

autónoma. Nuestro argumento, ya descrito, se fundamenta en que el icono recurrente de la mano simboliza el trabajo y el de los pies: el deseo de liberación.



Fig.137: Remedios Varo – Papilla estelar, 1958

Varo comenta plásticamente su visión particular de la maternidad en *Papilla estelar*, 1958 (fig. 137). La

biógrafa de Varo nos aporta esta descripción del cuadro: *En Papilla estelar una mujer sentada en una torre que flota entre nubes muele materia estelar para hacer una papilla con la que alimenta una luna creciente que está cautiva en una jaula. Aquí, ese ritual materno sumamente trivial e intemporal, la alimentación del bebé, se convierte en un medio para acceder a los reinos celestiales sometidos al control humano.*³⁶ La pintora convierte en alimento para la luna el polvo de las estrellas, un símbolo de fertilidad con resonancias míticas si pensamos en Danae. El cuerpo celestial posee una fuerza creativa comparable con la del sol en la obra *Música Solar*, 1955 (fig. 132). Destacados investigadores conciben a la protagonista como (...) *la mujer joven que ha hecho lo imposible y acepta las consecuencias.*³⁷ Nos inclinamos a añadir que el proceso creativo es un proceso arduo que a veces agota al artista como la crianza de un niño afecta a la madre: la extenuación es muy frecuente entre las madres de hijos en la fase del crecimiento.

En esta obra exploramos de nuevo la cuestión del alimento nutricional. Recobra interés en la producción de Varo porque consideramos que la artista hace referencia a

³⁶AAVV, *Remedios Varo*. Catálogo Razonado, Catalogue Raisonné. Era, México DF, 1994, p. 38

³⁷Op. Cit., p. 224

una significativa actividad de la mujer que trasciende el simple hecho de proporcionar viandas a los comensales. Desde el punto de vista psicoanalítico el padre significa la ley, la normativa. Si nos permiten la divagación, recordemos que en Europa el derecho se basa en los patrones legales: romanos, germanos y eclesiásticos. Ninguno de ellos es favorable a las mujeres. Volviendo a los roles tipificados, el papel de la madre contiene un componente de igual importancia: la transmisión de cultura sensorial mediante el acto de nutrición. Al apelar a los sentidos, sobre todo el olfato, el gusto, la vista, el tacto, el alimento despierta la sensibilidad del individuo. La variedad de sabores produce un deleite, pero también abre la receptividad a otros estímulos.

Es necesario mencionar que la maternidad conlleva la tarea de nutrir que no solo produce la continuidad de la especie, sino además introduce el ser en las costumbres, tradiciones, historia y usos del entorno social, poblacional o nacional a la que pertenece. Estos contenidos se encuentran todos vinculados con los componentes de la

comida y los rituales entorno su elaboración, presentación e ingestión. La nutrición proporciona la energía vital, reconforta, pero también fomenta aspectos de la vertiente civilizada del ser.

En *Papilla estelar*, 1958 (fig. 137) Varo nos abre una vista al reino de la estrellas, lo celestial, ámbito de los dioses. La propuesta de trascender lo mundano y elevarse encima de las nubes para nutrir la luna es tentadora.

Participar en aumentar el poder de su luz mágica es un desafío. El plateado astro nocturno se encuentra en parajes fuera de nuestro alcance. ¿En qué momento puede el imperio nebuloso y hechicero estar sometido a nuestro control? Únicamente se convierte en dominio nuestro durante el sueño o el acto creativo.

De nuevo vemos como Varo introduce en sus cuadros el tema de la creación artística. En esta ocasión presenta su interpretación como una ensoñación, pero se refiere a algo concreto: el proceso creativo.

Elementos de la anatomía

Al emplear la representación del cuerpo como una vía expresiva, la artista recurre a determinadas partes de la anatomía femenina para transmitir temas que son una preocupación personal para Varo como mujer o como creadora de arte. Destacamos el cabello de la mujer en este apartado por considerar que su presencia sobresale dentro del repertorio de elementos vinculados al cuerpo para articular su universo simbólico.

La cabellera. Según aparece plasmada por la artista en numerosas ocasiones, la cabellera es un atributo que cobra preeminencia en el recorrido por la geografía corporal de la mujer reflejada dentro de su producción. Desde una perspectiva feminista, la significación del cabello de la mujer es una clave esencial y trascendente porque la cabellera femenina se considera un elemento corporal convertido en fetiche por el imaginario del hombre: (...) *Elemento de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza primigenia (en Baudelaire asume un valor de río o mar) y la atracción sexual.*³⁸ Cuando el hombre mira a la mujer, la visión de la cabellera femenina posee un atractivo plenamente erótico. La concepción tradicional de

³⁸Bornay, Erika. *La cabellera femenina*. Cátedra, Madrid, 1994, p.15

la cabellera femenina, como es ideada por la mentalidad del género masculino, se resume en una manifestación simbólica de fecundidad y de fuerza generativa. Por esta razón es una metáfora arraigada en los asentamientos agrícolas y este interés explica la dedicación que prestan al cuidado capilar: (...) *su crecimiento para los pueblos agrarios es la imagen de las plantas alimenticias, de ahí la importancia y el cuidado que todos los pueblos calificados de primitivos acuerdan a los cabellos.*³⁹ En ese contexto también se comprende que se asocia el cabello con la hierba y las raíces. Estas explicaciones pueden considerarse razones por las cuales el cabello sirve de símbolo vegetal.

Igualmente, se puede interpretar a la melena como símbolo del agua. Aun siendo muy distinto a la tierra, al ser un elemento primordial para sostener la vida que conocemos, el agua es otro elemento que posee resonancias generadoras. (...) *El agua, principio femenino, simboliza la fecundidad, y como de la madre, de ella surge todo lo viviente. La mujer es, pues, no sólo símbolo vegetal, sino también marino, y su cabello es sinónimo de fuerza vital.*⁴⁰ Por lo tanto, la idea de fecundidad se asocia con la cabellera femenina por dos diferentes vías que

³⁹Bornay, Erika. *La cabellera femenina*. Cátedra, Madrid, 1994, p. 39

⁴⁰Op.Cit. p. 52

derivan hacia una misma característica fundamental: la fertilidad. Al reunir estos símbolos, la cabellera se convierte en un sinónimo de la pulsación vital, la fuerza primigenia. Esta interpretación de expertos en el estudio de la imagen de la cabellera podría servir para formular una exaltación de la mujer como nexo con la energía existencial del universo. Sin embargo, puntualizamos que en general sirve para todo lo contrario. Desde la óptica feminista vemos que debido al discurso sexista imperante, al vincular a la mujer con la naturaleza, se convierte esta conexión en un *cliche* que indica en la mujer la presencia de un mayor componente de animalidad, mientras que al hombre se le considera un ser de una categoría más elevada con un comportamiento guiado por una visión racional del mundo.

Varo aborda el tema de la cabellera de manera que difiere de la acepción erótica masculina. La pintora implica la cabellera en el acto creativo. A modo de ilustración, en el cuadro *Música Solar*, 1955 (fig. 132) la artista trabaja un tema de creatividad, el hacer música, con una resolución pictórica estructurado sobre unos diagonales que dominan la obra y representan unos cabellos de mujer. La imagen del la invención creativa es elaborada ensalzando la cabellera femenina, y se puedan identificar los cabellos como rayos del sol en consonancia con la filosofía de

Gurdjieff.⁴¹ Recordemos que el pensador Gurdjieff formula unas teorías que se fundamenta en parte en el misticismo sufí, arraigado en la religión islámica. Promulga la idea de la luz y el sonido, la vibración, como el origen de todo lo creado.



Fig.138: Remedios Varo – Fenómeno, 1962

Tampoco hemos de olvidar que Varo conoce el norte de África y es muy posible que a causa de tomar

⁴¹Chadwick, Whitney. *Women Arts and the Surrealist Movement*, Thames & Hudson, Hampshire, 1985, p. 203

contacto con tierras del Islam existan resonancias sutiles de las enseñanzas islámicas en su obra. La cosmovisión de los creyentes musulmanes se basa en un concepto especial de la existencia como un fenómeno mudable (...) *un conjunto móvil y yuxtapuesto de eventos, de átomos, de seres que se unen unos a otros con un orden no impuesto por sus propias leyes autónomas sino por la voluntad divina.*⁴² La naturaleza queda convertida en una mera huella o sombra. La luz juega un papel de dinamizador de la estética islámica apoyada en lo cambiante y lo efímero. Es obvio que la manipulación de efectos lumínicos juega un papel relevante en la producción de Varo. Observemos la curiosa resolución, que presenta la autora en la figura y su sombra elaborada en *Fenómeno*, 1962 (fig. 138). La sombra posee unas características más definidas y detalladas que la figura misma. Los papeles de cada uno parecen intercambiados. Desde el enfoque feminista se podría insistir en que históricamente la mujer siempre ha actuado desde la sombra, eclipsada por el hombre.

Volviendo a la cabellera en la producción de Varo, destacamos otra interpretación que consideramos significativo: el pelo retratado en *Música solar*, 1955 puede

⁴²AAVV. *Historia del Arte Universal num 4 – Bizancio e Islam*, Espasa, Barcelona, 2000, p. 84

representar los cabellos cortados procedentes de la cabeza de la autora misma regenerándose mágicamente en presencia de los rayos del astro solar para adquirir una nueva función después del corte. Al reciclarse y transformarse sirven como sustitutas de las cuerdas habituales de un instrumento musical y al rasgarlas producen vibraciones creadoras. El cabello concebido de esta manera pierde su papel de un adorno que desprende atractivo sexual. El argumento ofrece otra significación distinta y vinculada a la creatividad y al implicar a la música en el proceso nos remite de nuevo al sufismo y Gurdjieff.

Como confirmación de la afirmación anterior indicamos que en el cuadro de Varo intitulado *El Trovador*, 1959 (fig. 129) se representa explícitamente el empleo de los cabellos de la mujer como cuerdas de un instrumento musical. Ahora bien, al contrario de *Música Solar*, 1955 en esta obra la mujer no protagoniza la escena pictórica ni el acto creativo retratado, sino el protagonista es varón, el músico. Es él quién maneja el cuerpo y cabello femenino representados. Creemos que la artista reconoce en esta figura y su posición el dominio del hombre sobre la sojuzgada fémina. Plantea una contradicción con la función convencional del trovador que se resume en el pregonar el ensalzamiento de la mujer. Una descripción de

de la acción de la figura del trovador en cuestión coincide con nuestro argumento: (...) *planta los pies firmemente sobre, dentro de la sirena, y en vez de dejar que le embelese con su canto la domina tañéndole los cabellos.*⁴³ Vemos en esta obra que Varo plasma un claro acto de sometimiento. Queda subyugado el cuerpo de la mujer coprotagonista. Interpretamos la obra como evidencia que la artista formula con ironía un ácido comentario sobre la concepción surrealista de que la creatividad solamente sea cuestión de los varones. La mujer/sirena en el cuadro está implicada pasivamente en el acto de la creatividad, y la percibimos como el mero sostén del hombre creador.

Por lo general, al cabello una vez cortado se le considera abyecto, una cosa muerta. No obstante, tal consideración negativa no es siempre cierta. Por ejemplo, durante el s.XIX se pone de manifiesto un auge en la actividad de emplear el pelo para tejer pequeños adornos de las cadenas de relojes,⁴⁴ cuadros decorativos, brazaletes, pendientes, collares, etc. que sirven como recuerdo de un ser querido.⁴⁵ Se tiene constancia de estas pequeñas e intrincadas obras, llevadas a cabo por mujeres,

⁴³Morris, C. Brian. *El surrealismo extragaláctico de la pintora Remedios Varo*, Turia Revista Cultural núm. 21-22, Teruel, octubre 1992, pp. 222-223

⁴⁴*Watchfob* en inglés.

⁴⁵Gilbert, Anne. "Time to Revive an Old Art Form", White Plains Reporter Dispatch, White Plains (NY), 3 de noviembre, 1974, p. 14

desde el s.XVII, pero la producción llega a su apogeo en el s.XIX. Durante la trayectoria la confección se convierte de un pasatiempo en un negocio casero a pequeña escala. En 1875 la publicación del manual, *Self-Instructor in the Art of Hair-Work* avala su popularidad en ambientes de habla inglesa.⁴⁶

Erike Bornay, destacada investigadora del icono de la cabellera, trata otro aspecto referente a su empleo como ofrenda con un marcado matiz de mortificación en determinadas celebraciones rituales: (...) *Ya desde la Antigüedad Clásica la ofrenda de la cabellera...con motivo de un voto, un rito o una ceremonia religiosa, fue considerada una acto no sólo de devoción, sino también sacrificial.*⁴⁷ Asimismo señala que hubo una época en que se le afeitaba la cabeza a la adúltera germánica. Destaca la pérdida de la cabellera en tal situación se puede considerar el equivalente de la castración; fundamenta el argumento en las circunstancias auténticas y cotidianas entorno al tratamiento que recibe el cabello del individuo sometido y que tiene lugar en la cárcel, el cuartel y el convento.

Por otra parte, la misma investigadora desarrolla su discurso con el ejemplo del corte de pelo como castigo o

⁴⁶Allum, Marc. "Antiques Roadshow", *H & A - BBC Magazines*, Londres, septiembre 2003, p. 128

⁴⁷Bornay, Erika. *La cabellera femenina*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 69

penitencia señalando a Sor Juana Inés de la Cruz. (...) se *autoimponía un reto: si en un plazo determinado no había conseguido memorizar el tema a estudiar, se cortaba cinco o seis dedos de pelo de su larga melena. Caso de reincidir en su ineficacia, no dudaba en volver a utilizar las tijeras.*⁴⁸

Esta información puede utilizarse como motivo para pensar que Varo, al representar una aprendiz de bruja en sus cuadros, plasma un castigo idéntico infligido a la cabellera debido al fracaso de los intentos de magia de la protagonista y por esta razón la figura aparece con los cabellos cortos.

Ahora bien, si se considera la regeneración del cabello como un hecho positivo, estamos obligados a valorar al pelo cortado de la misma manera porque propicia el acto regenerativo. En este contexto el pelo cortado y supuestamente muerto, se revivifica a través de la transformación que experimenta. Al pelo cortado se le puede señalar en la obra de Varo como signo de transformación. Desde esta perspectiva, cortarse el pelo pierde sus connotaciones negativas y de sacrificio. Por tanto, el modelo de cabello corto no se percibe como un estigma, o una pérdida de fuerzas, sino como un hecho afirmativo: representa una liberación.

⁴⁸Bornay, Erika. *La cabellera femenina*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 69

Otra interpretación que ofrecemos del pelo corto está vinculada con un sueño de Varo. Lo explica como fuente del poder de lo oculto en su vida: *Una noche un ser extraño entró por la ventana y se me echó encima; era como el diablo. Yo resistí, pero su calor era inmenso. Al día siguiente, sin yo haber contado nada, mi abuela dijo en la mesa: ‘Remedios ¿qué te ha pasado? ¿Tienes el pelo quemado?’*⁴⁹ La pintora, guasona, sobre la base de un sueño erótico crea un aura de magia alrededor de sí misma. No obstante, su amigo Gunther Gerzo, insiste en la convicción en la magia de la artista: (...) *para Varo la magia era algo real.*⁵⁰ Ahora bien, hay que recordar que también esta pintora es la misma persona que bromeando junto con su amiga Carrington elabora en su compañía un falso caviar de tapioca cocinada para presentar a sus invitados y embaucarles. También habría que tener en cuenta otra manifestación del humor de Varo: escribe absurdos anónimos para destinatarios desconocidos.

Al observar la producción de Varo, nos fijamos en una idiosincrasia del cabello de las protagonistas que creemos relevante. Cuando éstas están implicadas en actividades creativas llevan el pelo corto y demuestran un aspecto andrógino. Los personajes creativos

⁴⁹Kaplan, Janet A. *Viajes inesperados. El Arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988, p. 18

⁵⁰Op. Cit., p. 91

representados por la artista poseen una apariencia asexual. En este sentido poseen cierto parecido al personaje principal indefinido de la obra de Eduard Munich, *El Grito*, 1893. Ahora bien, no poseen el aspecto de angustia generado por padecer un enajenante conflicto entre lo masculino, simbolizado por Munich en las líneas rectas del puente, y lo femenino identificado en lo curvo presente en la naturaleza circundante.

Una relevante feminista histórica explica la neutralidad de la androginia comentando que el hemofroidita es (...) *un caso muy singular: no es al mismo tiempo hombre y mujer, sino más bien ni hombre ni mujer.*⁵¹ Los atributos masculinos y femeninos unidos formarían un ser especial. Sabemos que la androginia posee un fuerte componente mítico. Según la doctrina de diversas religiones, la figura del hermafrodita tiene que ver con la creación. A modo de ilustración, existe el ejemplo del mito de la androginia recogida en la obra de Platón que refiere a un ser que se parte en dos partes que están condenados a buscarse constantemente para poder unirse de nuevo. Ahora bien, existen aportaciones con un matiz peyorativo en la descripción del ser andrógino: (...) *algunas figuras andróginas del arte académico han sido*

⁵¹Beauvoir, Simone De. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, Cátedra, Madrid, p. 70

*también interpretadas como alusiones conscientes o inconscientes a la impotencia o la imposibilidad de asumir o aceptar el amor.*⁵² En este caso el andrógino se convierte en un ser insensible y, por lo tanto, creemos poco proclive a la creatividad.

Destacadas investigaciones indican la vigencia cultural del andrógino y abordan el tema desde una perspectiva que encuentra discutible el entramado que sostiene los roles aplicados como lo femenino y lo masculino.⁵³ La androginia es señalada como una manifestación del ansia por derribar la monolítica diferenciación entre los sexos. Sin embargo, una opinión feminista es que el sujeto neutro no deja de ser la imagen de un ente masculino sublimado en una imagen asexualada.



Fig.139: Remedios Varo – Armonía, 1956

⁵²Reyero Carlos. *Apariencia e identidad masculina de la Ilustración al decadentismo*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 242.

⁵³Cortés, José Miguel. *El rostro velado* (catálogo), Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1997, p. 31



Fig.140: Remedios Varo – La llamada (El llamado), 1961



Fig.141: Remedios Varo – Personaje, 1941

Al tener en cuenta esta serie de afirmaciones entorno a la androginia, se vislumbra una razón por la cual en la obra de Varo la apariencia andrógina se aplica al ser imaginativo. La lectura de este personaje en su obra gira alrededor de la creatividad y se puede comprender este ser asexual como la personificación de un alegato que intenta llamar la atención al ser creativo para indicar que es un ente con fantasía y lo es con independencia de su género, masculino o femenino. Interpretadas de esta

manera son relevantes los personajes indefinidos de las resoluciones pictóricas: *Armonía*, 1956 (fig. (139); *La llamada (El llamado)*, 1961 (fig. 140) y *Personaje*, 1961 (fig. 141) porque por medio de ellas la artista desvincula la creatividad del mito *androcéntrico* del genio.



Fig.142: Remedios Varo – Ascensión al monte análogo, 1960



Fig.143: Remedios Varo – Rompiendo el círculo vicioso, 1962

Se percibe que la cabellera es un elemento polisémico en la producción de Varo. El icono adquiere en una simbología variada. Existen obras en que se presenta una imagen que transmite un ansia de libertad. Se puede considerar que es precisamente una manifestación de la deseada independencia de la mujer, su autonomía. Las protagonistas se representan llevando la cabellera suelta

como es el caso en: (*La tejedora roja*, 1956 (*Mujer roja*, o *La tejedora*) (fig. 135); *Ascensión al monte análogo*, 1960 (fig. 142); *Rompiendo el círculo vicioso*, 1962 (fig. 143). La cabellera de la protagonista aparece sin la aplicación de las sujeciones y las restricciones impuestas por los tabúes de las sociedades patriarcales. Se convierte en signo de libertad.



Fig.144: Remedios Varo – Caminos tortuosos, 1958

Curiosamente en la obra *Lady Godiva*, 1959 (fig.127), que he comentado en varias ocasiones anteriores, la pintora dota el pelo con una capacidad mágica de locomoción, al añadirle una rueda para vehicular el movimiento. La representación de la bicicleta, en una versión abreviada, no se emplea como icono

conmemorativo del invento sino que tiene que ver con la ansia de libertad que consideramos el tema que motiva otra obra, *Caminos tortuosos*, 1958 (fig. 144). (...) *Para Varo, la bicicleta, especialmente el primero tipo, el de las ruedas enormes, era lo que mejor se prestaba a integrarse en el cuerpo femenino con intenciones mucho más profundas que la de celebrar la bicicleta ... la libertad que parece desear la mujer con la ayuda de la rueda.*⁵⁴ El elemento de asistencia mecánica en ambos casos es un medio, no es un fin. En *Lady Godiva* la cabellera de la protagonista, al incorporar una rueda, sirve de medio de locomoción para que pueda escapar de las miradas ajenas. Observamos que es la actividad lo que protege a la protagonista que encontramos emprendiendo una prudente y rápida retirada del escenario. Con el manejo del aparato confeccionado con su cabellera puede mantenerse en dirección del camino de salida de una situación comprometida. Señalamos la ironía de Varo. El cuadro escenifica la propuesta de que el único recurso de amparo que queda a la mujer frente a la mirada indiscreta del espectador masculino es el manto de su propia cabellera. Como muestra la pintora la feminidad, representada por el cabello, es una defensa endeble.

⁵⁴Morris, C. Brian, *El surrealismo extragaláctico de la pintora Remedios Varo*, Turia. Revista cultural nº 21-22, Teruel, octubre 1992, p. 210

De la fuente legendaria pasamos al campo de la mitología en torno a la figura de *Lady Godiva*. Existen connotaciones con el mito de la diosa egipcia, Isis o *Isas*. En esencia este mito egipcio de la diosa de la luna es valorada por su función como parábola: (...) *se considera una parábola de vida interior y búsqueda espiritual. La imagen de la Isas egipcia, diosa de la luna, hermana y esposa del dios de la luna, se renovó durante los tiempos helenistas. Revela una búsqueda espiritual en forma de parábola sobre la vida interior.*⁵⁵ La gatuna forma de la cabeza de la protagonista retratada nos remite a la cornamenta de la diosa presente en la obra mencionada, así como otras. *Su diadema es una cornamenta anima.*⁵⁶ Percibimos que la andadura del personaje Lady Godiva de Varo posee una doble lectura de huida y de búsqueda.

Las lecturas que el referente de la caballera femenina nos aporta dentro de la producción de Varo no contienen ningún componente fetichista, sino reflejan que la autora trabaja en ampliar el sentido hacia otros intereses. Mediante el icono de la cabellera plantea temas como la autodeterminación de la mujer o la vocación artística de la mujer artista.

⁵⁵Chadwick, Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames & Hudson, Hampshire, 1985, p. 214

⁵⁶Opt. Cit., p. 214

El aparato genital femenino. Otro elemento de la anatomía femenina que Varo sutilmente retrata en varios cuadros son las partes íntimas. José Miguel Cortés señala el aspecto de tabú o innombrable del área genital de la mujer hasta fechas relativamente recientes: (...) *ausencia de una nomenclatura específica para los genitales femeninos, la palabra vagina se incorporó al lenguaje europeo hacia 1700.*⁵⁷ Sabemos que se ha referido a la vagina durante muchos siglos con palabras eufemísticas o sarcásticamente crueles. Incluso en la actualidad no existe la debida valoración de toda la zona del aparato reproductor femenino que participa de la responsabilidad de traer la próxima generación a la vida.

En la producción de la pintura encontramos obras que aportan una visión más valorativa del sexo femenino. En su época Varo presenta los genitales femeninos como un elemento esencial en el proceso de regeneración. Como referente existe en la obra *Nacer de nuevo*, 1960 (fig. 130). Determinados autores explican el cuadro como un renacer de la mujer y equiparan la imagen elaborada por Varo con la imagen de Venus saliendo del mar: (...) *la protagonista emerge desnuda de las capas que la envuelven como saliendo de un útero; (...) Estelle Lauter*

⁵⁷Cortés, José Miguel. *El rostro velado* (catálogo), Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1997, p. 80.

ve una 'imagen vaginal' en el muro que abre la protagonista.⁵⁸ Varo sutilmente intenta potenciar el latente aspecto metafórico y sugerente de la imagen de una vagina.

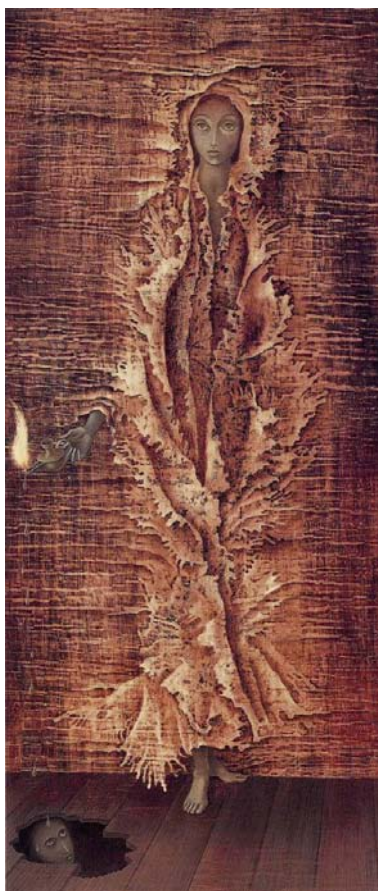


Fig.145: Remedios Varo – Luz emergente, 1962

⁵⁸Morris, C. Brian. *El surrealismo extragaláctico de la pintora Remedios Varo*, Turia, Revista cultural nº21-22, Teruel, octubre 1992, p. 225.



Fig.146: Remedios Varo – Jardin d'amour, 1951

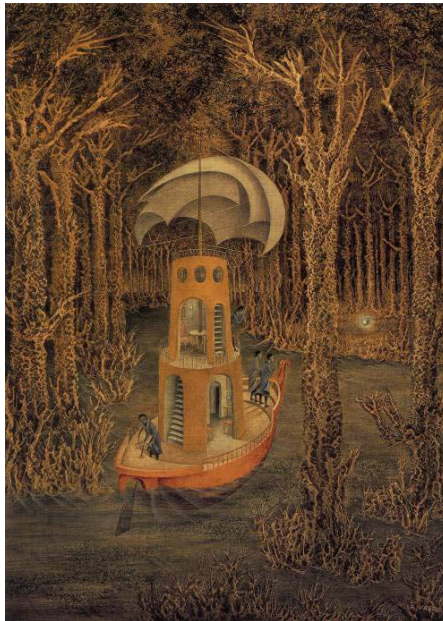


Fig.147: Remedios Varo – Hallazgo, 1956

Consideramos que el cuadro *Luz emergente*, 1962 (fig. 145) trata el tema de la elevación del espíritu del ser a un plano superior mediante del conocimiento que ilumina a la conciencia. La pintora retrata un nacimiento figurado y para lograrlo emplea una iconografía idealizada de la vagina. De esta manera recalca la relevancia del poder generativo de la mujer y el aparato reproductor. A la vez, presenta su relación con la fuerza telúrica y la energía vital. Esta vinculación se revela en la semejanza entre sexo femenino representado y la frondosidad exuberante de las hojas de las plantas exóticas que aparecen dentro del cuadro y aportan resonancias del Árbol de la Vida. En diversas ocasiones la pintora emplea el recurso de la imagen arbórea. La repetición del icono del árbol aparece, por ejemplo, en obras como: *Jardin d'amour*, 1951 (fig. 146) o *Hallazgo*, 1956 (fig. 147) entre otros. En estos casos Varo nos remite a la vez al símbolo de la fecundidad de las antiguas devociones paganas.



Fig.148: Remedios Varo – Tránsito en espiral, 1962



Fig.149: Remedios Varo – Exploración de las fuentes del Orinoco,
1959

Asimismo, la artista recurre a las formas abstractas del espiral, el círculo o el ovalo, empleados en las sociedades paleolíticas como elementos esquematizados

con significados cifrados relacionados con el útero. El espiral aparece en la obra homónima *Tránsito en espiral*, 1962 (fig. 148) aporta connotaciones del cordón umbilical y las aguas uterinas. En la misma obra aparecen embarcaciones en forma de huevo que son otra manera de representar la matriz. Un barco similar se encuentra en *Exploración de las fuentes del Orinoco*, 1959 (fig. 149).



Fig.150: Remedios Varo – Tiforal, 1947



Fig.151: Remedios Varo – Valle de la luna, 1950

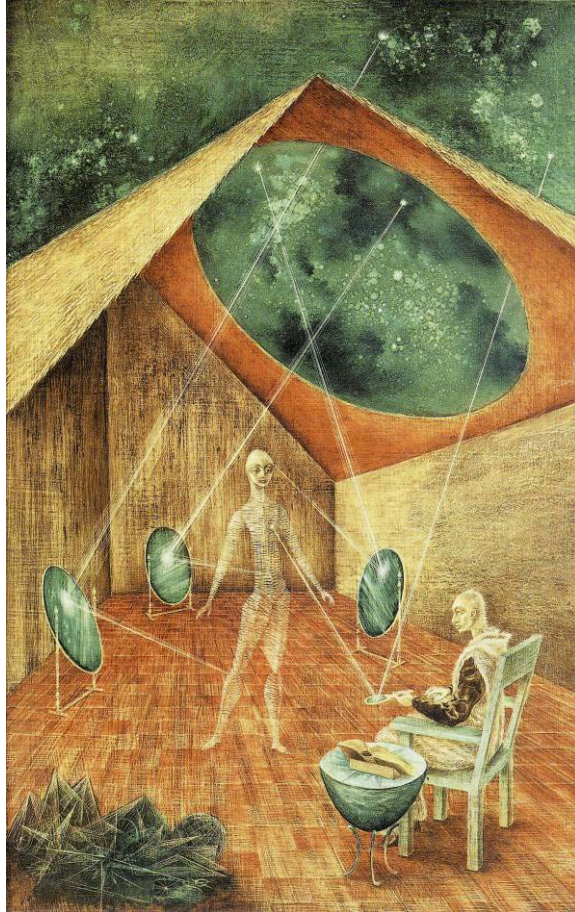


Fig.152: Remedios Varo – Creación con rayos astrales, 1955

El círculo refleja no solo el plenilunio, la fase de mayor potencia del astro nocturno, sino el momento de plenitud de la gestación. Por lo tanto, consideramos el icono una metáfora del poder creativo relacionado con la inventiva artística, a la vez que la cíclica potencia procreativa femenina. Varo trabaja la forma circular, o su

variante la elipse, por ejemplo, en: *Tiforal*, 1947 (fig. 150); *Valle de la luna*, 1950 (fig. 151); *Creación con rayos astrales*, 1955 (fig. 152).



Fig.153: Remedios Varo – Cambio de tiempo, 1948



Fig.154: Remedios Varo – La huida, 1961

Otra forma geométrica simple encontrada codificada en la decoración paleolítica, el triángulo, representa la zona triangular del Monte de Venus femenino y un símbolo generatriz. La misma forma invertida se convierte en pirámide o montaña, un lugar sagrado. Varo utiliza una imagen del monte en la variante del cono invertido en *Tiforal*, 1947 (fig. 152). En los tejados de numerosas torres en su producción aparece también la forma del cono. Esta figura geométrica conlleva un guiño al poder de la magia y la sabiduría ancestral

porque nos remite al sombrero de las brujas. De manera literal el monte aparece en las obras: *Cambio de tiempo*, 1948 (fig. 153); *Asención al monte análogo*, 1960 (fig. 142); *La huída*, 1961 (fig. 154). En la obra última la hendidura de la gruta posee las connotaciones de un emplazamiento misterioso, un sitio sacro, y creemos que se refiere a la vagina reconociendo su valor más allá del papel genital.

Desde el prisma del feminismo de la diferencia percibimos la necesaria revaloración de los órganos sexuales de la mujer y por consiguiente, de todo el concepto de la sexualidad humana. Si al acto sexual se le deja de concebir como una práctica restrictiva, ideada para el sostenimiento de un código moral y social de carácter patriarcal, se le puede considerar una vía hacia el conocimiento en el ámbito personal e interpersonal como insinúan los escritos del *Antiguo Testamento* que emplean el verbo *conocer* para nombrarlo. De esta manera podríamos incluso ponderar sobre el coito, en algunas culturas, como una proyección hacia lo trascendental. Lamentablemente, el concepto negativo del intercambio carnal humano en la falocracia que seguimos padeciendo revierte inexorablemente sobre la mujer. Mientras que la entrepierna masculina se ha vuelto mítica, la misma área en el cuerpo de la mujer recoge todas las referencias

peyorativas. Una muestra es el tintineo de los anuncios televisivos que ponen en cuestión la limpieza corporal de la mujer, especialmente en *esos días* refiriéndose a la menstruación y que, por proyección, relacionan la inmundicia con el útero. En sentido figurativo, el argot callejero demuestra ampliamente la actitud despectiva generalizada hacia el aparato reproductor femenino.

Un nuevo enfoque aplicado al aparato genital femenino es un recurso argumental para rectificar la manera asimétrica de pensar sobre la mujer. Con delicadeza Varo presenta alegatos visuales expresados a partir de su lenguaje pictórico singular en un intento de liberarnos de la negativa visión masculina.

Síntomas y funciones corporales

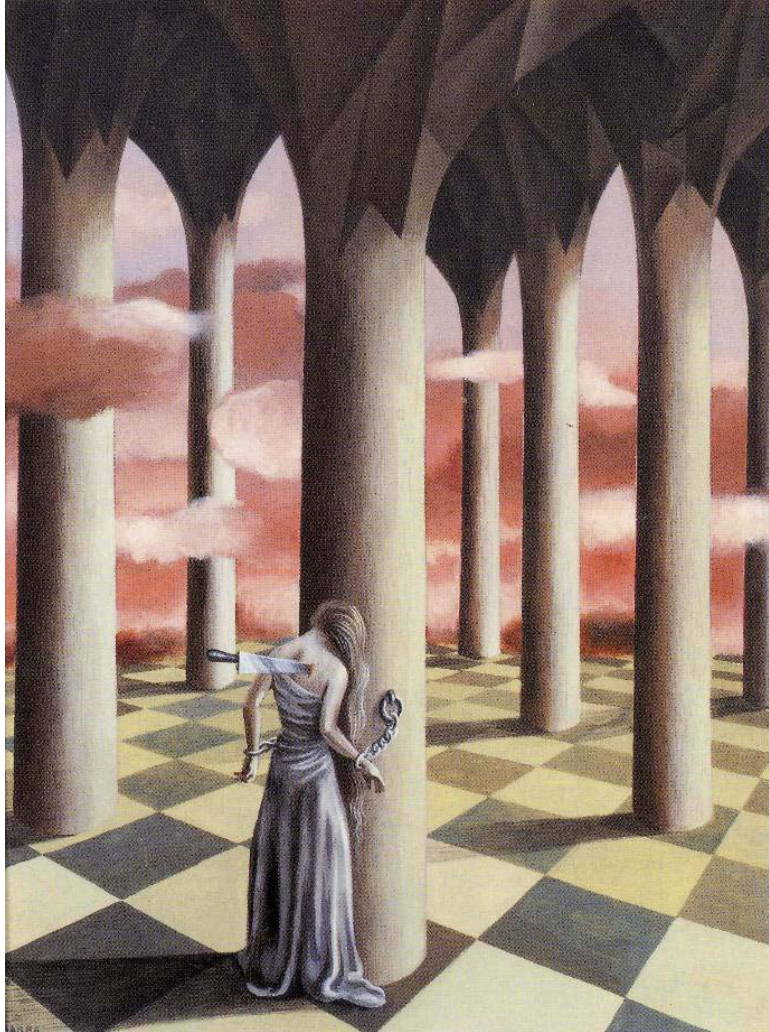


Fig.155: Remedios Varo – Dolor reumático I (Dolor reumático), 1948



Fig.156: Remedios Varo – Dolor reumático II (Reuma, lumbago y ciática), 1948

El dolor. Representar el suplicio producido por los dolores articulares es poner en evidencia la fragilidad y vulnerabilidad del cuerpo. Cualquier intento de plasmar pictóricamente el dolor físico es una aportación para lograr

desmantelar la idealización de la corporalidad femenina. Interpretaciones del dolor físico en la plástica pueden considerarse participes de un enfoque totalizador, o holista, del cuerpo que incluye los aspectos abyectos: funciones, lesiones, síntomas de enfermedades y decrepitud. Varo plasma una realidad fisiológica/biológica en las representaciones sobre papel del cuerpo dolorido: *Dolor reumático I (Dolor reumático)*, 1948 (fig. 155) y *Dolor reumático II (Reuma, lumbago y ciática)*, 1948 (fig. 156). Estas obras no se encuentran en sintonía con las representaciones del arte tradicional que se orienta hacia un ensalzamiento de la anatomía de jóvenes sanas y bellas. Al contrario, Varo en las dos representa el cuerpo velado sin los atributos femeninos expuestos directamente a la vista, mientras que en cada caso el organismo está asediado por objetos afilados e hirientes. En la biografía de Varo existe un texto relacionado con este tipo de obra centrada en el dolor; menciona a las frases que comparan el sufrimiento físico específico con *clavos punzantes* pinchando distintos partes del cuerpo. Las palabras proceden de la casa Bayer para acompañar a la ilustración que se le ha encomendado a Varo.⁵⁹ La artista resuelve el encargo mediante la representación de un cuerpo envuelta

⁵⁹Kaplan, Janet. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988, p.104

en gasa que intenta librarse de las vendas y las agujas que le torturan. La artista emplea la técnica de *gouache* sobre cartulina para cumplir encargos de la compañía farmacéutica. Datan de 1942 a 1947, la época mexicana temprana, cuando Varo ejerce de artista comercial para incrementar los ingresos del hogar.

Habría que mencionar dos cuestiones que surgen del tema. Primeramente, que el dolor no siempre es físico, sino igualmente puede atacar el ser en su vertiente anímico. Por lo tanto, formulando un comentario sobre los embistes con objetos punzantes que infligen dolor, se puedan tomar en consideración a todo tipo de experiencias que hieren a la persona. Esto es especialmente verdad si el sujeto demuestra ser vulnerable a causa de poseer una sensibilidad acusada o por pertenecer a un determinado grupo social desfavorecido.

Referente al caso primero, se debe tener en cuenta que en general los artistas poseen una enorme vulnerabilidad causada por la manera tan abierta con que abarcan la tarea de vivir. En el ámbito psiquiátrico se habla de la falta de inhibidores. Aunque desde el romanticismo esta condición ha sido intencionadamente distorsionada

para servir como reclamo de atención hacia el comportamiento de la persona creativa, los gozos y las sombras que aportan las vivencias en el caso del artista se perciben de manera mucho más intensa. También los intentos por su parte de penetrar en la realidad circundante para captar y definir la esencia de ésta mediante el proceso artístico amplían las repercusiones. Por lo tanto, opinamos que teniendo en cuenta el plano personal de Varo como mujer artista, la obra puede interpretarse como el anhelo de disfrutar de la libertad que supone poder crear obras según las exigencias nacidas de una línea de trabajo determinado y exponente de una poética particular sin las restricciones de tener que complacer a ningún cliente.

Por otra parte, existen diversos grupos sociales minoritarios que se encuentran en situaciones de vulnerabilidad, pero el hecho que una mayoría de la población viva subordinada incluso en las sociedades actuales resulta incomprensible. Sin embargo, así se puede describir la condición de la mujer que sigue siendo atada por costumbres, tradiciones y religiones que no le dejan ser ella misma. Por este motivo, es curioso observar como Varo, que pertenece a una época aún más

limitadora para la mujer, presenta en sus obras referente al dolor unas figuras que se quitan los vendajes que se suponen son la panacea. Desde una perspectiva feminista las vendas en cuestión pueden equipararse con las tradiciones y las costumbres impuestas que erróneamente se presentan como unas herencias positivas y exponentes de la cultura, mientras bajo escrutinio se muestran su verdad intrínseca de ser meras ataduras represivas. Al representar una liberación de las limitaciones, resueltas pictóricamente en forma de gasas envolventes, que restringen la libertad de movimiento y la actividad, Varo formula al espectador una reivindicación para que se fije en la víctima de la sociedad que ha sido y es la mujer. La esperanza que aporta la artista es el alivio que muestra el personaje pictórico en el acto de regeneración. La revitalización tiene lugar en el momento que la figura representada se desprende de sus ataduras para poder huir de la tortura a la que ha sido sometida.

Accesorios y adornos corporales

La indumentaria. En este apartado se explora el tema de la vestimenta porque consideramos que también aparece en la obra de Varo como otra cuestión significativa. De nuevo, al reflexionar sobre el tema de la indumentaria, ya tratada en ocasiones anteriores, nos fijamos en como sirve de protección porque nos envuelve y a causa del ello nos encontramos amparados: acota el límite con el exterior, después de la piel, y cumple una función de escudo. Asimismo, representa los valores del portador. Al indagar sobre las diversas manifestaciones de formas de vestir reflejadas en la producción de Varo, las encontramos relevantes para nuestro discurso.



Fig.157: Remedios Varo – Tailleur pour dames, 1957

A modo de ilustración se menciona *Tailleur pour dames*, 1957 (fig. 157) considerada por algunos estudiosos como obra parisina a pesar de su fecha y (...) *se lee como un homenaje al modisto Doucet, amigo de los vanguardistas.*⁶⁰ Comenzamos con la descripción que la pintora misma hace de su cuadro: *Esto es el salón de un modisto para señoras, un modelo es para viajes, muy práctico, en forma de barco por detrás, al llegar ante una extensión de agua se deja caer de espaldas tirando de las cintas que van hasta el pecho y de las que cuelga una brújula, todo ello sirve también de adorno, en tierra firme rueda y las solapas sirven de pequeñas velas, así como el bastón en el que hay una vela enrollada que se despliega; el modelo sentado es para ir a estos cocktail-party en donde no cabe un alfiler y no sabe uno ni dónde poner su vaso ni menos sentarse; el tejido del echarpe es de una sustancia milagrosa que se endurece a voluntad y sirve de asiento; el modelo de la derecha es para viuda, es un tejido efervescente como el champagne, tiene un bolsillito para llevar el frasco de veneno, termina en una cola de reptil muy favorecedora. El sastre tiene la cara dibujada en forma de tijeras, su sombra es tan rebelde que hay que*

⁶⁰Diego, Estrella De. *Remedios Varo*, Fundación MAPFRE/ Instituto de la Cultura, Madrid, 2007, p. 37

*sujetarla al techo con un alfiler. La clienta que contempla los modelos se despliega en dos personajes más porque no sabe cual de los tres modelos elegir, y las repeticiones de ella, a cada lado y algo transparentes, representan la duda en que se encuentra.*⁶¹

Se supone que la vestimenta de la mujer es una muestra de elección propia entre lo que la moda ofrece, una exteriorización del gusto de la portadora. Configura su estilo personal. Se puede partir de estas aseveraciones para contemplar este cuadro de Varo. Ahora bien, al analizarlo desde la perspectiva feminista percibimos que la clienta representada, como mujer, se encuentra en la tesitura de tener que elegir entre tres distintos estilos de vida, cada uno vinculado con uno de los modelos que se le muestra. Por esta razón, la decisión resulta especialmente difícil para ella. Ponderamos sobre la idea que las tres opciones expresan ejemplos de los estereotipos que la sociedad ha aplicado a la mujer.

En el primer caso, se ofrece un ejemplo de la mujer independiente y autónoma que está preparada para adaptarse a cualquier circunstancia y cuya motivación interior, simbolizada por la brújula, la llevará a progresar a pesar de contingencias conflictivas que puedan surgir en

⁶¹AAVV. *Remedios Varo*. Catálogo Razonado, Catalogue Raisonné, Era, México DF, 1994, p.179

su vida. El movimiento, que nos comunica actividad, progreso y autorrealización, está asegurado por medio de ruedas, velas y caparazón. El mismo caparazón sirve a la vez de protección, defensa y de medio de transporte. Como contrapartida, tanta parafernalia indica que este tipo de vida va a resultar azarosa y problemática; por eso, serán necesarios estos elementos versátiles durante el camino que vaya a recorrer.

Mientras tanto, la mujer-objeto, asidua de los *cocktail-parties*,⁶² lleva una vida acolchada. Su vestido mismo le sirve para descansar mientras cómodamente va libando un refresco. Todo en bandeja para ella, literal y metafóricamente. Desde una perspectiva negativa vemos que es la denominada mujer-objeto, el juguete sexual que recibe las recompensas materiales habituales de su condición. Vive la relación con el varón como una transacción mercantil.

La viuda, con sus medias de lagarta y su cola de reptil, representa otra manera de desenvolverse. En este caso veladamente se ha vuelto del revés la historia de Melusina porque se insinúa que la perjudicada es la que

⁶²Tra. de la doctoranda: cócteles. Según una leyenda local el *cocktail* originario se inventó en *O'Brien's Chateau*, taberna de Elmsford, Nueva York, durante la guerra de la independencia estadounidense. El tabernero a falta de cucharas, sustraídas por los soldados revolucionarios, para mezclar la bebida alcohólica que inventó, empleó la pluma de un gallo, el *cock's tail*.

perjudica. Fácilmente uno puede imaginarse que su viudedad no sobrevino por causas naturales porque le delata el bolsillito incorporado en el vestido para esconder la botella de veneno. Había que tener en cuenta que tradicionalmente una sutil calumnia persigue a las viudas, porque se supone que no han cuidado suficientemente de sus maridos y por eso ellos han muerto. Duchamp recoge el negativo sentir general de la sociedad hacia las viudas en el título de su obra *Fresh Widow*,⁶³ 1920 en el que ha efectuado una estratégica operación de eliminar la letra *n* y la letra *c*, sustituida por una *s*, en las palabras: ventana francesa, *French window*⁶⁴. En la obra el artista aplica el negro del luto en reemplazar la transparencia habitual de los cristales por opacidad, y así sugiere oscuridad en las intenciones de la viuda o el disimulo de actividades que ella debe o quiere esconder. A la vez, insinúa en la latente operación de paranomasia que convierte *black window*⁶⁵ en *black widow*⁶⁶ la maledicencia que vincula la viuda con la venenosa arácnida.

Existe un soterrado tabú social que dicta que la viuda no debe sobrevivir al marido ni demostrar ninguna alegría después del óbito de la pareja. A modo ilustrativo,

⁶³Tra. de la doctoranda: Viuda fresca

⁶⁴Tra. de la doctoranda: Ventana francesa

⁶⁵Tra. de la doctoranda: Ventana negra

⁶⁶Tra. de la doctoranda: Viuda negra

uno debe pensar en el hecho imperante en el mundo occidental que el Estado recorta la pensión de las viudas a la mitad al fallecer el cónyuge a pesar de que los gastos fijos de la superviviente no se recortan de igual manera.

En síntesis, el cuadro refleja las tres posibilidades que el mundo masculinizado ofrece a la mujer de la época de Varo: ser una soltera autónoma, ser una mujer mantenida o mujer objeto; o ser la casada que se encuentra siempre en el punto de mira por si no cumple con las exigencias del papel que ha asumido como mujer de su señor.

A la vez, el cuadro es una obra premonitoria porque en la actualidad, al adentrarse en el mundo del trabajo la mujer tiene que multiplicarse. Las circunstancias sociales actuales le obligan a compaginar su actividad remunerada fuera del hogar, con la crianza de los hijos si los hubiera, y las labores domésticas aparte de ser una amantísima esposa, mujer a última moda y eternamente joven. Su condición le exige desvivirse y redoblar sus esfuerzos dentro y fuera del hogar. Estas circunstancias producen similitudes con la condición de la clienta representada que se desdobra en tres.

Brian C. Morris señala una interpretación de otra índole: (...) *Para Varo, las tiendas no ofrecen ninguna diferencia a las torres de los castillos o las celdas de los*

*conventos: su función es mantener la uniformidad, que se ve en todo su sentido literal, y negar la individualidad.*⁶⁷ La uniformidad obligatoria se percibe en *Tailleur pour dames*, 1957. En la tienda de modas el que inventa la moda es hombre; (...) *un hombre es el responsable de unas modas que sustituyen por un envoltorio un caparazón.*⁶⁸ La mujer acude al comercio en busca de la moda, la novedad, pero la actualización de la indumentaria femenina que le proporciona la nueva tendencia es siempre un engaño porque conlleva una la repetición del intento de uniformizarla, de ningunear su individualidad.

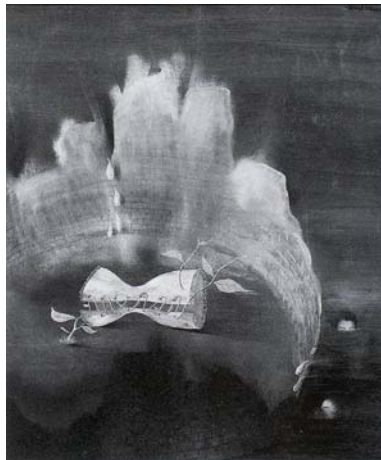


Fig.158: Remedios Varo – Recuerdo de la Walkiria, 1938

⁶⁷Morris, C. Brian. *El surrealismo extragaláctico de la pintora Remedios Varo*, Turia. Revista cultural nº 21 – 22, Teruel, octubre 1992, p. 211

⁶⁸Ibídem.

Además, existe otra vertiente negativa de la vestimenta de las mujeres: la ropa restringe sus movimientos. S. de Beauvoir en el *Segundo sexo. La experiencia vivida*, explica como las niñas se dan cuenta de que la comodidad es la característica más ventajosa de la forma de vestir de los niños.⁶⁹ Esta comodidad ejemplifica la situación de privilegio del hombre cuya actividad es fomentada por la ropa que lleva, mientras el cuerpo de la mujer ha sido y es restringido por el vestuario que se le impone a través de la moda. Vean los zapatos de tacón alto que resurgen periódicamente como el invento de la moda más novedoso. La indumentaria femenina llega a ser una metáfora de las restricciones que una sociedad patriarcal impone a la mujer. Lo que queda como recuerdo de la Walkiria es su corsé en *Recuerdo de la Walkiria*, 1938 (fig. 158) también conocida como *Hiedra aprisionada* ó *Hiedra salvaje*. La emblemática prenda simboliza todo un campo semántico de limitaciones, obstaculizaciones, condicionamientos y recortes de la libertad de la mujer.

⁶⁹Véase: Beauvoir, Simone De. *El segundo sexo. La experiencia vivida* (vol. II), Cátedra/Universitat de Valencia/Instituto de la Mujer, Madrid, 1999, pp. 42 y 43



Fig.159: Remedios Varo – Monja en bicicleta (Madre Superiora), 1961

Por otra parte, *Monja en bicicleta (Madre Superiora)*, 1961 (fig. 159) presenta una paradoja. Una monja, la supuestamente más sierva de las mujeres por ser la más limitada a causa de su indumentaria se encuentra montando una especie de velocípedo que le facilita movilidad para su disfrute. La paradoja se disuelve si miramos la Historia del Arte enfocando la relación entre la creación artística y las mujeres. Es sabido que durante

el medioevo ciertas monjas recluidas en las comunidades religiosas poseen más libertad para desarrollar actividades artísticas que las mujeres casadas en el ambiente del hogar. Es necesario recordar la labor significativa que las monjas iluminadoras habían desarrollado con su arte dentro de los muros del convento.

Otro ejemplo que demuestra el alcance de la relevancia de la vestimenta aparece en *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, 1959 (fig. 151). La indumentaria de la protagonista le sirve de protección y, a la vez y de manera pragmática, de locomoción. El sombrero *derby* de la protagonista, un accesorio del vestir masculino, se alarga en la parte posterior para transformarse en chaleco flotante oviforme. Existe constancia en la biografía de Varo de su participación en exploraciones amazónicas que revelan este tema como plenamente autobiográfico al vincularlo con un hecho concreto en la vida de la artista: (...) *Varo construye un cuadro desconcertante. El protagonista es una mujer, inconfundiblemente la pintora misma, no solamente por el parecido físico sino por una circunstancia histórica: su estancia en Venezuela entre 1947 y 1949 y su viaje por Los Llanos de río Orinoco con Jean Nicolle. La gravedad del rostro y la mirada clavada en la copa que es fuente mágica del río, subrayan la gravedad del viaje en búsqueda de fuentes – del río, de la*

*vida, de la inspiración, y de la creación – emprendida por una mujer que no hace alarde de su feminidad, hermana de tantas mujeres vestidas de hombre en el teatro del Siglo de Oro.*⁷⁰ Sutilmente Varo vuelve a introducir el tema del travestismo en su obra.

Al revisar dicha trayectoria del tema del travestismo en la historia, se observa que mientras la práctica se ha llevado a cabo por seres del sexo masculino que se visten de mujeres, se ha estado efectuando el sostenimiento de las estructuras del poder implantadas sobre la base de una visión sexista del mundo. El hombre suplanta a la mujer para que ella siga bajo su dominio y a su servicio y recluida en el hogar. Es bien sabido que en el ámbito del teatro los papeles femeninos han sido resueltos tradicionalmente por actores masculinos como, por ejemplo, durante la época de William Shakespeare. En cambio, cuando la mujer practica el travestismo y se viste de hombre, lo hace para adquirir mayor libertad física y social. Un ejemplo del mundo literario decimonónico es la famosa escritora, acompañante femenina del pianista polaco Chopin en Mallorca: Aurora Dupin, con *nom de plume* masculino de George Sand. Se descubre que el travestismo pervive en

⁷⁰Morris, C. Brian. *El surrealismo extragaláctico de la pintora Remedios Varo*, Turia. Revista cultural nº 21 – 22, Teruel, octubre, 1992, p. 222

el tiempo y adquiere una parcela relevante en los debates intelectuales actuales. Llega a ser un argumento utilizado para impugnar la validez del binomio de géneros masculino y femenino, como ya hemos mencionado. Sin embargo, dentro de la coordinadas sociales de la época de Varo y en consonancia con la vocación de apertura de las vanguardias a que pertenece la pintora, ya se evidencian connotaciones relacionados con el discurso en contra de la polaridad masculino/femenino en el tratamiento de la indumentaria en el cuadro en cuestión. En torno al significado profundo del travestismo femenino gira un debate: (...) *detrás de esta puesta en escena podría haber mucho más. Cuando las mujeres que adoptan papeles masculinos muestran su masculinidad como juego están poniendo sobre el tapete una cuestión importante: no sólo es la feminidad una mascarada, sino que la masculinidad también lo es. Cualquiera puede ser hombre, la masculinidad es algo igualmente irreal.*⁷¹ Se empieza a percibir que el mundo es de naturaleza virtual.

⁷¹Diego, Estrella De y Huici, Fernando. *Fuera de Orden. Mujeres de la vanguardia española* (catálogo), Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1999, p. 43



Fig.160: Remedios Varo – Personaje, 1959

En definitiva, con estos ejemplos vemos como la vestimenta cumple con su reconocida función de exteriorizar sistemas de valores como también es el caso en otros cuadros de Varo en que aparece la protagonista vestida de maga. A modo ilustrativo señalamos a la obra *Personaje*, 1959 (fig. 160). Si los primeros casos que

hemos tratado están más vinculados con la vertiente social del tema de la indumentaria. La serie de las magas cobra mayor relevancia dentro de las reflexiones sobre la creatividad de la artista.

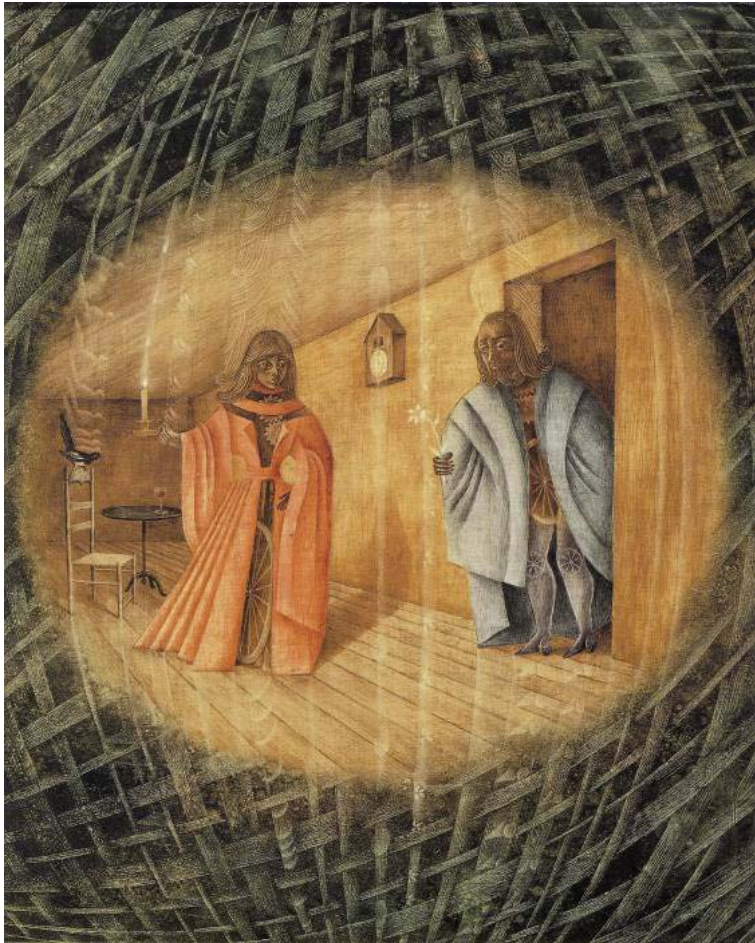


Fig.161: Remedios Varo – Tejido espacio-tiempo, 1954



Fig.162: Remedios Varo – Ruptura, 1955



Fig.163: Remedios Varo – Simpatía (La rabia del gato), 1955



Fig.164: Remedios Varo – Bordando el manto terrestre, 1961



Fig.165: Remedios Varo – Invocación, 1963



Fig.166: Remedios Varo – Vuelo mágico (Zanfonia), 1956



Fig.167: Remedios Varo – Encuentro, 1959

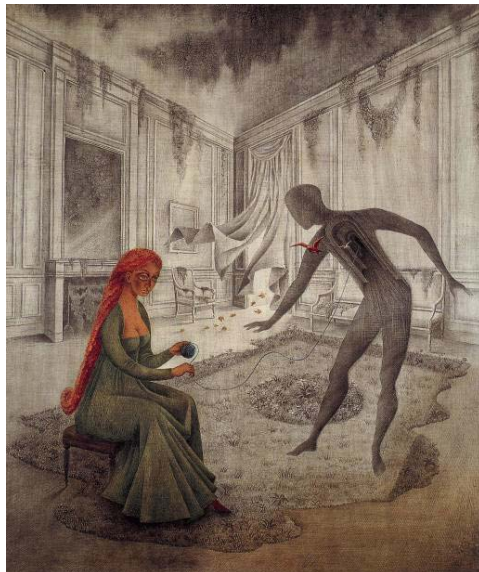


Fig.168: Remedios Varo – Les fuelles mortés, 1956

Con un toque medieval⁷² Varo envuelve las protagonistas femeninas de sus obras con vestido largos, o túnicas de pie a cabeza, en gran número de ocasiones. Sin pormenorizar señalamos entre otras muchas a estas obras en las que aparecen diversas túnicas: *Tejido espacio-tiempo*, 1954 (fig. 161); *Ruptura*, 1955 (fig. 162); *Simpatía*, (*La rabia del gato*), 1955 (fig. 163). Parece habitual en la producción que la pintora nos remita a los hábitos de las monjas y las novicias como se ve en *Bordando el manto terrestre*, 1961 (fig. 164) o los uniformes de las escuelas religiosas de su infancia como en *Invocación*, 1963 (fig. 165). Otra fuente que sugerimos es la vestimenta como el *chador* de las musulmanas del Magreb que opinamos queda plasmado en *Vuelo mágico* (*Zanfonia*), 1956 (fig. 166) o *Encuentro*, 1959 (fig. 167). Debido a la predilección de la autora por el arte del estilo gótico-renacentista también emula visos de los atuendos de la época: *Les feuilles mortes*, 1956 (fig. 168)

En el plano técnico, consideramos que estas resoluciones singulares de los atavíos de los personajes femeninos proceden del programa de estudios, de índole academicista de la formación artística reglamentada de Varo, que incluye una asignatura denominada *Ropaje*.

⁷²*El mundo medieval le fascina, dicen*. Según: Diego, Estrella De. Remedios Varo, Fundación MAPFRE y Instituto de Cultura, Madrid, 2007, p. 7

Consiste en dibujar la figura humana, en estatua o al natural, cubierta por una tela arrugada, o con pliegues; se resuelve el dibujo por planos para captar los efectos del juego luces/sombra.⁷³

No obstante, sin desmerecer las fuentes mencionadas, señalamos que a causa del vivo interés de Varo por la magia es posible que la intencionalidad de la autora resida en proveer los personajes femeninos de su producción con la indumentaria que parece la idónea para vestir a magas. Específicamente, como referente arquetípico nos referimos a la figura de los arcanos mayores del tarot, la *sacerdotisa* que representa la intuición creativa. Según estudiosos de temas esotéricos la *Sacerdotisa* puede interpretarse como la contrapartida femenina del Mago y posee las cualidades de creatividad, iniciativa, sensibilidad artística, tolerancia, sensualidad.⁷⁴ Opinamos que la portadora de estas características positivas resulta paradigmática para la pintora. La túnica, rica y ampulosa o andrajosa, adquiere una relevancia dentro de la simbología presente en las representaciones

⁷³Información recabada de una entrevista de fecha 29.05.2008 con la artista Jacinta Gil Roncalés sobre particularidades de la asignatura vigente en el plan de estudios durante la época de Varo y aún después de la reforma de 1942.

⁷⁴Torres y Reyes, Julian. *Tarot. Arte Adivinatorio*, Edicomunicaciones, Barcelona, 2006, p, 34

plásticas donde los valores y las aspiraciones de la artista afloran en la vestimenta con la que dota a las mujeres retratadas.

7. CONCLUSIONES

Después de innumerables revisiones del tema y sucesivas recopilaciones por escrito concernientes a las exploraciones que hemos efectuado sobre aspectos determinados del surrealismo, enfocando la vertiente mexicana y centrándonos específicamente en la producción de mujeres artistas: Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo, completamos nuestra labor a modo de conclusiones que entendemos abiertas en un proceso de perfectibilidad deseable. Así pues, en este apartado sintetizamos el recorrido y los hallazgos de nuestras indagaciones e introducimos las conclusiones previas, teniendo en cuenta que este trabajo nos ha situado en un umbral que nos abre un campo verdaderamente ilimitado para sucesivas investigaciones.

Recapitulando la trayectoria de la investigación, señalamos que en primer lugar hemos elaborado una evolución del surrealismo como movimiento capitaneado por el poeta André Breton y perteneciente a las vanguardias europeas. Hemos señalado diversas raíces del movimiento surrealista: culturales, histórico-artísticas, literarias, cinematográficas. También hemos remarcado la relevancia del dadaísmo como su antecesor directo, así como la poderosa influencia de los escritos del psiquiatra

vienés, Freud. En la consolidación del surrealismo hemos identificado dos vertientes: una que opta por la rebeldía y otra posicionada en su inclinación por lo oculto. La primera derivó en una concienciación socio-política y la segunda progresó hacia una preocupación por lo hermético. Del proyecto literario de su génesis, el surrealismo se expandió a otras áreas del arte y realizó significativas contribuciones a la rama de la pintura, sin tener como objetivo crear escuela ni unificar determinados criterios estéticos.

El segundo bloque de investigaciones muestra la trayectoria del surrealismo introducido en México mediante el asentamiento de *émigrés* surrealistas, así como las visitas temporales de Breton y determinados miembros de su círculo. En el grupo de inmigrantes se ubican dos mujeres surrealistas cuya producción, por su interés, hemos examinado posteriormente en detalle para forjar el corpus de esta tesis: Leonora Carrington y Remedios Varo.

Se ha observado que el enraizar el surrealismo ortodoxo en el panorama del arte de México constituyó una tarea dificultosa para Breton, a pesar del atractivo que emanaba de este mítico país y las semejanzas que el poeta creyó percibir entre el discurso surrealista y la cotidianidad disparatada que halló en la península azteca.

No resultaron suficientes unas conferencias explicativas, el *première* de una película surrealista y la inauguración de una exposición en la capital para afianzar el movimiento en el panorama artístico mexicano. Las iniciativas tropezaron con la misma acogida ambivalente que el México posrevolucionario dispensaba a las demás vanguardias históricas. Además, se confrontó con el triunvirato del muralismo mexicano que planteaba *lo propio* como lo moderno y se apoyaba en el poderoso elemento indigenista politizado como un recurso didáctico para difundir el vigor del acervo cultural autóctono. La trinidad del muralismo formada por Rivera, Siqueiros y Orozco había monopolizado el escenario oficial durante la época posrevolucionaria aunque existe constancia de diversas tentativas experimentales paralelas, individuales o grupales, apoyadas en influencias extranjeras varias. Entre ellos hemos podido ubicar a Frida Kahlo, artista significativa para nuestro estudio, trabajando un *mexicanismo* particular. A pesar de las resistencias encontradas, el surrealismo bretoniano dejó huella en México. Propició una efervescencia artística que espoleaba la realización de productos pictóricos que unos denominan específicamente arte fantástico mexicano mientras otros la clasifican como un exponente del realismo mágico latinoamericano.

Hemos examinado los argumentos de diferentes analistas sobre la *Weltanschauung* singular de los mexicanos, que se caracteriza por un fuerte componente del pensamiento mágico o sensorial, a diferencia de la percepción de base lineal racionalista del ámbito europeo. Hemos percibido que lo que Breton reconoció como surrealista ha sido una actitud autóctona de larga tradición. Hemos constatado determinadas facetas de la influencia precolombina combinadas con aspectos del *Gótico tardío* de la época novohispana, ya que configuran un sustrato cultural y artístico que conecta con numerosas claves del surrealismo como: autoría compartida, mentalidad prelógica, concepción espacio temporal no lineal o subjetiva, creencia en la magia y afición por la teratología. Son cualidades que conducen en la praxis artística a la creación de universos plásticos generados a partir de un sistema de espacios-tiempos edificado de agregados, o sumatorios, de carácter totalmente irracional, que encajarían perfectamente con la poética surrealista.

Una vez que hemos reconstruido el *background* compuesto por la trayectoria del surrealismo dentro de los dos contextos, Europa y México, para consolidar el enfoque de nuestro discurso la investigación se enriqueció con las propuestas ideológicas del feminismo histórico, o

ilustrado, basado en una defensa de la igualdad, y el neofeminismo, o postfeminismo, que reivindica la especificidad de la mujer como ser portador de valores culturales propios. Al tener en cuenta la perspectiva feminista actual hemos divisado que Breton construyó una hermandad androcéntrica en la que promovió un prototipo de la mujer conveniente para su discurso: *la femme-enfant*, musa y hechicera. El padre del surrealismo no concibió a una mujer poseedora de múltiples vertientes propias, una compañera plena, portadora de diversas cualidades y creadora artística autónoma. Ni siquiera consultó a las mujeres próximas a su círculo parisino sobre el tema de la mujer, aunque a los hombres, sí.

Hemos analizado antecedentes del arquetipo bretoniano de mujer entre las cuales destacamos la leyenda de Melusina. Servía de fuente para formular la imagen de un inalcanzable y cautivador paradigma femenino que el poeta entonces quiso imponer: la elusiva inspiradora, un cierto tipo de talismán. El referente aún persiste en el imaginario actual. Asimismo, hemos descubierto, entre las realizaciones pictóricas elaboradas por los hombres surrealistas, unas imágenes de cuerpos distorsionados, deformes, o incluso acéfalos, conforme los autores se aproximaron a la posición de Bataille, la influencia paralela dentro del surrealismo y apoyada

totalmente en la misoginia. Al mostrar representaciones de una corporalidad femenina sojuzgada, o mutilada, que acabó generando un apartado de obras tendentes al sadismo, cosificaron a la mujer por esta vía. La habían convertido en un objeto al destrozar su individualidad personal, su integridad, condenándola a posiciones meramente fetichistas.

Después de explorar las premisas del feminismo y postfeminismo y las actitudes dentro del surrealismo ortodoxo y purista, el corpus nos ha aportado los códigos de representación que hemos identificado en las resoluciones centradas en el cuerpo femenino. Resoluciones que no comulgaron con la ideología sexista dominante en la esfera de las artes plásticas de la que participaba también el surrealismo bretoniano. Las elaboraciones de estas mujeres artistas quebrantaron el panorama histórico-artístico cuajado de cuadros de mujeres *idealizadas*, y/o al mismo tiempo, dominadas. Recalamos que las autoras se enfrentaron a una arraigada tradición artística que se halla institucionalizada en la cultura patriarcal como paradigmática, incluso en el movimiento surrealista considerado tan revolucionario. Cada artista investigada presenta un discurso pictórico que reformula las reglas que rigen los cuadros con la mujer como referente. Las tres coinciden en

características que hemos localizado en el tratamiento de determinadas facetas de la representación del cuerpo de la mujer y que no se muestran de manera parecida en las producciones artísticas realizadas por los surrealistas varones.

Hemos considerado que las mujeres artistas bajo estudio manejan el icono del cuerpo femenino de forma inusual. Para demostrarlo hemos elaborado un esquema que incluye: el desnudo; la posición, o postura, del cuerpo; quietud/movimiento; elementos de la anatomía; síntomas, lesiones y funciones corporales. Hemos creído conveniente para el estudio incluir además los accesorios, o adornos del cuerpo: los peinados, la indumentaria, etc.; a estos elementos los hemos considerado proyecciones o extensiones del cuerpo mismo con que determinadas mujeres juegan libremente, como en el caso de Kahlo, para construir un cuerpo dotado de una nueva concepción estética.

Frida Kahlo.

Encontramos que la novedosa visión de la corporalidad femenina que aportaron estas mujeres artistas es dramáticamente visible en la obra de Kahlo. En las imágenes de su producción, la pintora introdujo, sin reticencia alguna, representaciones que proponen con franqueza aspectos fisiológicos/biológicos. Emplea la especificidad física del género femenino desde una visión global. Al presentar con explicitud realidades del cuerpo femenino, no exploradas por la pintura en general, desarrolló una producción holista en la medida en que su obra presenta una visión plural e integradora del ser femenino, superando la concepción fetichista de su condición. De este modo, aportó un mensaje que desafía los contenidos edulcorados que proponen exclusivamente mujeres atractivas: sumisas, jóvenes y sanas. De igual manera rechaza féminas subyugadas o sometidas por la cultura patriarcal a una posición subalterna.

Asimismo, la artista elaboró como temática las experiencias extremas que afectan a la trayectoria vital de los seres humanos. En sus autorretratos, mediante el empleo de su propio cuerpo como modelo o mediante retratos de otras mujeres, la autora presentó hechos trágicos como el accidente, el aborto, el suicidio, la

enfermedad, el envejecimiento o la muerte. Kahlo en su producción colocó la corporalidad en situaciones comprometidas, situaciones límite, que no eran bien acogidas por la sociedad de su época. A modo de ejemplo, señalamos que la artista plasma de manera directa la enfermedad que corroe su cuerpo en la mencionada obra *La Columna Rota*, 1944. En sus cuadros y dibujos trataba con preeminencia el espacio corporal sacando a la luz la dimensión de vulnerabilidad y fragilidad. Reelaboró unas características, como la posición horizontal, que en general son tergiversadas en las representaciones pictóricas convencionales del cuerpo femenino con el fin de evidenciar el componente sexual de seducción, de fácil accesibilidad.

El alcance de las apreciaciones pluridimensionales del cuerpo, como se demuestra en la producción de Kahlo, suscita consideraciones ontológicas sobre el ser inserto en el universo.

Al explicitar en su producción determinados temas basados en aspectos de la anatomía femenina, Kahlo se expone al riesgo de que se interpreten sus cuadros como una confirmación del *esencialismo*. Recalcamos que el *esencialismo* reduce la diferenciación entre los dos géneros a la consideración que la mujer es un ser incompleto o de segunda categoría. Esto es todo lo

contrario de la idea de mujer que presenta Kahlo: un ser entero compuesto de cualidades que deben ser valoradas. A la obra de la artista no se le puede clasificar como esencialista porque aporta determinados elementos verdaderamente necesarios para completar la visión de la mujer. Hemos detectado que la pintora rompe las convenciones históricas relacionadas con las interpretaciones pictóricas del cuerpo femenino y en su producción hemos hallado la existencia de una irreverente subversión, porque la artista, sin proclamarse feminista, incita al espectador perspicaz a efectuar una concienciación en contra del alcance de la ideología sexista.

Al contemplar la serie de cuadros conocida como autorretratos, hemos observado que forman una laxa cronología singular de la trayectoria vital de la artista. La inicia con la insinuada época de la concepción en *Mi abuelos, mis padres y yo*, 1936, mientras que en obras como el *Autorretrato*, c.1923 representó su juventud. Conforme pasa el tiempo y adquiere experiencia en la vida, la artista refleja esta circunstancia en su producción, una manera de evidenciar pictóricamente sus altibajos sentimentales. Por medio de los autorretratos en conjunto, Kahlo señaló hechos puntuales que ocurrieron durante su existencia, como en la de cualquiera, y de esta manera

produjo un compendio de cuadros que forman un contundente testimonio del discurrir de la vida.

Como es bien sabido, el autorretrato, como en el caso de la autobiografía, es una variante del género literario dieciochesco francés, el *mémoire*. Es un hecho reconocido y comentado que en este género literario se asoma el tema identitario ya que sirve de soporte para permitir *la mas profunda lectura del yo*.¹ La clave de los autorretratos de Kahlo pertenece en parte a este concepto: las memorias muestran los hechos que han ocupado el período temporal de la existencia del que uno haya disfrutado o padecido o simplemente participado. Hemos encontrado las mismas características: (...) *dolor y del amor y del placer y del vivir y sobre todo de haber vivido*² en los autorretratos de la pintora como manifestaciones de su individualidad, su identidad personal, su trayectoria vital. Los que incluyen una leyenda explicativa escrita muestran el discurso al modo de los exvotos, pero desde otro enfoque. El elemento sacro del ex voto lo reemplaza Kahlo con un alegato de lo profano. Extrae lo religioso, la presencia mariana y su intervención. Elabora un reclamo de atención hacia

¹Umbral, Francisco. "Memorialismo", El Mundo nº 4.321, 29 de septiembre 2001, p. 60

²Ibídem

momentos precisos de la vida en exaltación de la misma. Creemos que estas apreciaciones refutan parcialmente la idea que las obras autobiográficas meramente evidencian una manifestación narcisista por parte de la artista.

Aunque la acuarela con tinta *El nacimiento*, 1924 de Hannah Höch se adelanta a Kahlo en cuanto a explicitud en el tema del alumbramiento, creemos que en la recopilación de representaciones del cuerpo la pintora mexicana evidencia una actitud desmitificadora y profunda mediante el tratamiento que otorga a los detalles del desnudo, los distintos componentes de la anatomía femenina, posiciones, movimiento, síntomas y funciones. A modo ilustrativo, hemos destacado que en el proceso Kahlo formula un metalenguaje mediante la plástica captando sobre el soporte bidimensional posturas y movimiento/quietud que concuerdan en parte con el pensamiento de M. Baz que enfoca su discurso en las posibilidades comunicativas del cuerpo, aunque desarrolla el tema relacionándolo al arte escénico de la danza.³ Mientras tanto, en el caso de Kahlo, la autora refleja en el área artística la facultad del cuerpo como vía de transmisión comunicativa a través de la representación pictórica del mismo.

³Baz, Margarita. *Metáfora del cuerpo, un estudio sobre la mujer y la danza*, Universidad Autónoma de México, México DF, 1996, p. 11

Sostenemos que la forma en que Kahlo representa el cuerpo femenino en su producción parte de un planteamiento globalizador que aporta una visión novedosa. Hasta los pormenores que generalmente se eliminan salen a la luz, así como los temas tabú del deterioro físico, mutilaciones, secreciones y lesiones. Por lo tanto, el cuerpo adquiere una nueva magnitud completa al incorporar referencias incluso de lo que ha sido considerado del lado de lo abyecto, lo innombrable, lo prohibido.

En relación a este ámbito, señalamos que aunque existen antecedentes ineludibles en obras masculinas, como la denominada: *El origen del mundo*, 1866 del realista G. Courbet, Kahlo demuestra un talante trasgresor cuando aprovecha la licencia de artista para reflejar pictóricamente el vello púbico en determinadas obras. Además, presenta esta idiosincrasia corporal sin morbo alguno. Al considerar el contexto del tiempo y el lugar cuando Kahlo, como mujer artista proponía la imagen del vello del pubis femenino, liberó este tipo de detalle del ámbito de la pornografía.

La mexicana exhibió las cuestiones corporales abiertamente sabiendo que son asuntos que preocupan a todo humano. En particular, como ejemplo de la preocupación de la pintora con la muerte, señalamos al

dibujo sin fecha de la colección Rafael Coronel Rivera⁴ que deja constancia gráfica del accidente que destroza el cuerpo de la pintora. Evidencia su concienciación de la proximidad de la *parca*, de una manera directa, nada filosófica, mostrando la vecindad de *Atropos* en una sencilla y concurrida calle del México del año 1925. El tema del ocaso personal también aparece en *El sueño*, 1940. Otra cuestión que preocupó a la pintora es la de terminar voluntariamente y violentamente con la vida mediante el suicidio; lo planteó pictóricamente en detalle: *Suicidio de Dorothy Hale*, 1939.

Aunque la referencia anterior es una indicación de como la pintora trabajó plásticamente, desde su punto de vista particular, la visión completa del cuerpo de la mujer, no queremos dejar de mencionar otros ilustres antecedentes en el terreno plástico como E. Munch y *Pubertad*, 1894-95 u otras obras en las que el noruego trata a la niña enferma. Ahora bien, la preocupación de Munch sobre la mujer se halla repleta de resonancias extraídas de Schopenhauer, que considera la influencia femenina perniciosa para el varón causando incluso la castración de la vida intelectual y artística del sujeto. Hemos recordado también a Modigliani y su serie de

⁴Herrera, Hayden. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Ed. Planeta, Barcelona, 2003, p. s/n

desnudos reclinados explícitos, como *Un couche aux cheveux dénoués*, 1917, pero señalamos que en este pintor se contempla a la mujer fundamentalmente desde un ejercicio estético. A pesar de familiarizarnos con estas obras y reconocer su incuestionable valor, insistimos en que Kahlo concretamente abarcó una serie de aspectos, por contrario, relacionados con la anatomía femenina que normalmente se habían suprimido de los lienzos. En su producción la representación de zonas pilosas, por ejemplo, se aplica a áreas, como el incipiente bozo del labio superior, consideradas impropias en una mujer, y que envuelvan a su pintura en un juego de códigos sexuales ambivalentes.

Altamente sensibilizada por los hechos sufridos en su propia carne, la pintora empleaba temas del cuerpo como mecanismos para efectuar indagaciones sobre el espacio más inmediato y más significativo que ocupa el ser vivo, su propia corporalidad. Kahlo desarrollaba sobre el soporte pictórico una preocupación con la corporeidad femenina que difirió sustancialmente de la aproximación estandarizada encontrada en la Historia del Arte regida por lo que en el feminismo anglosajón se denomina *MALE GAZE*.⁵ La pintora insertó en la plástica características que son ajenas al arte tradicional y también diferente de la

⁵ Tra. de la doctoranda: Mirada masculina

obra surrealista de los varones. Kahlo como pintora actuaba sin remilgos para revelar aspectos que incitaron a cuestionar el canon imperante que procede de la mentalidad masculina. La artista convirtió la representación de la corporalidad de la mujer en un mecanismo que desmantela la fantasía del varón proyectada sobre el cuerpo femenino. En otras palabras presentó el cuerpo de la mujer de manera que aparecían elementos transgresores que normalmente no se observaban en las interpretaciones artísticas que versaban sobre dicho tema. Aportó toda una gama de nuevos enfoques de este cuerpo femenino que contrastan con las representaciones detalladas por los hombres surrealistas.

Leonora Carrington.

Aunque la producción de Leonora Carrington nos presenta una manera de hacer pintura con resoluciones plásticas que se diferencian en gran medida de la visión tan directa de Kahlo, al examinarla en detalle también hemos podido aplicar el esquema simbólico que confeccionamos y reiteramos: el desnudo, posiciones; quietud/movimiento; elementos de la anatomía, síntomas y funciones corporales; adornos.

Hemos constatado que Carrington desarrolla un universo particular en su obra como si fuera compilando elementos de una guía de viaje por lugares exóticos atemporales. Sin la solemnidad y la cualidad estática del retrato fotográfico de las realizaciones pictóricas a la manera de Kahlo, Carrington nos relata visualmente episodios de un itinerario personal que nos desplaza por un crisol de diversas culturas, en un mundo de belleza sublime, lleno de espíritus, animales e híbridos extraños. Ahora bien, estos escenarios están cargados de ironía, o del *dry humor*⁶ anglosajón, que la autora refuerza con los originales títulos de sus cuadros donde aplica sugerentes juegos de palabras e intrigantes neologismos.

⁶ Tra. de la doctoranda: sentido del humor inglés

El desconcertante mundo visionario presentado por Carrington, a causa de su manifestación de una belleza sublime, lo consideramos comparable con el construido por el profético artista prerromántico Blake. En su producción la artista introduce al espectador en un ideal de belleza sumamente inquietante y en ocasiones alucinatorio. El arte, dentro de su evolución histórica, ha recorrido caminos fecundos donde nos ha mostrado la belleza pensada como armonía matemática, o como bondad, o unida a lo útil, por nombrar algunos conceptos. Pero la pintora inglesa nos presenta otras facetas de lo sublime que amplían las consideraciones estéticas del espectador. Conocedora de filosofías, religiones y culturas diversas, Carrington en su trayectoria ha acumulado y contrastado múltiples saberes provenientes del platonismo, neoplatonismo, lamaísmo budista, la cabala, el misticismo católico, gnosticismo, sufismo, alquimia, las enseñanzas de Gurdjieff o el complejo mundo simbólico de Jung, por ejemplo. Referentes que compartía con Varo. Ha captado el paralelismo entre las distintas líneas de pensamiento que tratan de esquemas de valores que implican el progreso personal, espiritual o filosófico, como un camino compuesto por etapas de conocimiento configurado en sucesivos estadios perfectibles ascendentes. Carrington extrae de su acervo de

información aspectos que refleja en su producción para elaborar un compendio visual de sus experiencias y conocimientos. Los hallazgos de su curiosidad intelectual aportan fuentes notables a su obra. Formula con todo ello un recorrido lleno de fantasía que va narrando mediante la plástica. Para la artista los diversos momentos de discernimiento y comprensión se convierten en conquistas de la belleza. El conocimiento y la belleza se convierten en inseparables. Por lo tanto, la artista resemantiza su apreciación de lo cotidiano y lo menudo. En el transcurso atribuye unos valores distintos al cuerpo femenino. Evita representaciones resueltas con la preeminencia de la inmediatez física. Enfoca la corporalidad como vehículo transmisor del ímpetu de la energía cósmica compartida no solo entre los miembros de su género sino en todos los seres vivientes. Así mismo, otorga al cuerpo un papel de refugio del ánima itinerante como lo es para sus moradores la casa de muñecas victoriana en *The House Opposite*, 1945.

El peculiar universo mostrado por Carrington nos ofrece visiones equiparables a las que ilustran el singular País de las Maravillas de la afamada Alicia procedente de sus lecturas infantiles. En el proceso la artista presenta el cuerpo femenino de manera sutil y etérea en contextos extremadamente imaginativos con mujeres en general

muy activas. Los personajes femeninos aparecen en general vestidos con túnicas que evocan el atuendo de las magas o sacerdotisas de ataño. El recurrente tema de la indumentaria en la producción, aunque podría parecer una preocupación femenina frívola vinculada al mercado, cobra, no obstante, una nueva significación. En primer lugar, consideramos que en la producción el compendio de representaciones de la vestimenta y los accesorios, a causa de su gran diversidad, señalan y recalcan una ejemplificación de lo efímero. Son tan numerosos, tan variados y tan excéntricos que parecen fluctuar para mostrarnos que lo material para Carrington se constituye de elementos de naturaleza transitoria. Por otra parte, los atuendos nos aportan una lectura fundamental de la actitud de Carrington que resta preeminencia a los detalles de la anatomía o el aspecto externo de la figura femenina. A la vez, mediante la indumentaria pone en evidencia el poder de ningunear la individualidad que existe en la moda o los uniformes profesionales, escolares y monjiles de su tiempo histórico.

También señalamos que trata el aparato genital femenino sin morbo y con humor, mientras recurre a una representación extraída del reino vegetal muy distinta a las flores de Kahlo. Utiliza como icono un ejemplo productivo procedente de la huerta, en vez del modelo

floral, una lombarda. La utilización de este icono mezcla alusiones a la rosa alquímica con las del *cabbage patch* de las explicaciones anglosajones del lugar de donde proceden los recién nacidos.

Además, la artista dota el cuerpo femenino, vestido o desnudo, de un valor simbólico para comunicar su rebeldía contra cualquier ortodoxia. A modo de ejemplo, señalamos que arremete contra la psiquiatría, entendida como sistema donde se ubica el poder patriarcal, tan admirada por los surrealistas varones, en *Green Tea*, 1942 y de nuevo en *Good Morning, Dr. Fischer*, 1951-52. Asimismo, Carrington aprovecha el icono del cabello de la mujer y lo convierte en la melena suelta de numerosos personajes, comunicando el concepto de libertad de ataduras que ilustra su postura contestataria.

En general, los detalles específicos de la anatomía pierden relevancia en su producción y se encuentran difuminados, omitidos o indiferenciados. A tal efecto, Carrington representa el desnudo en determinadas figuras con profuso vello corporal o en ocasiones detalla una indumentaria envolvente. En otras emplea pinceladas delicadas para elaborar cuerpos traslucidos. Con los recursos disimuladores y la blanca irrealidad de los personajes recalca el componente espiritual de los mismos, mientras la autora nos remite igualmente a la

ubicua Diosa blanca del folklore celta que aparece y desaparece, para reaparecer de nuevo, en la producción comportándose como un espectro. Con estos procedimientos manifiesta la espiritualidad del ser a la vez que levemente sugiere una indeterminación de géneros al menguar la presencia de las características sexuales secundarias.

También el color blanco usitado aporta un significado de vulnerabilidad relacionada con la enfermedad. En el caso del ya mencionado *Green Tea*, 1942 hace referencia a la enfermedad mental que ella padeció, la antaño denominada manía depresiva, y que desde su condición surrealista supo subvertir. Transforma la tragedia en camino, que relata en su obra escrita *Memorias de abajo*. Este uso particular del pigmento blanco nos distancia de su utilización para representar los signos externos de inocencia o virginidad imperante en la tradición pictórica histórica. Del mismo modo, la preocupación de Carrington por representar los estragos de la vejez amplía la visión limitada del cuerpo femenino de la cultura patriarcal. Las arrugas manifestadas en la piel de las ancianas de *Kron Flowers*, 1963 evidencian una visión global de la mujer que comparte con Kahlo.

No obstante, es evidente que la artista inglesa sigue una línea que desdramatiza los avatares del cuerpo

porque elude situaciones extremas, funciones corporales, lesiones y alusiones acerca de la maternidad en su aspecto físico. Sustraer la preeminencia material del cuerpo propuesta por temas de esta índole y así refuerza una visión que parece emanar desde una posición muy cercana a la filosofía budista. Desde esta perspectiva la existencia y la corporalidad humana parecen poseer la insustancialidad de un sueño. Ahora bien, creemos que Carrington asume la finalidad de reunir de nuevo el tradicionalmente aceptado pensamiento dual aplicado al ser humano como una creación compuesta de dos elementos bien diferenciados: cuerpo y espíritu. Cuerpo y mente se hallan indisolublemente unidos, como así lo confirma su interés teórico y clínico por el psicoanálisis. Utilizando su capacidad artística, muestra otra variante del concepto holista y lo fundamenta en una visión personal del aspecto espiritual, que acentúa, pero siempre en combinación inextricable con lo material de la corporalidad.

Remedios Varo.

La presentación que realizan de la mujer artista se puede apreciar en la inquietud intelectual que destaca en todas las autoras examinadas. Mientras que, a modo ilustrativo, en las producciones de Carrington y Kahlo se refleja mediante el icono de la mano bien formada y eficaz o la paleta de colores al óleo en forma de corazón, creemos que en toda la producción de Remedios Varo sobresale una profunda preocupación recurrente por la participación de la mujer en el proceso artístico y el misterio de la creatividad. Mediante personajes y contextos, la pintora trata insistentemente aspectos de la creación artística como experiencias tan usuales, y a la vez tan mágicas, en la vida de la mujer como pueden ser las específicas del género femenino: la menstruación, el parto, la lactancia o la menopausia. Su interés se centra más en la urdimbre del acto creativo, en los aspectos ocultos, miméticos y poéticos de la pintura estudiada como ritual mágico, que en evidenciar las funciones corporales, aunque no elude manifestar el sufrimiento, o tortura, causado por el dolor físico en *Dolor reumático I*, 1948 y *Dolor reumático II*, 1948 como asunto de la corporalidad femenina y creemos que también un reflejo del desasosiego mental.

La mujer como ser portador de valores culturales así como la labor nutricional y mágico del acto creativo y el papel maternal transmisor de cultura nos las muestra en una interpretación de la alimentación en *Papilla estelar*, 1958. Mediante las actividades de coser, bordar y tejer reflejadas en la *Tejedora roja*, 1956 o *Bordando el manto lunar*, 1956, Varo presenta otras vías de transferencia cultural comunes a las iniciativas de mujeres.

Desde temprano en la vida de Varo, como sabemos, existe una impronta viajera y más adelante se convertiría en una *émigré* residente en México. Como artista recrea vivencias de su niñez en las representaciones que retratan a religiosas. La educación en escuelas confesionales marcó profundamente sus años formativos, siendo el adoctrinamiento que entonces recibe un recurso educativo, de huella imborrable, implantado por la organización católica jerarquizada al estilo militar, que monopoliza la enseñanza de su tiempo en España. La obediencia, sumisión y pureza de la mujer se consideran objetivos primordiales de la formación de las educandas. Como revulsivo a este restrictivo planteamiento pedagógico vemos que en la obra de Varo, la mujer aparece como protagonista demostrando un ejercicio asertivo de auto evaluación y revalorización. La pintora la retrata como un ser activo, participativo,

independiente, aventurero y sensible. En cuanto al aspecto técnico de las resoluciones, los detalles minuciosos y los efectos lumínicos se suman al sentido armónico y rítmico afín a la música y la patente influencia de la magia para comunicar la preocupación de la pintora por representar una mujer acusadamente receptiva a nuevos estímulos y que reacciona de manera creativa a circunstancias originales. Varo parece compartir la pasión de pintores, músicos, poetas u otros intelectuales, de raíz simbolista, por la teoría de las correspondencias de Baudelaire, que propone hallar comunicaciones perceptivas entre los distintos sentidos del sujeto. Estos recursos sinestésicos tienen como fin descubrir las afinidades existentes entre el mundo material y espiritual. Recalcamos que la pintora hace hincapié en emplear el cuerpo como una metáfora. Convierte el cuerpo femenino en la vía idónea para acceder al conocimiento aprehendido en forma de revelación.

Varo no escapó a la fascinación por las máquinas y mecanismos practicada por diversos movimientos de vanguardia, pero su tratamiento difiere. Los diversos modos de locomoción representados recalcan una visión de la enorme actividad llevada a cabo por la mujer que la artista propone. Sobresale en su obra una característica que imprime a la figura femenina: un fuerte componente

de acción y actividad que hemos señalado. Las preocupaciones de la artista son más afines a las observadas en los desarrollos de Carrington. Convierte el cuerpo en un transmisor para comunicar las ansias, los anhelos y las experiencias de una mujer como hacedora.

El cuerpo se transforma en el vehículo de transporte primario. Se evidencia en el dinamismo de las protagonistas en movimiento, transportadas en embarcaciones en *Personaje en lancha*, 1957; *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, 1959; *La huida*, 1962; y *Taxiacuática*, 1962. Mientras otras figuras femeninas se representan pedaleando bicicletas en *Hacia la torre*, 1960; montadas en un extraño velocípedo como en *Monja en bicicleta*, 1961 o simplemente rodando sobre una única rueda en *Hacia acuario*, 1961. Incluso aparecen mujeres transitando mediante la utilización artilugios completamente imaginativos en *Emigrantes*, 1962 o *As del volante*, 1962 o en un carromato como en *Catedral vegetal*, 1957.

Mientras en la obra de Kahlo se percibe una quietud, en la producción de Varo acontece todo lo contrario porque predominan las representaciones de actividades diversas que realiza la mujer. En gran medida vemos que Varo misma las lleva a cabo como personaje principal. Por lo general en las representaciones

femeninas, la pintora construye unas figuras femeninas que asumen el protagonismo en vez de aparecer como unos entes complementarios al hombre.

De la misma manera en que hemos descubierto en las obras de Kahlo y Carrington patentes diferencias con los planteamientos masculinos en general, y de los surrealistas en particular, al explorar las representaciones pictóricas, enfocando de nuevo el tratamiento del cuerpo de la mujer, identificamos en la producción de Varo que también emplea el cuerpo femenino como referente que dista de las presentaciones que elaboran los artistas varones. La artista crea mujeres que se encuentran activamente ocupando una parcela fuera de categorías apoyadas en los tópicos de la mujer seductora o la mujer/madre. La actividad, la creatividad y la magia definen la mujer de Varo.

Se observa en la obra de Varo: elude el fuerte componente sexual basado en el pensamiento de Freud sobre el cual Bretón construye su entramado teórico. Al contrario de la manera en que Kahlo se centra en la corporalidad, Varo no se dedica a representar el cuerpo de la mujer directamente y con un contundente matiz fisiológico de lo corporal.

Los elementos más fetiche de la anatomía femenina: los pechos y la cabellera reciben un tratamiento

desmitificador en las representaciones que Varo elabora. La cabellera pierde cualquier significación lasciva para mostrarse como un signo de la electrizable energía mágica que identifica a la mujer creativa.

El desnudo integral aparece en contadas ocasiones y Varo lo trabaja con sutileza o con ironía. De esta manera difumina el impacto de la sexualidad que reviste habitualmente las representaciones de la corporalidad femenina de autores varones. La obra emblemática *Visita al cirujano plástico*, 1960, por ejemplo, denuncia el exceso de interés por el físico de la mujer que conduce a una angustia explotada por el mercantilismo dominante.

Destacamos que los desnudos parciales recrean el espíritu indómito de las míticas amazonas guerreras, o Lady Godiva, y no solamente de exponer los pechos de la mujer a examen. Al aparato genital femenino la artista le aplica interpretaciones valorativas basadas, o bien, en resoluciones que conllevan alusiones a signos arcaicos que representan el sexo femenino de manera simbólica y proceden de la mítica época de las diosas madre, o bien, se resuelven mediante iconos que lo convierte en el referente metafórico de un umbral de conocimiento y comprensión superior.

Varo utiliza los accesorios y adornos corporales para elaborar una alusión a la uniformidad latente en la moda y el efecto homogenizador de los atuendos de determinados colectivos de mujeres: estudiantes, monjas, novicias, reclusas, etc. En *Tailleur pour dames*, 1957 mediante las representaciones de la indumentaria la pintora advierte sobre el sistema de valores impuesta a la mujer de su tiempo: debe elegir entre las opciones de soltera independiente, coqueta mantenida o casada. Cada opción conlleva asumir las consecuencias inherentes a la selección, que por lo general son negativas. En cuanto a la proliferación de túnicas como atuendo de los personajes femeninos llegamos a la consideración que portan connotaciones de la sacerdotisa del Tarot e indicaciones de la predilección de la autora por elementos la Edad Media. Asimismo, nos remiten de nuevo a la preocupación constante de la artista por cuestiones asociadas con las magas y sus habilidades en obrar las transformaciones que tienen lugar durante el mágico acto creativo.

Claves específicas derivadas del análisis.

En su manera de expresarse se evidencia, en la producción diversa de estas tres artistas, un código que muestra mensajes autoafirmativos de género. Se adelantaron a preocupaciones y formulaciones estéticas propias de artistas y colectivos que desarrollarán sus poéticas durante las décadas 1960-1970 en relación a la corporeidad.

Este es en síntesis el hilo conector entre las producciones artísticas de Frida Kahlo, Leonora Carrington y, Remedios Varo. Por lo tanto, aunque las pintoras ofrecen resoluciones pictóricas formales muy distintas, reconocemos que comparten varias condicionantes: un componente transcultural de la personalidad heredado o adquirido, una formación encauzada por la religión católica contra la que reaccionan continuamente, el ejercicio profesional de la pintura dentro de un ámbito a la fuerza casi doméstico, pero sobre todo comparten su condición de mujer artista desde una posición subalterna frente al androcentrismo cultural de los artistas surrealistas varones. Además, fueron coetáneas y colegas en un círculo estrecho que les asigna el papel de numen. Esto nos conduce a ubicarlas dentro del núcleo de una posible respuesta frente al

paradigma del creador hombre, dominante en su entorno vital.

En su obra Kahlo da preeminencia al aspecto físico del cuerpo femenino, por el contrario Carrington y Varo aportan además otras significaciones menos evidentes, más teóricas. Carrington se basa en su facultad imaginativa para producir una obra que contiene un gran componente de fantasía ribeteado de humor reivindicativo. Varo aporta una técnica muy elaborada, cerebral pero también con un toque de acentuada ironía. Las dos artistas, europeas de nacimiento, siempre convierten el cuerpo en un vehículo para iniciar al espectador en cuestiones filosóficas, intelectuales, espirituales. Por otra parte, sostenemos que Kahlo aporta un *memorialismo* pictórico con la finalidad de abrir una vía de representación a la intrahistoria anónima de la mujer. Al igual que Kahlo, Carrington y Varo desarrollan poéticas particulares también de corte autobiográfico. Vehiculan la corporalidad pero de una manera menos explícita, como un camino hacia el conocimiento de raíces espirituales y visionarias enlazando con deseos y lugares que mujeres de nuestra época todavía aspiran a alcanzar.

Consideramos que las mujeres artistas vinculadas al surrealismo fertilizan el estilo, ensanchando el discurso ortodoxo y ampliando los límites impuestos por Bretón. Al examinarlas observamos en la producción pictórica de cada mujer artista objeto de este estudio la huella de un singular viaje iniciático de auto-conocimiento. Mediante la pintura intentan recobrase a sí mismas como identidades autónomas, mientras redefinen a la mujer como sujeto en vez de objeto.

Hay que resaltar que en las manifestaciones artísticas producidas por artistas del género masculino y pertenecientes al surrealismo nos enfrentamos a una plástica diversa pero unificada por el sexismo que demuestran al tratar el tema de la mujer. En el surrealismo de los varones, el discurso ensalza lo onírico y se encuentra cuajado de erotismo declarado e impregnado de cierta violencia. Su producción evidencia que los artistas, a través de su arte, efectúan una sublimación de las ansias de dominio y posesión. Se hace patente que manipulan el ámbito de lo onírico para emplearlo como un recurso aplicado a reforzar una postura arraigada en el *androcentrismo*.

Por el contrario, las obras de las mujeres surrealistas exploradas en esta investigación ponen el énfasis en otras directrices con una actitud alejada de la

posición masculina. En consecuencia, los resultados plasmados pictóricamente se perciben también menos dogmáticos desde el punto de vista doctrinal. Las mujeres artistas surrealistas que compendian nuestro corpus afirman su independencia, su dinamismo, su subjetividad y su identidad manejando el contexto de su entorno real. El planteamiento en estos casos les aleja de Breton y de su afán de control. El máximo representante del surrealismo ambiciona elaborar un repertorio de métodos para conquistar y someter al inconsciente, ese territorio indómito de los sueños, amalgama de memorias, añoranzas, frustraciones, temores y fantasías. El enfoque que emplean las mujeres surrealistas no puede definirse por el peso de lo onírico, el deseo disfrazado, sino que ellas tienden hacia la indagación de lo propio, lo circundante, lo vivencial para transformar las experiencias en una temática pictórica reflejada en lenguajes enigmáticos y sugerentes llenos de contenidos en clave. Estas pintoras exploran la plenitud de la conciencia en todas sus dimensiones partiendo de los sentidos, los sentimientos, los sufrimientos y los anhelos vitales. Sus indagaciones muestran inequívocamente que ellas habitan el reino de lo sensible. Las artistas investigadas aportan estos nuevos caminos y llegan a elaborar desde un fondo repleto de lirismo lo que consideramos unos

paradigmas para una mitología femenina referencial. La producción artística en cuestión trastoca la grandiosa aspiración épica y lineal del surrealismo de los varones en el que percibimos que practican a la vez una especie de catarsis exponiendo sus recónditos conflictos sexuales y angustias. El caso de las mujeres trata más de una cuestión de autoafirmación en el sentido más extenso. Con unos recorridos episódicos por la cotidianidad, las mujeres surrealistas procuran anclar las representaciones plásticas que crean en las experiencias personales de la mujer artista. Las resoluciones pictóricas que aportan pueden ser constituidas con efectos y elementos más o menos cerebrales, pero percibimos que globalmente las artistas establecen las bases de su arte sobre lo vivido y no sobre la proyección del deseo enmascarado o revestido por lo onírico. Al crear sus universos particulares, las mujeres artistas emplean referencias extraídas de unas experiencias femeninas concretas, porque ellas fijan el interés en temas vinculados con lo que experimentan como seres del género femenino y artistas practicantes. Por lo tanto, la tendencia que se capta en sus obras es un cambio total del planteamiento en comparación con la ortodoxia de Breton. Del sueño masculino lleno de matices latentes u obvios de ensalzamiento de la subordinación de la mujer se observa

un giro hacia la evocación de memorias ligadas a un abanico de sentidos como medio para definir a la mujer dentro de su mundo que abarca más que el hogar, pero sin excluirlo. En síntesis, consideramos que existe para ellas unos desarrollos distintos incluso desde el punto de partida de la introspección y, por lo tanto, se observa que en las obras de las mujeres artistas los contenidos aparecen diferentes de los de sus colegas masculinos. Las imágenes pintadas por ellas no se parecen a las representaciones de la mujer que presenta el hombre. Ellas construyen su arte sobre la base de lo prosaico y de las preocupaciones de mujer, a la vez que artista. En vez de dirigir su creatividad a formular sobre el lienzo proyecciones del impulso sexual basado en un componente agresivo articulado como otro exponente de la rebeldía surrealista, ellas elaboran su producción pictórica plasmando sensaciones y sentimientos tamizados por una memoria selectiva. Se puede considerar incluso que ellas introducen una soterrada insurrección en el campo surrealista, porque es sintomática su manera de obviar, re-elaborar o ironizar lo onírico, mostrando la ironía como sutileza de un humor netamente crítico. Dicho en otras palabras, el surrealismo de las mujeres está lejos del modo cartesiano de percibir el mundo, resumido en la frase *cogito ergo sum* que para

Breton podría considerarse una fuente filosófica. En esta disquisición se pondera el hecho, desvelado en el artículo *Sueños, sesión de madrugada*,⁷ de que el histórico pensador francés es considerado experto en el tema de los *sueños lúcidos* definidos como intersecciones de los territorios de la mente donde se puede controlar o retomar un sueño. El pensamiento ideado por Descartes no sirve de modelo para las mujeres surrealistas porque no abordan de manera racional lo experimentado en sus historias personales y su esfera de los sentimientos, sino que reflexionan sobre ello de modo testimonial. Sus exilios interiores no son huidas, más bien exhiben una voluntad meditativa.

Hay que subrayar el hecho de que estas mujeres, surrealistas reemplazan el aspecto destructivo, fomentado por los surrealistas masculinos, con elementos constructivos para componer en sus obras un mundo intimista y propio. Ni Sade, ni Maldoror, ni Fantómas sirven de paradigma para estas mujeres, por muy surrealistas que se las considere. Por lo tanto prescinden de la plasmación del ejercicio de violencia y dominio de la producción artística. El deseo se convierte en un anhelo de auto-conocimiento como ser femenino y ser creativo.

⁷Ruiz, Rafael. "Sueños, sesión de madrugada", *El País (Suplemento semanal)*, núm. 1.135, Madrid/Barcelona, domingo 28 junio 1998, p. 58

Coincidimos con destacadas feministas que extraen la conclusión de que la artista dentro del surrealismo aborda su existencia real enfocada en el propio yo y ningún Otro Fabuloso: (...) *alienada de las teorías surrealistas sobre mujeres y de la búsqueda del Otro mágico, las mujeres artistas se centran en su propia realidad.*⁸ Los términos en que se presenta esta autorreferencialidad son los temas cuajados en iconografías particulares, perfiles identitarios y aspiraciones íntimas, personales y profesionales.

Consideramos que existe en las representaciones del cuerpo femenino uno de los vehículos más potentes para transmitir los mensajes de las artistas en cuestión. Existen aspectos en el tratamiento pictórico característico del cuerpo femenino que nos sirven para demostrar la divergencia entre el quehacer artístico de la mujer surrealista y el del varón. Digno de mencionar es el hecho de que en las representaciones plásticas de las artistas analizadas, la plasmación del cuerpo femenino aparece con una elaboración diferente al modo expuesto en obras creadas por varones. En primer lugar, esta diferencia consiste en que dista de lo que la Historia del Arte tradicionalmente nos ofrece como la imagen del cuerpo femenino. Las pintoras desmantelan el tratamiento

⁸Chadwick, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames and Hudson, Hampshire, 1985, p. 74

pictórico tradicional y habitual empleado incluso por los surrealistas varones más vanguardistas. Carrington describe su percepción de la actitud de los que conocía bien: *Los surrealistas tenían una concepción de la mujer que no me iba nada. La tumbaban desnuda en un sofá con una sonrisa, y ahí la dejaban.*⁹ En las obras de Kahlo, Carrington, y Varo, o bien arropan sus protagonistas con vestuarios simbólicas intrincados, para obviar referencias explícitas del físico femenino constantemente manipuladas por los artistas varones. O en el caso de reflejar la corporeidad, enfocan el cuerpo femenino de manera *holista*. Además señalamos otra característica relacionada con las imágenes del cuerpo. Presentan las figuras en plena actividad rompiendo la posición estática que utilizan los pintores varones. Se pueden considerar estos recursos del tratamiento pictórico del cuerpo femenino en la producción artística de Kahlo, Carrington y Varo como elementos significativos dentro de un código de representación. Ahora bien, habría que mencionar que no hemos observado una ideología feminista precisa en este sentido, sino que desarrollan sus producciones con una proliferación de guiños de crítica humorística o sugerentes campos de insinuadas connotaciones. No

⁹Carrillo de Albornoz, Cristina. "Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí," *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 01 enero 2006, p. 26

obstante, se advierte, por ejemplo, que en el caso de Leonora Carrington produce una serie de obras literarias¹⁰ y pictóricas que demuestran una conciencia feminista acentuada creemos, en un principio, por sus circunstancias familiares: *Crecí con tres hermanos y con el concepto opresor de los hombres sobre las mujeres, algo que nunca he tolerado.*¹¹ Por lo tanto, la necesidad de señalar la diferencia en el tratamiento iconográfico viene motivada por el hecho de las divergencias descubiertas entre las resoluciones pictóricas del cuerpo femenino producidas por las artistas mujeres y las de los varones.

Sostenemos que examinar las representaciones de la corporeidad femenina constituye una aproximación singular e inmediata a un territorio específico que nos permite una labor de investigación práctica de necesaria revisión y análisis porque enlaza con nuestra realidad vital. Embarcados en esta vía de exploración hemos partido de la especificidad de la mujer y la utilización del análisis del cuerpo como herramienta crítica para intentar

¹⁰Véase el tratamiento de la ancianidad femenina en la obra escrita: Carrington, Leonora. *La trompeta acústica*, Eixample, Barcelona, 1991. También intitulada *La Trompetilla Acústica* o *La corneta acústica*, según traducción del inglés del título original *The Hearing Trumpet*.

¹¹Carrillo de Albornoz, Cristina. "Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí," *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 01 enero 2006, p. 28

indagar sobre el cuerpo/la corporeidad en su articulación como recurso deconstructivo. En los comentarios que hemos elaborado se tiene presente este aspecto del discurso feminista y se trabaja el tema para señalar los estereotipos de género como una manifestación del dominio *androcéntrico*. La teoría feminista en general medita sobre el cuerpo femenino vinculándolo a cuestiones tan complejas como incluso el análisis político. En este campo se considera que la corporeidad sirve de fundamento para argumentar sobre el entramado de las relaciones de poder y control que gobiernan la sociedad: unos pactos de reconocimiento valorativo y automático entre los varones, que excluyen a las mujeres. Asimismo, dentro del ideario feminista se otorga un alto valor a lo sensible porque implica siempre una relación en la que existe una interacción con los demás seres del entorno. Habría que tener en cuenta que para la mujer las relaciones interpersonales se consideran su *forté*, un valor. Observamos que desde el feminismo es de suma importancia que la mujer se dedique a ahondar en un tema tan propio como su cuerpo y cómo ella misma se relaciona con su corporeidad. Además otro tema del feminismo es el estudio de cómo interviene el cuerpo de la mujer en su relación con los demás.

Al indagar sobre el término *cuerpo* descubrimos que el vocablo en sí conlleva numerosas posibilidades interpretativas y posee un extenso campo semántico propio, además de diversas connotaciones y contextos. Esto se hace evidente solamente con nombrarlo porque surge una variedad de imágenes mentales. De la misma manera, se hace patente que en la corporeidad se revelan significados distintos según el punto de vista o los parámetros temporales en los que el cuerpo se encuentra insertado. Por lo tanto, el cuerpo humano trata de una circunstancia múltiple ya que, aparte de su materialidad, implica a la vez a otras áreas. Se halla relacionado no solamente con la cultura, la historia y la ciencia, sino también con la esfera afectiva. Destacamos que desde la cultura las influencias de tradiciones y condicionamientos repercuten poderosamente sobre las percepciones de su cuerpo efectuadas por la mujer. También inciden las apreciaciones sobre su corporalidad que perciben los demás.

Todo este compendio sirve de fondo y trasfondo a las representaciones pictóricas del cuerpo. Es fácil ver esto en las obras que tratan el tema del cuerpo femenino en la Historia del Arte. Ahora bien, en la iconografía propuesta por los artistas varones aparece reiteradamente una fórmula testimonial basada en la glorificación

interesada de la maternidad. Un recorrido que abarca la producción pictórica relacionada con el cuerpo femenino revela una tendencia persistente a exaltar las cualidades maternas y los atributos femeninos vinculados a la reproducción de la especie. Se puede entender estas imágenes como una manera sutil de sublimar un intento de dominio sobre el cuerpo de la mujer a través de una insistente difusión de estereotipos. Desde antiguo impera una hegemonía del pensamiento masculino y está tan enraizada en la sociedad y la cultura que dicta incuestionablemente el comportamiento de la mujer. En consecuencia, la actuación de la mujer resulta limitada por la comunidad y por sí misma. Esto se evidencia si enfocamos el horizonte histórico-artístico. Según el feminismo, la arraigada proclamación de las características de la feminidad reflejadas en las representaciones del cuerpo femenino como referente, sirven en el fondo para coartar la libertad de las mujeres y fomentar la imposición de un ejercicio de *vigilancia coercitiva* que se traduce en la moralidad vigente de doble rasero.

El concepto de lo femenino funciona como un corpus de parámetros para cultivar la imposición de un comportamiento determinado a la mujer. Los conceptos de virginidad, monogamia y castidad han sido detectados

por feministas como convenciones que existen para asegurar la pureza del linaje y evitar comprometedoras comparaciones. El fomento actual de la cirugía estética y la medicalización del parto y la menopausia comprenden otra vertiente del control del cuerpo femenino.

Es importante destacar que las representaciones que se crean en el campo artístico como interpretaciones de la mujer no solamente componen un reflejo de un área en el que se aplican restricciones, distorsiones y manipulaciones, sino que las mismas sirven de herramienta para sustentar los conceptos de divergencia entre los géneros. Instalan unos modelos del comportamiento de *lo femenino* que se consideran socialmente, y por lo tanto estéticamente, aceptables. El paradigma admisible aparece personificado en la figuras de mujeres que aparecen en las obras de arte habituales. También las imágenes en publicaciones y medios de comunicación diseminan patrones similares. La zona de influencia se maximiza si encuadramos estos modelos en la dinámica del poder: *Las representaciones pueden ser diversas... pero están siempre estrechamente ligadas al poder, son construidas en el interior de las relaciones de poder, y sus significados expresan siempre esas*

relaciones.¹² Contemplado en este contexto el cuerpo trasciende en importancia a su habitáculo físico e individual y adquiere una poderosa significación ideológica que afecta a todas las mujeres. Por esta razón, en el pensamiento progresista se debate sobre la magnitud de las repercusiones de las imágenes, su incidencia libidinosa al manipular directamente el concepto de culpa, tanto dentro del propio lenguaje como en la esfera de lo político, poderes que sostienen las categorías de identidad contemporáneas.

Las artistas seleccionadas muestran un amplio repertorio de resortes evocativos en sus producciones pictóricas. En los recorridos por el mundo interior no recurren a la simulación para extraer vivencias de la memoria o estimular la imaginación. Además, las pintoras logran el objetivo sin caer en el sentimentalismo ni la autocomplacencia. Mientras dentro de la estrategia racional de Breton existen unas tácticas para abrir la vía al inconsciente como lo es el método de fingir estados mentales patológicos, las mujeres surrealistas actúan fuera del programa y de manera original basándose en sus sentidos empíricos y en el reconocimiento de experiencias auténticas. Consideramos emblemático el

¹²Lopes Louro, Guacira. "Género y magisterio en Brasil: identidad, historia y representación," *Archipiélago*, núm. 30, Madrid, 1997, p. 26

testimonio que aporta Leonora Carrington sobre la crisis nerviosa que sufre, y por la que es internada en una institución psiquiátrica en Santander en 1940. Explora esta circunstancia y la plasma en un cuadro *Down Below*,¹³ 1940 y la obra escrita homónima así como la obra pictórica *Dama Oval (Green Tea)*, 1942, que hemos analizado.

Cada pintora entronca su capacidad sensorial con su fantasía personal y emplea el caudal imaginativo sin servirse intencionadamente de elementos mediadores durante el proceso creativo. Abordan el inconsciente por medio de una agudización de lo sensorial. Al manejar el registro de sentidos perceptivos – visual, táctil, olfativo, gustativo, auditivo – reelaboran los recuerdos que habitan la memoria. Las mujeres surrealistas seleccionadas no aplican ningún proceso artificial de evocación para provocar imágenes ni se someten al poderío de lo ocular. Por lo contrario, los hombres siguen apoyándose en la preeminencia del sentido visual según la mejor tradición de Leonardo reflejada en su *Parangon*. El hombre surrealista desde su falocratismo se convierte en *voyeur* por excelencia.

¹³ Con fecha 1942 según catálogo *La mujer en México* en: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*(catálogo), Era, México, 1994, p. 12

Habría que recalcar que para ellas los cinco sentidos sirven para desencadenar imágenes encerradas en la memoria. Además en las obras abren sutiles vías de comunicación con el espectador. A modo ilustrativo, señalamos que apelan al sentido olfativo al representar un universo floral en numerosas ocasiones o al crear imágenes relacionadas con la cocina, que nos despiertan remembranzas de unas fragancias especiales, desposeídas de manidas referencias puramente sexuales.

Las artistas surrealistas bajo escrutinio añaden a sus obras otro sentido digno de mencionar. Emplean un sentido del humor que desinfla la monumentalidad de la ortodoxia del dogma de Breton. Observamos cómo se repite discretamente en la obra plástica y en los comentarios de las mujeres surrealistas, así como el empleo sistemático de toques de ironía. En el caso de Remedios Varo nos resulta sintomático cómo intenta crear una equivalencia entre las artes plásticas y las artes culinarias al imbuir las de connotaciones mágicas. Es una idea compartida igualmente por Leonora Carrington en cuya producción pictórica aparece, por ejemplo, relacionada con la escena de la extraña cocina de *The House Opposite*, c. 1945. Esta pintora por otra parte se manifiesta inmersa en un mundo con resonancias culturales celtas y anglosajonas sobre todo vinculadas a

recuerdos arraigados de la niñez. Su obra aparece repleta de contenidos y connotaciones procedentes de la literatura y poesía del mundo de habla inglesa. En el prólogo “Caballos en todas las ventanas – Una nota sobre Leonora Carrington,” Fernando Savater apunta a *The Crock of Gold* de James Stephens como una de las fuentes de la autora de *Memorias de abajo*.

A modo de ilustración de la independencia que conservan las mujeres artistas dentro del surrealismo señalamos la aclaración de la pintora designada oficialmente por Breton como surrealista mientras ella declara llanamente lo contrario. Según sus propias palabras Kahlo exhibe su vida misma en las representaciones presentes en su obra. Asevera que nunca se dedicó a pintar ensoñaciones. *Aunque se pensó que era una Surrealista, no lo era. No pintaba sueños nunca. Pintaba mi propia realidad.*¹⁴ Su actitud contribuye otro ejemplo de la realidad femenina construida sobre los sentidos, sensaciones, memorias y un humor sagaz.

Se suele atribuir valoraciones peyorativas a la obra artística femenina como son la falta de grandes dimensiones, la ausencia de agresividad y de explicitas

¹⁴Chadwick, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames & Hudson, Hampshire, 1985, p. 66

connotaciones sexuales.¹⁵ Compartimos la posición contraria de investigadoras feministas: considerar que los comentarios que reconocen la agresividad, el gran tamaño y la explicitud sexual como máximas artísticas delatan unos patrones masculinos aplicados en el momento de realizar las evaluaciones. Por ello, determinadas investigadoras valoran y destacan las denostadas cualidades que exhiben las mujeres surrealistas: *Aportaron magnificas contribuciones al lenguaje surrealista, sustituyendo la propensión de los varones a la alucinación y la violencia erótica por un arte de mágica fantasía y dotado de fluidez narrativa.*¹⁶ Cabría destacar su predilección por crear obras con un fuerte componente narrativo como otro aspecto fundamental de su producción artística. Éstas se encuentran centradas en las experiencias y los sentimientos que transmiten estructurándolos con un nexo secuencial que los une y una cadena de elementos visuales que componen una metáfora de la existencia. Las obras de cada autora en conjunto formulan una narración laxa, resuelta por episodios con resonancias de aventuras vivenciales. Configuran epopeyas a pequeña escala y al estilo

¹⁵AAVV. *La mujer en México/Women in México* (catálogo), Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1990, p. XX

¹⁶Chadwick, Whitney. *Mujer arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992, p. 176

femenino donde las sempiternas luchas, violencia y ambiciones territoriales masculinas son reemplazadas por testimonios que relatan etapas del desarrollo personal y/o de género. Esto es, por ejemplo, a lo que Rivera se refiere en la obra de Kahlo cuando dice: *Es la primera vez en la historia del arte que una mujer ha expresado con franqueza absoluta, descarnada y, podríamos decir, tranquilamente feroz, aquellos hechos generales y particulares que conciernan exclusivamente a la mujer.*¹⁷ Kahlo se atreve a exponer lo experimentado con absoluta sinceridad, creando lo que podríamos denominar una épica de la cotidianidad.

Las obras de estructura narrativa de las mujeres surrealistas poseen el mismo atractivo cautivador que los relatos de *Sherezade*. Como es bien sabido, *Sherezade* crea cuentos para captar el interés de su oyente, el malvado rey Shahriar. La legendaria creadora construye sus relatos dosificando los elementos con precisión. El artificio narrativo se convierte en su única arma para sobrevivir. De la misma manera, en el panorama de la tarea artística se encuentra que las artistas surrealistas entretejen realidad, ansias, magia y fantasía para poder crear obras que ponen énfasis en caminos indagados

¹⁷Kettenmann, Andrea, *Frida Kahlo, 1907-1954, dolor y pasión*, Taschen, Colonia, 1992, p. 51

desde la subjetividad femenina. Las surrealistas femeninas estudiadas sondan la conciencia y reeditan la memoria en vez de centrarse en las mencionadas proyecciones oníricas. El resultado pictórico puede considerarse en conjunto un desarrollo de la expresividad que emana de la búsqueda del yo, del ser mismo y su entorno. Como en el caso de *Sherezade* les sirve como recurso de doble valor para resistir y sobrevivir como mujeres y como artistas. En este aspecto existe un determinado paralelismo entre el comportamiento de la narradora persa¹⁸ y las artistas surrealistas investigadas. Incluso se podría pensar que estas últimas al elaborar sus obras experimentan una especie de *síndrome de Sherezade* por la manera en que trabajan la presentación temática apoyada en un hilo narrativo episódico y abierto, sin fin. Sin embargo, a diferencia de la legendaria *Sherezade*, las artistas se atreven a centrar su enfoque en la mujer como protagonista. Convierten sus obras en testimonio de la vida de la mujer en vez de adular al hombre. Ahora bien, en ambos casos la resolución narrativa aporta a las autoras una herramienta para labrar una pervivencia en el tiempo mediante la creatividad.

¹⁸Según otras conclusiones, en la actualidad se considera un compendio de autores que se engloban bajo la figura ficticia de esta mujer.

Las reexaminaciones de lo cotidiano que emprenden configuran una aportación significativa a la exploración identitaria que adquiere una relevancia creciente durante el s. XX y continua en la actualidad. El individuo en busca de las claves de su identidad rastrea terrenos que le llevan a reconocer que el tema trata de una fluctuante encrucijada de múltiples factores. Es un argumento presente en la literatura y la plástica. Se divisan actitudes similares que convierten a las surrealistas femeninas Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo en precursoras de temas identitarios a causa de las indagaciones reflejadas en las producciones pictóricas en las que plasman aspectos de su propia tarea de definirse y de construirse a sí mismas como personas y como artistas. Desvían la orientación de su arte en direcciones heterodoxas hacia el futuro mientras se encuentran en una posición contrapuesta a la ortodoxia del surrealismo bretoniano fundamentado sobre contextos temporales de épocas anteriores.

En definitiva, en la plástica de los hombres surrealistas las obras poseen contenidos que identificamos como propuestas elaboradas sobre un deseo de dominio, directo, abortado o disfrazado de mil maneras, mientras en las obras de las mujeres, que hemos analizado, se formulan secuencias desde un fondo

autobiográfico al que aplican irónicos guiños de complicidad, humorísticos, sublimes, surrealistas o serios. Señalamos de nuevo que los varones proyectan de manera continua sus sueños, deseos, miedos y frustraciones con un componente sexual evidente y portador de una agresividad opresora. Al contrario, las artistas exploran su identidad empleando el cuerpo femenino y el entorno cotidiano para labrarse el punto de partida de sus indagaciones estéticas.

No nos resta más que desear que esta investigación contribuya, como primer paso, a la consolidación de un lugar específico de reflexión dentro del movimiento surrealista en relación a la obra de las artistas analizadas. Lamentamos dejar fuera del estudio a otra muchas artistas coetáneas por motivos de acotación y esperamos que la desigual valoración de estas tres pintoras investigadas sea progresivamente compensada

con otros estudios que promuevan su relevante significación dentro de las páginas de la Historia del Arte.

Entiéndase, no proponemos una Historia del Arte de mujeres sino una de ambos, de hombres y de mujeres. Pueda ser que esta propuesta parezca utópica en la actualidad que vivimos. Todavía en el s.XXI vemos como en muchas partes del mundo las mujeres reciben un trato que no solo dista de la deseada paridad sino se define por actos de dominación, opresión, explotación y tortura. No obstante, creemos que si se trabaja tenazmente para introducir en la Historia del Arte las aportaciones de las mujeres con el fin de darles la debida visibilización solamente será una cuestión de tiempo lograr el reconocimiento bien merecido para las artistas. De este modo se completaría plenamente el panorama de la crónica artística. A la vez que se añadiría una contribución a la posibilidad de lograr el relevante ideal de la ansiada revalorización de las mujeres en general como vía hacia la igualdad entre géneros, deseada desde tiempos antiguos.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

AAVV. Villaespesa, Mar (coord.). *100%* (catálogo), Junta de Andalucía, Sevilla, 1993

AAVV. *Historia del Arte Universal núm. 4 – Bizancio e Islam*, Espasa Calpe, Madrid, 2000

Almont, Jaques. *La imagen*, Piados, Barcelona/Buenos Aires, 1992

Apollinaire, Guillaume. *Meditaciones estéticas, los primeros cubistas*, Visor, Madrid, 1994

Baltrusaitis, Jurgis. *La edad media fantástica*, Cátedra, Madrid, 1994

Bernal, Ignacio y Cámara-Barbachando, Fernando y Piña-Chan, Román. *3,000 Years of Art and Life in México as seen in the National Museum of Anthropology*, México City, Harry N. Adams, Inc. Nueva York, 1970

Bruyne, Edgar De. *La estética de la Edad Media*, Visor, Madrid, 1999

Bryson, Norman. *Visión y pintura, la lógica de la mirada*, Alianza Forma, Madrid, 1991

Calvo Serraller, Franciso y González García, Ángel y Marchan Fiz, Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*, Alianza, Madrid, 2002

Chipp, Hershel B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, AKAL, Madrid, 1995

Csikszentmihalyi, Mihaly. *Creatividad*, Paidós, Barcelona, 1996

Gablik, Suzi. *Magritte*. Thames & Hudson, Londres, 1992

García Igual, Arturo. *Entre aquella España nuestra...y la peregrina. Guerra, exilio y desexilio*, Fundació General de la Universitat de Valencia. Patronat Sud-Nord, Valencia, 2005

Goldwater, Robert. *Primitivism in Modern Art, Belknap*, Cambridge, 1986

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte* (vol. I), Editorial Labor, Barcelona, 1985

Kristeva, Julia. *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe* (Col. Psicoteca Mayor), Gedisa; Barcelona, 1986

Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna. Estudios culturales*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 1997

Martingale, Andrew. *Gothic Art*, Thames & Hudson, Londres, 1988

Miller, Mary Ellen. *The Art of Mesoamerica from Olmec to Aztec*, Thames & Hudson, London, 1986

Micheli, Mario De. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1995

Morris, Cyril Brian. *El surrealismo en España 1920-1936* (Col. Austral), Espasa Calpe, 2000

Panofsky, Edwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Col. Universidad), Alianza Editorial, Madrid, 1985

Paz, Octavio. *Las peras del olmo*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1985

Pierre, José. *El futurismo y el dadaísmo*, Ediciones Aguilar, Madrid, 1969

Read, Herbert. *Imagen e idea*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1957

Reyes, Victor y Tíbol, Raquel. *Pinacoteca de los genios – David Alfaro Siqueiros*, Codees, Buenos Aires, 1964

Schopenhauer, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte y otros ensayos*, Ed. Edaf, Madrid/México/Buenos Aires/San Juan /Santiago, 2005

Selma de la Hoz, José Vicente. *Creación artística e identidad personal. Cultura, psicoanálisis y conceptos en el siglo XX* (Col. Fundamentos), Instituto Alfonso Magnánimo, Diputación de Valencia, Valencia, 2001

Simón Halevi, Z'ev ben. *Kábala y psicología*, Kairos, Barcelona, 2001

Tatarkiewicz, Wladyslw, *Historia de la estética II – La estética Medieval*, Akal, Torrejon de Ardoz, 1989

Westheim, Paul. *Arte antiguo de México*, Alianza, Madrid, 1988

Wilde, Oscar. *Sobre el arte y el artista*, DVD – Ediciones los Cinco Elementos, Barcelona, 2000

8.2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA:

AAVV. *Bilder und Visionen. Mexicanische Kunst zwischen Avantgarde und Actualität* (catálogo), Museum Würth, Künzelsau, 1995

AAVV. *Cuerpo y subjetividad femenina, salud y género, Siglo XX*, Madrid, 1993

AAVV. *De los símbolos al orden simbólico femenino, s. IV – XVII*, Asociación Cultural Al Mudayna, Madrid, 1998

AAVV. *Feminismo Holístico. De la Realidad a lo real*, (Col. Cuadernos de Ágora), Barcelona, 1994

AAVV. *Frida Kahlo* (catálogo), Fundación Caixa Galicia/Museo Dolores Olmedo, México, DF/Santiago de Compostela, 2006

AAVV. *Frida Kahlo* (catálogo), Helsinki Art Museum, Helsinki, 1997

AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007

AAVV. *Frida Kahlo 1907/2007* (catálogo), Editorial RM, México, DF, 2007

AAVV. *La lente de Guillermo Kahlo en la arquitectura religiosa de México* (catálogo), Generalitat Valenciana, Valencia, 1997

AAVV. *La mujer en México/Women in Mexico* (catálogo), Centro Cultural Arte Contemporáneo, México DF, 1990

AAVV. *Los surrealistas en México* (catálogo), Consorcio, México DF, 1986

AAVV. *María Izquierdo 1902-1955* (catálogo), Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, 1996

AAVV. *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936* (catálogo), IVAM Fundación Caja Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno, Valencia, 1997

AAVV. *Remedios Varo, Art i literatura* (catálogo), Diputación de Lérida, Gerona, 1991

AAVV. *Remedios Varo* (catálogo), Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988

AAVV. *Remedios Varo. Catálogo razonado. Catalogue Raisonné*, Era, México DF, 1994

AAVV. *Realismo Mágico. Franz Roh y la Pintura Europea 1917-1936* (catálogo), IVAM, Fundación Caja Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno, Valencia, 1997

AAVV. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* (catálogo), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2000

AAVV. *Tarsila, Frida, Amelia* (catálogo), Fundación la Caixa, Barcelona, 1997

Aberth, Susan L. *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004

Adelantado Mateu, Eulalia. *La revolución surrealista*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1990

Agosín, Marjorie. *Las hacedoras - mujer, imagen y escritura* (Serie ensayo), Editorial Cuarto Propio, Santiago (Chile), 1993

Alario Trigueros, Maria Teresa. *Arte y Feminismo*, Editorial Nerea, Donosita-San Sebastián, 2008

Alcántara, Isabel y Egnolff, Sandra. *Frida Kahlo und Diego Rivera*, Prestel, Munich/Londres/Nueva York, 2001

Alexandrian, Sarane. *Surrealist Art*, Thames & Hudson, Londres, 1989

Aliaga, Juan Vicente. *Bajo vientre. Representación de sexualidad en la cultura y el arte contemporáneo* (Col. Arte, Estética y Pensamiento), Generalitat Valenciana, Valencia, 1997

- ***Miradas sobre la sexualidad y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Universidad de Valencia, 2001**

Alonso, José Felipe. *Diccionario de Alquimia, cabala, simbología*, Editorial Master, Madrid, 1993

Amorós, Celia. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias para las luchas de las mujeres*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2005

- ***Tiempo de Feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad* (Col. feminismos), Cátedra, Madrid, 2000**

Andrade, Lourdes y Emerich, Luis Carlos. *Leonora Carrington. Una retrospectiva* (catálogo), Zuazua y Ocampo, Monterrey, 1994

Ashton, Dore. *Una fábula del Arte Moderno*, Fondo de Cultura /Turner Publicaciones, Madrid, 2001

Baciu, Stefan. *Surrealismo Latinoamericano: preguntas y respuestas*, Ed. Universitaria Valparaíso, Cruz del Sur, Valparaíso, 1979

Baring, Anne y Cashford, Jules. *El mito de la diosa: evolución de una imagen* (Col. Historia), Fondo de Cultura Económica/Siruela, México/Madrid, 2005

Barson, Tanya y Dexter, Emma (eds). *Frida Kahlo* (catálogo), Tate Publishing, Londres/ Schirmer- Mosel, Munich, 2005

Bartra, Eli. *Frida Kahlo, mujer, ideología, arte*, Icaria, Barcelona, 1994

Bataille, Georges. *Las lágrimas de eros*, Tusquets, Barcelona, 1997

- ***El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997**

Bayón, Damián. *Art e moderno en América Latina*, Taurus, Madrid, 1985

- ***Historia del arte hispanoamericano 3. Siglos XIX y XX*, Alhambra, Madrid/México DF, 1988**

Baz, Margarita. *Metáforas del cuerpo, un estudio sobre la mujer y la danza*, Universidad Autónoma de México, México DF, 1996

Beauvoir, Simone De. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos* (vol. I), Cátedra/Universitat de Valencia/Instituto de la Mujer, Madrid, 1999

- *El segundo sexo. La experiencia vivida* (vol. II), Cátedra/Universitat de Valencia/Instituto de la Mujer, Madrid, 1999

Betterton, Rosemary. *The Intimate Distance. Women Artists and the Body*, Routledge, London/Nueva York, 1996

Bischoff, Ulrich. *Max Ernst 1891 - 1976*, Taschen, Colonia, 2003

Bonet Correa, Antonio (coord.). *El surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983

Bornay, Erika. *Arte se escribe con "M" de mujer*, Sd, Barcelona, 2009

- *La cabellera femenina*, Cátedra, Madrid, 1998
- *Las hijas de Lilith* (Col. Ensayos de Arte), Cátedra, Madrid, 1998

Bourgeois, Louise. *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*, Síntesis, Madrid, 2002

Bradley, Fiona. *Surrealismo*, Tate Gallery Publishing, Londres, 1997

Brand-Claussen, Bettina y Michely, Viola (coords.). *Irre ist weiblich/ Künstlerische Intreventionen von Frauen in der Psychiatries um 1900* (catálogo), Verlag Das Wunderhorn, Heidelberg, 2004

Breton, André. *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003

- ***Magia Cotidiana***. Espiral/Fundamentos, Madrid, 1989
- ***Manifiestos del surrealismo***, Guadarrama, Madrid, 1969
- ***Manifiestos del surrealismo***, Visor Libros, Madrid, 2002

Breton, André y Éluard, Paul. *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barral, Barcelona, 1972

Breton, André Trotski, Leon y Rivera, Diego. *Por un arte revolucionario e independiente*, José Gutiérrez/El Viejo Topo, sin precisar, 1999

Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Col. Metropolis), Tecnos, Madrid, 2001

Butler, Judith. *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York/Londres, 1999

Buzzati, Gabriella y Salvo, Anna. *El cuerpo–palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos* (Col. *Feminismos*), Cátedra/Universitat de Valencia /Feminismos, Madrid, 2001

Caballero, Juncal. *La Mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton* (Colección Séndes), Universitat Jaume I, Castellón, 2002

Camacho Martínez, Rosario y Miró Domínguez, Aurora (eds.). *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder* (Col. Biblioteca de Estudios sobre la Mujer), CEDMA, Málaga, 2001

Cao, Marián L.F. (coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Narcea, Madrid, 2000

Cao, Marián L.F. y Martínez Díaz, Noemí. *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanos y españoles*, Horas y horas, Madrid, 2000

Carrada Jiménez, Ana Isabel y Lorenzo Arribas, Josémi (eds.), *De los símbolos al orden simbólico femenino (ssIV-XVII)*, Asociación Cultural Al-Mudayna, Madrid, 1998

Carrington, Leonora. *El séptimo caballo*, Siruela, Madrid, 1992

- ***Memorias de abajo*, Siruela, Madrid, 1995**
- ***The Hearing Trumpet*, Exact Change, Boston, 1996**

Carroll, Lewis (Gardner, Martin, ed.). *Alicia Anotada. Alicia en el país de las maravillas & A través del espejo*, Akal, Madrid, 1984

Castells Auleda, Carme (comp.). *Perspectivas feministas en teoría política* (Col: Paidós Estado y Sociedad), Paidós, Barcelona, 1996

Caws, Mary Ann y Kuenzli, Rodolf E., y Raasberg, Gwen (eds.). *Surrealism and Women*, MIT Press, Cambridge (MA)//Londres, 1991

Ceserani, Remo. *Lo fantástico*, Visor Dis, Madrid, 1999

Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Era, México, 1994

- *Mujer, arte, y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992
- *Surrealism and Women*, MIT Press, Cambridge (MA), 1991
- *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames & Hudson, Hampshire, 1985

Chadwick, Whitney y Isabelle de Courtivron (eds.). *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Cátedra, Madrid, 1994

Cid López, Rosa María y González González, Marta (eds.), *Hitos femeninos de la cultura clásica. Creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*, Universidad de Oviedo, 2003

Clair, Jean. *La responsabilidad del artista. La vanguardia entre terror y razón*, Visor, Madrid, 1998

- *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras* (Col. La Balsa de Medusa), Visor, Madrid, 1999

Climent, Catherine y Kristeva, Julia. *L femenino y lo sagrado*, Catedra, Madrid, 2000

Clifford, James. *Itinerarios transculturales* (Serie CLA.DE.MA Antropología Etnografía), Gedisa, Barcelona, 1999

Combalia, Victoria. *Amazonas con pincel – vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Ediciones Destino, Barcelona, 2006

Conde, Teresa Del. *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, ATTAME, México DF, 1994

Cortés, José Miguel. *El rostro velado* (catálogo), Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1997
Dalí, Salvador. *Diario de un genio*, Tusquets, Barcelona, 2003

Danto, Arthur C. *El cuerpo / el problema del cuerpo*, Síntesis, Madrid, 2003

Deepwell, Katy (ed.). *Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas*, Cátedra/Universitat de Valencia/Feminismos, Madrid, 1998

Diego, Estrella De. *Remedios Varo*, Fundación MAPFRE/ Instituto de la Cultura, Madrid, 2007

Diego, Estrella De y Huici, Fernando. *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española* (catálogo), Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1999

Duby, Georges y Perrot, Michelle. *Historia de las Mujeres* (5 volúmenes), Grupo Santillana, Madrid, 2000

Ealy, Diane C. *La Creatividad de la Mujer*, Ediciones B, Barcelona, 1998

Ecker, Gisela, (ed.). *Estética feminista*, Icaria, Barcelona, 1986

Eltit, Damiela, *Emergencias – Escritos sobre literatura, arte y política*, Planeta/Ariel, Santiago (Chile), 2000

Emerich, Luis Carlos y Andrade, Lourdes. *Leonora Carrington. Una retrospectiva* (catálogo), Zuazua y Ocampo, Monterrey, 1994

Farber, Crowley. *Los Grandes Iluminados* (Col. Horizontes), Edicomunicaciones, Barcelona, 2006

Fernández Checa, Jose Felipe Alonso. *Diccionario de la alquimia, cábala, simbología*, Master, Madrid, 1993

Foster, Hal. *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo editora, Córdoba (Argentina), 2008

Foucault, Michel. *Folie et déraison; Histoire du la folie à l'age classique* (Col. Tel), Galimar, Paris, 1961

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad* (vol. II), Siglo XXI, Madrid, 1976

Fundación Gala-Dalí. *Dalí íntimo. Dibujos, apuntes y palabras*, Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, Barcelona 2003

Gablik, Suzi. *Magritte*, Thames & Hudson, Londres, 1985

García Cortés, José Miguel. *El rostro velado* (catálogo), Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1997

- *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Egalés, Madrid/Barcelona, 2004

García Sánchez, Laura. *Frida Kahlo*, Tikal, Madrid, 2008

Gimferrer, Pere, *Magritte*, Ediciones Polígrafo, Barcelona, 1986

Gómez Rodríguez, Amparo y Tally, Justine (eds.). *La construcción cultural de lo femenino*, Instituto Canario de la Mujer, Sta. Cruz de Tenerife, 1998

González de Chávez, María Asunción (comp.). *Cuerpo y subjetividad femenina. Salud y género, Siglo XXI*, Madrid, 1993

González Potrony, Laia. *Frida Kahlo*, Edimat Libros, Madrid, 2005

Grimberg, Salomón. *I will never forget you...Frida Kahlo to Nicolás Muray, unpublished Photographs and Letters*, Schirmer/Mosel, Munich, 2004

Grosenick, Uta (ed.). *Women Artistas/Mujeres Artistas, de los siglos XX y XXI*, Taschen, Colonia, 2005

Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo*, Paidós, Barcelona, 2000

Guattari, Felix. *Cartografías del deseo*, Francisco Zegers, Santiago (Chile), 1989

Guigon, Emmanuel. *Remedios Varo: Arte y Literatura*, Museo de Teruel/Diputación de Lerida, Teruel, 1991

Halina. *El sexo femenino: metamorfosis*, Fontamara, Barcelona, 1980

Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México DF, 1997

- ***Frida Kahlo, die gemälde*, Schirmer/Mosel, Munich/París/Londres, 1997**
- ***Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003**

Hong Fine, Elsa. *Women and Art. A History of Women Painters and Sculptors from Renaissance to 20th*.

Century, Allan Held and Schram Prior, Montclair/Londres, 1978

Hooks, Margaret. *Frida Kahlo, la granocultadora* (catálogo), Turner Publicaciones, Madrid, 2006

Irigaray, Luce. *Amo a ti. Bosquejo de una felicidad en la historia*, Icaria, Barcelona, 1994

- ***Yo, tu, nosotros*, Catedra, Madrid, 1992**
- ***Ese sexo que no es uno*, Saltes, Madrid, 1982**

Isaak, Jo Ann. *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power, Women's Laughter*, Routledge, Londres/Nueva York, 1996

Jamis, Rauda. *Frida Kahlo*, Circe, Barcelona, 1988

Kahlo, Frida (prólogo: Moix, Ana María; introducción y notas: Tibol, Raquel). *Ahí les dejo mi retrato*, Random House Mondadori, Barcelona, 2005

- (Introducción: Fuentes, Carlos; comentarios: Lowe, Sara M.). ***El diario de Frida Kahlo. Un íntimo retrato*, Debate, Madrid, 1995**

Kahlo, Isolda P. *Frida Íntima. Frida Kahlo 1907-1945*, Dipon, Bogotá/ Gato Azul, Buenos Aires, 2004

Kaplan, Janet A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988

- ***Unexpected Journeys, The Art and Life of Remedios Varo*, Virago Press Ltd., Londres, Abbeville Press, Nueva York, 1988**

Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo, 1907-1954, dolor y pasión*, Taschen, Colonia, 1992

Kris, Ernest y Kurz, Otto. *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 1995

Lahuerta, Juan José. *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*, Siruela, Madrid, 2004

Laidlaw, Jill A. *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*, Blume, Barcelona, 2004

Le Clézio, Jean Marie Gustave. *Diego y Frida. Una gran historia de amor en tiempos de la revolución*, Temas de Hoy, Madrid 2002

Luane, Frank (comp.). *Litterature and the Occult. Essays in Comparative Literature*, University of Texas Press, Arlington, 1977

Lucie-Smith, Edward. *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000

Marina, José Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*, Anagrama, Barcelona, 2004

- ***Ética para náufragos*, Anagrama, Barcelona, 1995**

- ***Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona, 1993**

Mármol Rodríguez, Purificación. *Pandora soñada: utopía y feminismo*, Aglaya, Cartagena, 2007

Martínez, Araceli. *Frida Kahlo. Grandes mexicanos ilustres*, Dastin, Madrid, 2003

Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie - Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1997

Mayayo, Patricia. *Frida Kahlo. Contra el mito*. Cátedra, Madrid, 2008

- *Historia de mujeres. Historia de arte* (Col. Ensayos Arte), Catedra, Madrid, 2003

Maza, Francisco de la. *Los retablos dorados de Nueva España (Enciclopedia Mexicana del Arte)*, Ediciones Mexicanas, México DF, 1950

Mendez, Laura. *Antropología de la producción artística*, Síntesis, Madrid, 1995

Meuris, Jacques. *Magritte 1898–1967*, Taschen, Colonia, 2007

Montero, Rosa. *Historias de mujeres*, Alfaguara, Madrid, 1995

Morand, Paul. *El aire de Chanel* (Col. Fábula), Tusquets, Barcelona, 1999

Mujica, Bárbara. *Mi hermana Frida* (Col. Debolsillo), Random House Mondadori, Barcelona, 2004

Muñoz López, Pilar. *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Síntesis, Madrid, 2004

Nead, Lynda. *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*, Tecnos, Madrid, 1998

Nochlin, Linda. *Representing Women*, Thames & Hudson, Singapur, 1999

Ocampo, Estela. *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, Icaria, Barcelona, 1985

Ortega, Esperanza. "La doble escritura de Frida Kahlo," *Quimera* núm. 191, Ediciones de intervención cultural, Mataró (Barcelona), mayo 2000

Osborne, Raquel. *La construcción sexual de la realidad. Un debate en la sociología contemporánea de la mujer*. Cátedra, Madrid, 1993

Paris, Diana. *Julia Kristeva y la gramática de subjetividad*, Campo de Ideas, Mosteles, 2003

Pasolini, Pier Paolo. *Erotismo y destrucción*, Fundamentos núm. 85, Madrid, 1997

Pedraza, Pilar. *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Valdemar, Madrid, 1998

-...*La bella, enigma y pesadilla. Esfinge, medusa, pantera*, Tusquets, Barcelona, 1991

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad* (Col. Popular 107), Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1990

Pérez, David (coord.). *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado* (Col. Arte, Estética y Pensamiento), *Generalitat Valenciana*, Valencia, 1997

Pérez Rioja, Jose Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1988

Phelan, Peggy y Reckitt, Helena (eds.). *Arte y Feminismo*, Phaidon Press Ltd., Londres, 2005

Pinkolas Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con los lobos: Mitos y relatos de arquetipo de la mujer salvaje*, Ediciones B, Barcelona, 2000

Porqueres, Bea. *Diez siglos de creatividad femenina. Otra Historia del Arte*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1995

Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El acantilado, Barcelona, 1999

Prinzhorn, Hans. *Bildnerei der Geisteskranken, Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Springer-Verlag, Vienna, 2001

Puleo, Alicia H. *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea* (Col. Feminismos), Cátedra, Madrid, 1992

Quance, Roberta Ann. *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo* (Col. La balsa de medusa), A. Machado Libros, Madrid, 2000

Quincey, Thomas De. *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes* (Col. Malditos Heterodoxos), Alianza, Madrid, 2004

Ramírez, Juan Antonio. *Dalí: lo crudo y lo podrido* (Col. La balsa de medusa, 124), A. Machado Libros, Madrid, 2002

Raquejo, Tonia, *Dalí: metamorfosis*, Ediciones Edilupa, Madrid, 2004

Reyero Carlos. *Apariencia e identidad masculina de la Ilustración al decadentismo*, Cátedra, Madrid, 1996

Rico, Araceli. *Frida Kahlo, fantasía de un cuerpo herido*, Plaza y Valdés, México DF, 1993

Rodrigañez Bustos, Casilda. *El asalto al Hades. La rebelión de Edipo*, traficantesdesueños, Madrid, 2002

Rodríguez Magda, Rosa María (ed.). *Feminismo fin de siglo. La seducción de la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 2004

-...*Mujeres en la historia del pensamiento* (Col. Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico), Anthropos, Barcelona, 1997

Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1983

Rosemont, Penelope (ed.). *Surrealist Women. An International Anthology*, The Athlone Press, Londres, 1998

Salamerón, Julia. *Leonora Carrington (1917)* (Col. Biblioteca de Mujeres), Del Orto, Madrid, 2002

Sánchez Lara, Rosa María. *Los Retablos Populares*. (Monografías del arte núm. 18), Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 1990

Schopenhauer, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte y otros ensayos*, Editorial EDAF, Madrid, 2005

Schlieker, Andrea (ed.). *Leonora Carrington, Paintings, Drawing, Sculpture* (catálogo), Serpentine Gallery, Londres, 1991

Schurian, Walter. *Arte fantástico*, Taschen, Colonia, 2005

Schwartz, Arturo. *Surrealismo. Max Ernst y sus amigos surrealistas*, Edizione Gabriele Mazzota, Milán, 2004

Sendon de Leon, Victoria. *Sobre diosas, Amazonas y vestiales. Utopías para un feminismo radical*, Zero, Madrid, 1981

Serrano de Haro, Amparo. *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Plaza y Janés, Barcelona, 2000

S/A (Blum, Angela, tra.). *Frida Kahlo*, Ed. DeL Aguazul, Barcelona, 2005

Souter, Gerry. *Frida Kahlo. Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005

Suleiman, Susan Rabin. *Subversive Intent. Gender, Politics and the Avant Garde*, Harvard University Press, Cambridge (MA)/Londres, 1990

Torres y Reyes, Julián. *Tarot. Arte Adivinatorio*, Edicomunicaciones, Barcelona, 2006

Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas 1950 – 1970*, Siglo XXI, México DF, 1973

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001

Tubert, Silvia (ed.). *Del sexo al género. Los equívocos de un concierto* (Col. Feminismos), Catedra, Madrid, 2003

Tusquets Blanca, Oscar. *Dalí y otros amigos*, RqueR, Barcelona, 2003

Vidal Claramonte, Maria del Carmen África (ed.). *La feminización de la cultura. Una aproximación interdisciplinar*, Consorcio Salamanca 2002, Salamanca, 2002

Waberer, Keto Von. *Frida Kahlo*, Schirmer/Mosel, Munich, 1992

Weber, C. Silvia (ed.). *Frau im Bild/Women Portrayed* (catálogo), Kunsthalle Würth/Schäwbisch Hall und Swiridoff Verlag, Künstelau, 2002

Yalom, Marilyn. *Historia del pecho*, Tusquets, Barcelona, 1997

Zamora, Martha. *Frida: el pincel de la angustia*, La Herradura, México DF, 1987

8.3. ARTÍCULOS:

Allum, Marc. "Antiques Roadshow," *H & A*, BBC Magazines, Londres, septiembre 2003, pp. 125-131

Baeza, Almudena. "Revolucionarias del arte," *Yo Dona* núm. 69, Unidad Editorial Información General, Madrid, 26 agosto 2000, pp. 32-37

Berger, John. "Frida Kahlo, la pintora herida," *El País semanal* núm. 1.140, Diario El País, Madrid, 02 agosto 1998

Bonet, Mauricio. "Frida Kahlo, Santa Frida," *El País*, núm. 10.306, Diario El País, Madrid, 23 agosto 2005, pp. 36-37

Brand-Claussen, Bettina. "Geschichte der 'verrückten' Sammlung," *Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung* - D12804E, Sammlung Prinzhorn, Psychiatrische Universitätsklinik, Heidelberg, 07 enero 2003, pp. 6-14

Brito, Sara. "Pinceladas de una pasión mexicana," *El País*, núm. 11.011 - El viajero núm. 458, Diario El País, Madrid, 04 agosto 2007, pp.1 y 3-4

Caballero, Juncal. "La *femme-enfant*: un mundo dicotómico en relatos de Leonora Carrington," *Asparkía* núm. 19, Universitat Jaume I, Castellon, 2008, pp. 123-139

Carrillo de Albornoz, Cristina. "Leonora Carrington – Yo no decidí ser pintora. Fue la pintura la que me eligió a mí," *XL Semanal* núm. 949, Taller de Editores, Madrid, 01 enero 2006, pp. 24-29

Carrizo, Rodrigo. "Las 'relaciones peligrosas' de Sigmund Freud y su cuñada," *El País* núm.104, Diario El País, Madrid, 26 diciembre 2006, p. 48

Cazalla, Jana. "Arte Latinoamericano contemporáneo: descentramientos e idilio con la 'mainstream'," *Contrastes. Revista cultural* núm. 14, Contrastes Editorial, Valencia, febrero-marzo 2001, pp. 64-73

Corrella, Miguel. "El estridentismo y las artes plásticas," *Kalias Revista del Arte* núm. 17-18, Generalidad Valenciana, Valencia, 1997, pp. 18-33

Cruz, Juan. "Frida Kahlo, la mirada del dolor," *El País* núm. 10.312 – *Revista de agosto*, Diario El País, Madrid, 29 agosto 2005, p. 33- 34

Cruz, Juan. "Mi cabreo nace de que la relación entre varón y mujer es injusta," *El País*, núm. 10.735, Diario El País, Madrid, 29 octubre 2006, p. 9

Cuadriello, Jaime y León Mariscal, Beatriz Berndt y Robledo Galván, Carmen de Monserrat, "Mirada Itinerante. Mosaico de Iconografía Guadalupana," *Visiones de Guadalupe, Artes de México - Revista-Libro bimestral* núm. 29, Bowers Museum of Cultural Art, Santa Ana (California), s/f, p. s/n

Dobry, Edgardo. "Decadencia, maravilla y destino circular," *El País* núm. 1.067 – *Babelia* núm. 683, Diario El País, Madrid, 24 diciembre 2004, p. 11

Ehrenreich, Barbara. "The Real Truth about the Female," *Time*, vol. 153 núm. 9, Time Inc., Nueva York, 08 marzo 1999, pp. 56-65 y 69

Escur, Nuria. "Frida Kahlo. Arte de dolor y pasión," *Magazine- Levante EMV*, La Vanguardia Ediciones, Barcelona, 25 agosto 2002, pp. 25-29

Etxebarria, Lucía, "Siete puntos para el elogio del masoquismo," *Esfera - El Mundo*, Unidad Editorial Información General, Madrid, 19 junio 1999, p. 2

Fontán de Junco, Manuel, "De damas del arte y mujeres muy fin de siglo," *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte* núm. 49, Diprodisa, Madrid, febrero-marzo 1997, pp.118-128

Fouque, Antoinette. "La mirada teórica: Existen dos sexos," *Quimera* núm. 192, Editores de Intervención Cultural, Mataró (Barcelona), junio 2000, pp. 64-72

García, Manuel. "Entrevista con Octavio Paz: Los privilegios de la vista," *Lápiz (Revista Internacional de Arte)* núm. 15, Publicaciones de Estética y Pensamiento, Madrid, 1996, pp. 58 y 61

García Gallego, Jesús (comp). "Surrealismo – El ojo soluble," *Revista Litoral* núm. extra 174-175-176, Ediciones Litoral, Málaga, 1983, pp. 25-39 y 352-405

Garrido, Gloria. "Mujeres al borde de un ataque de género," *XL Semanal* núm. 900, Taller de Editores, Madrid, 23 enero 2005, pp. 66-69

Gilbert, Anne. "Time to Revive an Old Art Form," *White Plains Reporter Dispatch*, White Plains (NY), 03 noviembre 1974, p. 14

Glantz, Margo. "Una biografía pintada," *El País* núm. 10.955 - Babelia núm. 811, El Diario El País, Madrid, 09 junio 2007, p. 18

Glez. Cortés, María Teresa. "Los surcos de la postmodernidad," *Mujeres*. (monográfico núm. 6), Frente Feminista de Zaragoza, Zaragoza, noviembre 1995, pp. 6-23

Gómez-Rodulfo, Marta. "Leonora Carrington, la última gran surrealista," *Yo Dona* núm. 269, Unidad Editorial, Madrid, 26 junio 2010, pp. 32-37

Gutierrez, Menchu. "Leonora Carrington, la risa en el tejado," *El País* núm. 10.331 – *Babelia* num. 721, Diario El País, 17 septiembre 2005, p. 16

Helland, Janice. "Cultura política e Identidad en las pinturas de Frida Kahlo," *Kalías. Revista de Arte (bimestral)* núm. 17-18, Generalidad Valenciana, Valencia, 1977, pp. 8-17

Hite, Shere. "Mitos y prejuicios," *El País Semanal* núm. 1.408, Diario El País, 21 septiembre 2003, Madrid, p.100

Ibarz, Joaquín. "De artista a mito," *Magazine - Levante-EMV*, La Vanguardia Ediciones, Barcelona, La Vanguardia Ediciones, Barcelona, 02 febrero 2003, pp. 42-43

Ibarz, Mercé.. "El gran impulso latinoamericano," *Magazine – Levante EMV*, La Vanguardia Ediciones, Barcelona, 04 abril 1999, p. 13

Ibarz, Mercé. "Mujeres en el papel de artistas y musas," *Magazine - Levante EMV*, La Vanguardia Ediciones, Barcelona, 14 noviembre 2004, pp. 70-77

Ibarz, Mercè. "Pasión por Frida," *Magazine - Levante-EMV*, La Vanguardia Ediciones, Barcelona, 05 junio 2005, pp. 66-69

Jiménez, Felipe. "La sobrina de Frida Kahlo revela que Diego Rivera practicó la eutanasia a la pintora," *La Razón* núm. 2.057 (*Audio Visual*), Madrid, 04 julio 2004, p. 28

Jiménez, José. "Artaud. El cuerpo inscrito," *El Cultural*, Prensa Europea, Madrid, 21 diciembre 2006, p. 44

Knight, Seth. "Políticamente incorrecto," *Nueva revista de política, cultura y arte* núm. 47, Diprodisa, Madrid, febrero/marzo 1997

La Fuente, Manuel De. "*Beatriz Preciado*, entrevista," *ABC* núm. 33.679 – *D7* núm. 32, Diario ABC, Madrid, 02 marzo 2008, p. 32

Lopes Louro, Guacira. "Género y magisterio en Brasil: identidad, historia y representación," *Archipiélago (Revista Cultural de Nuestra América)* núm. 30, Editorial Archipiélago, Madrid, 1997, pp. 32-39

Marín Medina, José. "La galaxia surrealista," *El Cultural*, Prensa Europea, Madrid, 02 enero 2000, p. 40

Marina, José Antonio. "Meditación del jardín," *El Semanal* núm. 771, Taller de Editores, Madrid, 04 agosto 2002, p. 76

Medel, Óscar. "*Pensando la muerte de Frida Kahlo*," *XL Semanal* núm. 936, Taller de Editores, Madrid, 02 octubre 2005, pp. 86-87

Mena, Usúa. "Frida Kahlo, la pintora atormentada," *El Semanal* núm. 725, Taller de Editores, Madrid, 16 septiembre 2001, pp. 46-50

Mezquida, Evelyn. "Arte para amantes del ertotismo," *Tiempo* núm. 1220, Ediciones Zeta, Madrid, 19 septiembre 2005, pp. 70-73

Millán Alba, José A. "Esa mujer que algunos llaman fatal," *Nueva revista de política, cultura y arte* núm. 49, Diprodisa, Madrid, febrero-marzo 1997, pp. 29-44

Mollendo, Sergio. "La figuración del cuerpo como espacio de articulación de la naturaleza y la cultura," *Arte e investigación. Revista científica de las bellas artes* núm. 3, Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires, abril 1999, pp. 75-78

Montero, Rosa. "Historias de Mujeres/12 - Frida Kahlo, el mundo es una cama," *El País Semanal* núm. 229, Diario El País, Madrid, 09 julio 1995, pp. 111-114

Morris, C. Brian. "El surrealismo extragaláctico de la pintora Remedios Varo," *Turia. Revista Cultural*, núm. 21-22, Diputación Provincial de Teruel – Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, octubre 1992, pp. 198-226

Muir, Kate. "Las mujeres de la Bauhaus," *XL Semanal* núm. 975, Taller de Editores, Madrid, 02 julio 2006, pp. 56-60

Navarro, Isabel. "Remedios Varo. La pintora olvidada," *Mujer hoy* núm. 447, Taller de Editores, Madrid, 03 noviembre 2007, pp. 22-24

Nochlin; Linda. "Where are the Great Women Artists Now," *ARTNEWS* vol. 106 núm. 2, Artnews LLC Periodicals, Nueva York, febrero 2007, pp.114-117

Nuez, Ivan De la. "Sobrevolando el canon," *Lápiz (Revista Internacional de Arte)* núm. 118-119, Publicaciones de Estética y Pensamiento, Madrid, 1996, pp. 54-75

O'Hara-Forster, Brigid. "Reflections on Mirrors," *Time Atlantic* núm. 14, Time Warner Publishing, Amsterdam, 05 octubre 1998, pp. 58-59

Ollinger-Zinque, Gisèle. "Magritte. El hombre del mar," *El Cultural*, Prensa Europea, Madrid, 19 marzo 2000, pp. 42-43

Oppenheimer, Walter. "Frida Kahlo, la obra de una leyenda," *El País* núm. 10.230, Diario El País, Madrid, 08 junio 2005, p. 40

Ortega, Esperanza. "La escritura doble de Frida Kahlo," *Quimera* núm. 191, Ediciones de Intervención Cultural, Mataró (Barcelona), mayo 2000, pp. 11-15

Ott, Norbert H., "Streit unterm Phallusbaum," *Süddeutsche Zeitung* núm. 191, Süddeutsche Zeitung, Munich, 20 agosto 2005, p. 14

Preciado, Beatriz. "Mujeres en los márgenes," *El País*, núm. 10.809 – *Babelia* núm. 790, Diario El País, Madrid, 13 enero 2007, p. 02

Quance, Roberta. "Frida Kahlo, o la aniquilación de la madre," *La balsa de medusa (revista trimestral)* núm. 40, Visor Dis, Madrid, 1996, pp. 37-62

Reichardt, Lars. "Das Superman-syndrom," *Süddeutsche Zeitung Magazin* núm. 11, *Süddeutsche Zeitung*, Munich, 16 marzo 2007, pp. 42-46

Rivero, Raul. "El alma de la Casa Azul. Frida Kahlo/México," *El Mundo* núm. 6.452 – Un verano extra, Unidad Editorial, Madrid, 17 agosto 2007, p. 04

Robledo Galván, Carmen de Monserrat. "Exvotos," *Artes de México* núm. 29, Bowers Museum of Cultural Art, Santa Ana (CA), s/f, pp. 28-29

Rodríguez, María. "Pintando las mil y una noches," *XL Semanal* núm. 946, Taller de Editores, Madrid, 11 diciembre 2005, pp.77-82

Roiz, Javier. "La rebelión del género," *Nueva revista de política, cultura y arte* núm. 49, Diprodisa, Madrid, febrero-marzo 1997, pp. 45-62

Ruiz, Rafael. "Sueños, sesión de madrugada," *El País semanal* núm. 1.135, Diario El País, Madrid, 28 de junio de 1998, pp. 52-58

S/A. "Las obsesiones de Frida," *Faro de Vigo*, Faro de Vigo, 26 agosto 2005, p. 88

S/A. "El Bioparc asiste al nacimiento de los primeros lémures tras su inauguración," *Las Provincias*, núm. 51.759, Federico Domenech, 6 abril 2008 p. 29

S/A. "Paseo surrealista," *El País* núm. 11.239 - *Babelia* núm. 852, Diario El País, Madrid, 21 y 22 marzo 2008, p. 18

Segura Fernandez, Eduard. "Tolkien, Chesterton y los cuentos de hadas," *Nueva revista de política, cultura y arte* núm. 49, Diprodisa, Madrid, febrero/marzo, 1997, p.110-117

Serra, C. "Frida, en el amor y la liturgia," *El País* núm. 10.191, Diario El País, Madrid, 30 abril 2005, p. 35

Silverthorne, Jeanne. "Women Surrealists," *ARTFORUM* vol. XXIV núm. 2, Art Forum International, Nueva York, octubre 1985, pp. 126 y 127

Soler, Jordi. "Frida con Amor," *El País semanal* núm. 1.466, Diario El País, Madrid, 31 octubre 2004, pp.66-71

Souza, Patricia De. "Virginia Despentes. No creo en la feminidad," *El País* núm. 10.809 – *Babelia* núm. 790, Diario El País, Madrid, 13 enero 2007, p. 03

Umbral, Francisco. "Memorialismo," *El Mundo* núm. 4.321, Unidad Editorial Información General, Madrid, 29 septiembre 2001, p. 60

Vargas Llosa, Mario. "Resistir Pintando," *El País*, núm. 7.624, Diario El País, Madrid, 29 marzo 1998, p. 15

Ventura, Lourdes. "Leonora Carrington, desde la locura," *El Mundo*, Unidad Editorial, Madrid, 29 agosto 2010, p. 10

8.4. PÁGINAS WEB SELECCIONADAS:

AAVV.

“Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderon 1907-1954”

<<http://www.frida2007.com/frida-kahlo/biografia-frida-kahlo-2.html>>

(ref. 2005)

Abad, Domínguez, Fernando Buen.

“Frida Kahlo: filosofar y pintar”

<<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=44499>>

(ref. 10/01/07)

Alameda, Irene Zoe.

“Frida Kahlo: la frente y el perfil” (Arte y Parte, núm. 57)

<<http://www.revistasculturales.com/a/372/1/frida-Kahlo-la-frente-y-el-perfil.html>>

(ref. 06/05)

Cardoza, Karen.

“Remedios Varo”

<http://www.lationartmuseum.com/remedios_varo.htm>

(ref. 10/01/09)

Cervantes, Erika
“Hacedoras de la historia. Frida Kahlo”
<<http://www.cimacnoticias.com/noticias/05mar/s05030808.html>>
(ref. 08/03/05)

Cherem, Silvia.
“No me acostumbro a la vejez” (entrevista con Leonora Carrington)
<<http://thebrokenglass.wordpress.com>>
(ref. 14/02/08)

Clause, James Joseph y Johnston, Sara (eds.)
“Medea: seáis on the myth, literatura, philosophy, and art”
<<http://books.google.es/books?vid=ISBN0691043760>>
(s/r)

Cortez Lopez, Carla C.
“Remedios Varo Uranga (1908-1963)”:
<http://www.imageandart.com/tutorials/biografías/remedios_varo_uranga/remedios_varo.html>
(ref. 12/06/09)

Eder, Rita.
“Las mujeres artistas en México” (1982 vol. XIII, tomo 2, núm 50, pp. 251-260)
<http://www.analesiie.unax.mx/babstract_este03.php>
(ref. 05/06/08)

Falini, Diana.
“On-line Exhibits”
<<http://www.fridakahlo.it>>
(ref. 1998-2000)

Gallery, Frey Norris.
“Leonora Carrington”
<http://www.freynorris.com/docs/Leonora_Carrington.cv.htm>
(ref. 15/05/09)

Gallery, Frey Norris.
“Remedios Varo”
<http://www.freynorris.com/docs/Remedios_Varov.cv.htm>
(ref. 15/05/09)

German, Daniel M.
“Resumen biográfico de Leonora Carrington”
<<http://www.turingmachine.org/leonora/resumen.html>>
(ref. 21/11/1997)

Hermoso-Espina Garcia.
“Cronología ilustrada de Frida Kahlo”
<http://www.homines.com/arte_xx/crono_frida/index.htm>
(ref. 18/09/04)

Hermoso-Espina Garcia.
“El nacimiento pictórico de Frida Kahlo”
<http://www.homines.com/arte_xx/frida_kahlo/index.htm>
(ref. 15/01/04)

Krause, Jerome C.
“Lady Godiva (Godgifu, in the spelling of her time)”
<<http://abacom.com/jkrause/godiva/html>>
(s/r)

LLacer, Maria.
“Frida Kahlo”
<<http://hipocrates.bliqoo.com/content/view/586898>>
(ref. 26/12/08)

Mendoza Torres, Israel.
“Frida Kahlo: Centenario de un autorretrato”
<<http://anodis.com/nota/9848.asp?pag=3>>
(ref. 30/07/09)

Needleman, Jacob.
“G.I. Gurdjieff and His School”
<<http://www.bmre.berkley.edu/people/misc/School.html>>
(ref. 01/08/03)

Payan, Emilio y Villa, Saul.
“Tiempo soñado” (entrevista)
<<http://www.jornada.unam.mx/1996/12/15/sem-leonora.html>>
(ref. 15/05/08)

S/A
“Centenario de Frida Kahlo” (entrevista con Raquel Tibol)
<<http://www.rnw.nl/es/espa%C3%B1ol/artide/centenario-de-frida-kahlo>>
(ref. 06/13/2007)

S/A
“Frida Kahlo. 1907-1957 Cronología”
<<http://www.geocities.com/laboronita/fk1.html?200916>>
(ref. 16/06/2009)

S/A
“Leonora Carrington, uno de los iconos del arte contemporáneo”
<www.jornada.unammx/2007/04/indexpnp?section=cultura&article=a06n1cul-2>
(ref. 05/04/07)

S/A
“Leonora Carrington: un recorrido por los bordes”
<http://www.muershoy.com/secciones/1694_2.shtml>
(ref. 26/01/04)

S/A
“Little Glossary of Irish Mythology”
<yesss.club.fr/glossary.htm>
(s/r)

S/A
“Remedios Varo: Colección Isabel Gruen Varsoviano”
<<http://www.fondodeculturaleconómica.com/prensaDetalle.asp?art=12960>>
(ref. 20/01/08)

S/A
“Remedios Varo (España 1908 – México1963)”
<<http://www.ciudaddemujeres.com/mujeres/PinturaVaroRemedios.htm>>
(ref. 26/07/07)

S/A
“Se exhibirán las obras en litigio de Remedios Varo”
<http://www.vanguardia.com.mx/diario/noticia/arte/vidayarte/se_exhibiran_las_obras_en_litigio_de_remedios_varo>
(ref. 11/01/2008)

Ureña Rib, Fernando.
“Magia sutil y fuerzas ancestrales”
<http://www.latinartmuseum.com/remedios_varo.html>
(ref. 01/10/2009)

Urrutia, Elena.
“Leonora Carrington, Artista y Escritora”
(originalmente publicado en Jornada Semanal, 28 de octubre 2001)
<<http://www.hungryflower.com/leorem/carrington.html>>
(ref. 28/10/2001)

Weisz-Carrington, Pablo.
“A Woman of surrealism” (Biographical Sketch)
<<http://www.carringtonleo.5u.com>>
(ref. 11/2007)

Wenger, Adriana Alicia.
“Dolor y arte: Frida Kahlo”
<<http://www.psikeba.com.ar/articulos/AWKahlo.htm>>
(ref. 01/2009)

Zambrano Espinosa, Josefa.
“Lo mágico y místico en el arte de Remedios Varo”
<<http://www.analitica.com/va/arte/dossier>>
(ref. 29/05/2003)

Zavah Alonso, Miguel.
“Leonora Carrington. Trayectoria”
<http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=9007>
(ref. 10/06/2009)

9. APÉNDICE

9.1. CRONOLOGÍAS Y CURRÍCULUM DE LAS ARTISTAS, EXPOSICIONES Y DISTINCIONES

9.1.1. FRIDA KAHLO

1907

La artista Frida Kahlo y Calderón nace el seis de julio en *La Casa Azul*,¹ es la tercera hija de Matilde Calderón y González y quinta de Guillermo Kahlo.

El nombre Frida, deletreado *Frieda* en alemán, significa *paz* en el idioma centroeuropeo. Aunque inscrito en el registro civil por su abuela materna² como *Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón*, la pintora escribe *Frieda*

¹En la actualidad es la sede de la *Casa Museo Frida Kahlo*; originalmente fue el hogar de la familia Kahlo construido en 1904 por el padre de la pintora. El edificio se encuentra ubicado en la esquina de Allende con la Calle Londres, 247 (anteriormente núm. 26) de Coyoacán, un pueblo convertido en barrio del Distrito Federal de México.

²Isabel González, viuda de Calderón

al estilo alemán hasta cambiarlo en un acto de rechazo a los desastres fascistas alemanes.³

Al identificarse con la Revolución Mexicana, la artista se empeña en decir que había nacido en 1910 para hacer coincidir el año de su nacimiento con el comienzo de la revuelta contra el dictador Porfirio Díaz. En su memoria queda el recuerdo de que en algún momento su madre había prestado ayuda a los Zapatistas.

Kahlo también altera el día de su cumpleaños y decide celebrarlo el 7 de julio.

1913

Acude a la escuela primaria en Coyoacán.⁴

³Herrera, Hayden. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p. 27

⁴Barson, Tanya y Dexter, Emma. *Frida Kahlo* (catálogo), Schirmer/Mosel, München, 2005, p. 216; Colegio Alemán, según: Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo, 1907-1954, dolor y pasión*, Taschen, Colonia, 1992, p. 92

Contrae poliomielitis y su pierna derecha le queda atrofiada, siendo la fecha de la enfermedad imprecisa.⁵
(1913) (1914) (1916) (1920)

1915

Guillermo Kahlo, dándose cuenta de la inteligencia de su hija, comienza a instruirla en la literatura, biología, arqueología, arte y fotografía, a una edad temprana.⁶

Fecha sin determinar

Asiduamente acompaña a su padre a realizar fotografías dentro y fuera del estudio. En los recorridos por el exterior

⁵Fecha 1913 según: AAVV. *Frida Kahlo* (catálogo), Helsinki Art Museum, Helsinki, 1997, p. 95;

Fecha 1914, según: Kahlo, Frida. *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, (Cronología), Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, p. 288;

Fecha 1916, según: Rico, Araceli. *Frida Kahlo, Fantasía de un cuerpo herido*, Plaza y Janés, México DF, 1987, p. 160;

Fecha 1920, según: Souter, Gerry. *Frida Kahlo, . Hinter dem Spiegel*, fideicomiso diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005: *Als dreizehnjährige war Frida an der wachstumsmenden Kinderlähmung erkrankt, die ihr rechtes Bein verkummern ließ*. Tra.: Con trece años Frida enfermó de parálisis infantil que deformó su pierna derecha.

⁶Barson, Tanya y Dexter, Emma. *Frida Kahlo* (catálogo), Schirmer/Mosel, München, 2005, p.216

Kahlo cuida a su progenitor durante sus episodios epilépticos.

1918

En los años después de la enfermedad de Frida, Guillermo Kahlo le insta a practicar diversos deportes.⁷

c. 1920 (o 1927, según fuentes) Ingresa en las filas de las juventudes comunistas: PCM (Partido Comunista Mexicano) fundado en 1919.⁸

1920

Kahlo finaliza estudios primarios en la *Oberrealschule*, Colegio Alemán, México.

1922

El mismo año en que se inicia el movimiento del muralismo mexicano, Frida ingresa en la Escuela Nacional

⁷Barson, Tanya y Dexter, Emma. *Frida Kahlo* (catálogo), Schirmer/Mosel, München, 2005, p. 217

⁸Fecha c. 1920, según: AAVV. *Frida Kahlo*, Océano - Landucci, México DF, 2007, p. 236;

Fecha 1927, según: Rico, Araceli. *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*, Plaza y Janés, México, DF, 1987, p. 61

Preparatoria, centro de enseñanza pública originalmente establecido con el fin de preparar alumnos para ingreso en la Facultad de Medicina. Frida es una de las 35 alumnas del centro; el resto son varones hasta sumar un total de 2.000 estudiantes.

Forma parte de una pandilla de compañeros de estudios compuesta por siete varones y dos mujeres: *Los Cachuchas*.⁹ El nombre significa: *gorras de gamines proletarios*¹⁰ y se refiere a la prenda que portan los miembros del grupo, sus *cuates*, como signo de rebeldía. A los 15 años Frida tiene su primer encuentro con su futuro marido, el afamado artista Diego Rivera, mientras le observa pintar el mural *La Creación* en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria.

⁹Barson, Tanya y Dexter, Emma. *Frida Kahlo* (catálogo), Schirmer/Mosel, München, 2005, p. 217

¹⁰Según explica Carlos Fuente en: AAVV. *Frida Kahlo 1907/2007* (catálogo), Editorial RM, México, DF, 2007, p. 23; en: Mayayo, Patricia. *Frida Kahlo. Contra el mito*. Cátedra, Madrid, 2008, p.59, la investigadora aporta una cita de Alejandro Gómez Arias que explica que las gorras, fabricados por José Gómez Robleda, eran un signo de rebeldía contra la costumbre de utilizar sombrero o *carrete* en las preparatorias.

En noviembre, el *Universo ilustrado* publica el poema de Frida: *Recuerdo*.

1925 (1924, según fuentes)

A los dieciocho años realiza prácticas remuneradas en la imprenta de Fernando Fernández, amigo de su padre.¹¹ Frida recibe clases de dibujo de este ilustrador publicitario. *Allí ejercita su mano y entrena su ojo en la minuciosa copia de los grabados del artista Anders Zorn,*¹² de nacionalidad sueca. Con esta práctica afina su talento innato.

El 17 de septiembre, al regresar de la escuela a casa, acompañada del compañero de clase y primer amor, Alejandro Gómez Arias, Kahlo se ve involucrada en un accidente de tráfico. Un tranvía embiste el autobús en el que viajan retorno a casa después de clase. Kahlo se disloca el hombro, se fractura costillas, se rompe la pierna derecha en 11 sitios; experimenta lesiones graves de

¹¹Fecha 1924, según: Rico, Araceli. *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*, Plaza y Janés, México,DF, 1987, p. s/n

¹²AAVV. *Frida Kahlo*, Océano - Landucci, México DF, 2007, p. 236

columna, pelvis y queda con el pie derecho aplastado. Comienza su dolorosa lucha por sobrevivir a las secuelas del accidente que minan su salud hasta llevarle a una muerte temprana, después de años de deterioro físico progresivo.

Convaleciente en su casa después de estar hospitalizada un mes en la Hospital de la Cruz Roja a consecuencia del accidente, Kahlo toma una determinación: *No me he muerto, y, además, tengo algo por qué vivir; ese algo es la pintura.*¹³ Utilizando un espejo para contemplarse como modelo y empleando un caballete especial encargado por su madre al carpintero, la artista pinta acostada en su habitación.

Durante el verano, comienza el *Autorretrato con traje de terciopelo* con la finalidad de regalárselo a Gómez Arias. La obra que figura como el primer autorretrato al óleo de la pintora. No obstante, existe en el ejemplo de fecha c. 1923 y elaborado con una resolución sencilla en el que la

¹³Le Clezio, J.M.G. *Diego y Frida, Una Gran historia de amor en tiempos de la revolución*, Temas de Hoy, Madrid, 2002, p. 62

joven aparece con aspecto de colegiala. Es un antecedente de su serie de autorretratos.

1927 (1923, según fuentes)

Kahlo tiene su primer contacto con la fotógrafa Tina Modotti.¹⁴

*Para 1927 su pintura se ha vuelto intelectualmente más sofisticada y con aires estridentistas pinta el Retrato de Miguel N. Lira.*¹⁵ Kahlo investiga y experimenta.

Kahlo se afilia al PCM.

1928

Comienza a relacionarse dentro del mundillo artístico. Su círculo de amistades incluye Tina Modotti y Antonio Mella.

¹⁴Fecha 1923, según: Barson, Tanya y Dexter, Emma (coords). *Frida Kahlo* (catálogo). Tate Publishing, Londres/ Schirmer-Mosel, Munich, 2005, p. 218

¹⁵AAVV. *Frida Kahlo*, Océano - Landucci, México DF, 2007, p. 236

Se produce el reencuentro entre Kahlo y Rivera; se supone que el hecho tiene lugar en casa de Tina Modotti, pero existen diversas versiones: *la misma Frida recordaba el encuentro de maneras distintas en diferentes ocasiones.*¹⁶ Comienza la relación entre *la paloma* y *el elefante*, aunque el padre de Frida le comunica a Rivera que su hija es una *diabla*. Puede considerarse constatación del noviazgo que Rivera representa a Frida en el panel *Frida Kahlo repartiendo armas* en el fresco *Distribución de las armas*¹⁷ en la Secretaría de Educación.¹⁸

1929

El 21 de agosto, seis semanas después de su vigésimo segundo cumpleaños, Frida celebra las primeras nupcias con Diego Rivera en una ceremonia civil. Tiene lugar en el

¹⁶Herrera,Hayden. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, pp.119 y 120

¹⁷Dato del mural en: Kahlo, Frida. *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* (Cronología), Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, p. 289

¹⁸Obra denominada: *Insurrección* de la serie de murales *Balada de la Revolución Proletaria*, según: Herrera,Hayden. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p. 129

Ayuntamiento de Coyocán. La pareja se instala en el Paseo de la Reforma del centro de Ciudad de México.

Kahlo es testigo de la muerte a tiros en plena calle del joven revolucionario, Germán Campo.

En octubre, como Secretario General del Partido Comunista de México, Rivera, el político, es presionado hasta expulsar a Rivera, el pintor, por aceptar encargos del gobierno mexicano; Frida, en apoyo a su pareja, también abandona el Partido.

En diciembre, (o en 1930, según fuentes) el matrimonio se traslada a Cuernavaca para que Rivera realice en el Palacio de Cortés una serie de murales por encargo del embajador norteamericano Dwight W. Morrow.¹⁹

¹⁹Fecha 1930 según: Barson, Tanya y Dexter, Emma. *Frida Kahlo* (catálogo), Schirmer/Mosel, München, 2005, p. 219

1930 (1929)

Por razones médicas se le efectúa un aborto terapéutico que interrumpe la primera concepción de Frida.²⁰

El 10 de noviembre, del año que comienza la década, el matrimonio realiza la primera visita a los EEUU; permanece tres años. En San Francisco, Frida conoce a los fotógrafos Imogen Cunningham y Edward Weston, el promotor artístico Albert Bender y al doctor Leo Eloesser, el que se convierte en su consejero médico y gran amigo para toda la vida. *Frida pinta el Retrato del Dr. Leo Eloesser como gesto de cariño y gratitud, quizá en forma de pago por su atención médica.*²¹ También conoce al escultor Ralph Stackpole y al pintor Arnold Blanch y su esposa, Lucile.

²⁰Fecha 1930, según: Herrera, Hayden, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p.155

Fecha 1929 según: Kahlo, Frida. *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato (Cronología)*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, p. 289

²¹Herrera, Hayden. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p.161; la amistad con Dr. Eloesser data de fecha 1931, según: González Potrony, Laia. *Frida Kahlo*, Edimat Libros, Madrid, 2005, p.186; también 1931 según: Barson, Tanya y Dexter, Emma. *Frida Kahlo* (catálogo), Schirmer/Mosel, München, 2005, p. 219

1931

En junio,²² la pareja vuelve a México y permanecen 5 meses. En San Ángel se inicia la construcción de su nuevo hogar, diseñada por Juan O’Gorman.

En noviembre, la pareja se encamina hacia Nueva York; allí se instalan en el Hotel Barbizon de la Sexta Avenida. En general, la ciudad y su gente no resultan del agrado de Kahlo.

El cuadro de Frida intitulado, *Frida Kahlo y Diego Rivera* se expone en la 6ª. Exposición Anual de la Sociedad de Mujeres Artistas de San Francisco, la primera exhibición de la obra de la pintora en público.

El 22 de diciembre tiene lugar la inauguración de la exposición retrospectiva de obra de Rivera en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; en este evento Frida conoce a la pintora norteamericana Georgia O’Keeffe,

²²Fecha del mes de julio según: AAVV. *Frida Kahlo* (catálogo), Helsinki Art Museum, Helsinki, 1997, p. 95

considerada precursora plástica por algunos investigadores feministas de los setenta.

Conoce al fotógrafo húngaro Nicolás Muray con quien llega a participar de una significativa relación sentimental de larga duración.²³

1932

En abril, Frida viaja a Detroit con su marido, por motivos del trabajo del pintor: realizar un mural en el *Detroit Institute of Art*, encargo de la empresa *Ford Motor Company*.

El 4 de julio, durante aproximadamente el cuarto mes de gestión, Kahlo sufre su segundo aborto, ésta vez espontáneo. Permanece 13 días en el Hospital Henry Ford. Le atiende el Dr. Pratt. No obstante, a los cinco días de la pérdida del embarazo la artista vuelve a dibujar. Rivera, hablando de la obra de Kahlo posterior al aborto,

²³Véanse: Grimberg, Salomón. *I will never forget you...Frida Kahlo to Nicolás Muray, unpublished Photographs and Letters*, Schirmer/Mosel, Munich, 2004

afirma: *Frida empezó en una serie de obras maestras que no tienen precedente en la historia del arte, cuadros que exaltan las cualidades femeninas de la verdad, la realidad, la crueldad y el sufrimiento. Ninguna mujer jamás plasmo en un lienzo la misma poesía agónica que Frida creó durante ese periodo en Detroit.*²⁴ Reconoce el valor y tenacidad que demuestra la artista en estas circunstancias adversas.

En septiembre, en vista de la gravedad de su madre Kahlo regresa a México en compañía de Lucienne Bloch. Su madre muere el 14 (15) de septiembre.²⁵ Frida y su amiga vuelven a Detroit en octubre.

²⁴Herrera, Hayden. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p. 189

²⁵Fecha 14, según la pintora en: Kahlo, Frida, *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* (Cronología), Círculo de Lectores, Barcelona, 1995 p. 289; Fecha 15, según: Herrera, Hayden. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p. 204

1933

En marzo, Rivera ha de realizar el encargo de pintar un mural en el *Rockefeller Center* y la pareja de artistas llega a Nueva York con este propósito. El contrato queda rescindido el 9 de mayo porque Rivera incluye a Lenin en el mural.

Se prolonga la estancia del matrimonio en la Gran Manzana porque en junio Rivera acepta el encargo de la *New Worker's School* de pintar otro mural.

En diciembre, la pareja regresa a México y se instala en la casa doble de San Ángel diseñado por Juan O'Gorman. El estudio pintado azul está destinado a Kahlo y el de color rosa para Rivera.

1934

Durante todo el año Kahlo no pinta ningún cuadro.²⁶

²⁶Barson, Tanya y Dexter, Emma. *Frida Kahlo* (catálogo), Schirmer/Mosel, München, 2005, p. 219

Ingresa en el hospital por lo menos tres veces durante el este año por culpa de una apendectomía, un aborto y problemas con el pie.

Kahlo descubre la aventura entre Cristina, su hermana menor, y Rivera.

Viaja con amistades a Nueva York.²⁷

El matrimonio se separa durante el verano.²⁸

1935

Kahlo decide instalarse sola en un piso en el número 432 de la Avda. Insurgentes en el centro de México, DF.

En México, durante un encuentro de artistas organizado por la Fundación Guggenheim, Kahlo conoce al escultor nipo-norteamericano, Isamu Noguchi (*le regala un estuche con mariposas*).²⁹ Surge entre ellos un idilio.

²⁷Barson, Tanya y Dexter, Emma. *Frida Kahlo* (catálogo), Schirmer/Mosel, München, 2005, p. 219

²⁸Kahlo, Frida. *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, (Cronología), Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, p. 289

²⁹AAVV. *Frida Kahlo*, Océano - Landucci, México DF, 2007, p. 240

En julio, viaja a Nueva York con Anita Brenner y Mary Shapiro.

A finales de año regresa a la casa de San Ángel con Rivera. Sufre un nuevo aborto; también, se le opera del pie.³⁰

1936

Kahlo en colabora con los exiliados españoles en constituir un comité de solidaridad en apoyo de los republicanos contra la sublevación del General Francisco Franco.

1937

En enero, Leon Trotski y su esposa; Natalia Sedova, llegan a México donde, por la intervención de Rivera, se les concede asilo político. Viven como huéspedes en la Casa Azul. El político se enamora de Frida y mantienen una relación adúltera durante unos meses.

³⁰Fecha 1934, según: Barson, Tanya y Dexter, Emma. *Frida Kahlo* (catálogo), Schirmer/Mosel, München, 2005, p. 219

En septiembre, se incluyen cuatro cuadros de Kahlo en una exposición colectiva celebrada en la Galería de Arte de la Universidad Autónoma de México.

1938

En abril, visitan México el poeta André Breton y su mujer la pintora Jacqueline Lamba. Mientras Breton decepciona a Kahlo, él se queda impresionado por ella y su obra; la proclama una auténtica surrealista. Se compromete a organizarle una exposición en París.

Kahlo traba amistad con Jacqueline.

En el verano el actor Edward G. Robinson compra cuatro cuadros de Frida: su primera venta importante.

Nicolás Muray viaja desde Nueva York a México y la pintora y el fotógrafo se ven de nuevo. Su relación se intensifica después de que en octubre Kahlo viaja a la metrópoli neoyorquina por motivo de su primera exposición individual.

Del 1 al 15 de noviembre, en el número 15 al este de la calle 57 de Nueva York se exponen veinticinco cuadros de Kahlo en la *Galerie Julien Levy*. El catálogo lleva un texto de André Breton como prólogo e incluye los siguientes títulos:

1. *Entre las cortinas (Autorretrato dedicado a Trotski)*

2. *Fulang-Chang y yo*

3. *La plaza es de ellos (Cuatro habitantes de México)*

4. *Yo y mi nana*

5. *Piden aeroplanos y les dan alas de petate*

6. *Pertenezco a mi dueño*

7. *Mi familia (Mis abuelos, mis padres y yo)*

8. *El corazón (Recuerdo)*

9. *Mi vestido colgado allí*

10. *Lo que me dio el agua*

11. *Ixcuhintle y yo*

12. *Pitayas*

13. *Tunas*

14. *Los frutos de la tierra*

15. *Recuerdo de la herida abierta*

16. *El deseo perdido (Henry Ford Hospital)*
17. *El nacimiento*
18. *Vestido para el paraíso*
19. *Ella juega sola*
20. *Enamorada apasionadamente*
21. *Burbank – Fabricante de frutas norteamericanas*
22. *Xóchitl*
23. *El marco*
24. *El ojo*
25. *Sobreviviente*

Se venden casi la mitad de los cuadros. Kahlo y Levy mantienen un amorío breve.³¹

1939

En enero, Kahlo emprende una travesía en barco rumbo Francia. Se instala en número 42 de la calle Fontaine de París, casa de los Breton. La pintora se desespera porque la exposición que sus *amigos* le habían prometido organizar no se materializa. Después de ser hospitalizada,

³¹Barson, Tanya y Dexter, Emma. *Frida Kahlo* (catálogo), Schirmer/Mosel, München, 2005, p. 220

debido a una inflamación renal, se traslada al apartamento de Mary Reynolds, íntima amiga de Marcel Duchamp. Allí Kahlo conoce a Kandinsky y a Picasso.

En París, también conoce otros intelectuales y vanguardistas. Entre ellos se encuentran: Max Ernst, Paul Eluard, Joan Miró, Yves Tanguy y Wolfgang Paalen. En la correspondencia de Kahlo durante esta época aparecen frases muy negativas refiriéndose al grupo surrealista: (...) *este montón de hijos de perra lunáticos y trastornados que son los surrealistas;*³² (...) *They sit for hours on the 'cafés' warming their precious behinds, and talk without stopping about 'culture' 'art' 'revolution' and so on and so forth, thinking themselves the gods of the world, dreaming the most fantastic nonsenses and poisoning the air with theories and theories that never come true. Next morning – they don't have anything to eat in their houses because none of them work and they live like parasites of a bunch of rich bitches who admire their 'genius' of*

³²Herrera, Hayden. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p. 309

artists. *Shit and only shit is what they are.*³³ Su sentido práctico choca con la actitud indolente de los surrealistas y su tendencia a teorizar.

El 10 de marzo, después de muchos contratiempos, tiene lugar la exposición *Mexique* en la *Galerie Renou et Colle* de París. Aunque Kahlo le queda agradecida a Marcel Duchamp su interés y activa participación en articular la organización del evento, su opinión sobre los surrealistas no varía: *No te imaginas lo perra que es esta gente. Me da asco. Es tan intelectual y corrompida que ya no la soporto.*³⁴ No los tiene en alta estima.

³³Grimberg, Solomón. *I will never forget you...Frida Kahlo to Nicolás Muray, unpublished Photographs and Letters*, Schirmer/Mosel, Munich, 2004, p. 21

(Tra. de la doctoranda: *Se sienten durante horas durante horas en los 'cafés', y hablan sin parar sobre 'cultura', 'arte', 'revolución' y demás creyéndose los dioses del mundo, soñando el sinsentido más fantástico, y envenenando el aire con teorías y teorías que nunca se materialicen. La mañana siguiente – en casa no tienen nada de comer porque ninguno trabaja y viven como parásitos de un grupo de ricas perras que admiran su 'genio' de 'artistas'. Mierda y solamente mierda es lo que son.*)

³⁴Herrera, Hayden. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p. 313

El Museo del Louvre adquiere el *Autorretrato el Marco*, 1938 y por lo tanto, se convierte en el primer cuadro de un artista mexicano del s.XX que entra en el museo.

El 25 de marzo, Kahlo se marcha a Nueva York.

En abril, regresa a México.

Durante el verano, Kahlo y Rivera comienzan los trámites de divorcio; la pintora se instala en la Casa Azul de Coyoacán.

En otoño, la salud de Kahlo empeora con infecciones y dolores. El doctor Juan Farill le recomienda reposo, un aparato para la columna y el uso de una silla de ruedas.

Kahlo comienza beber grandes cantidades de coñac en busca de consuelo para el daño moral y físico que sufre.

En diciembre (o noviembre, según fuentes) finaliza el proceso de divorcio entre la pareja de artistas, Kahlo y Rivera.

1940

Durante esta década Kahlo elabora una producción numerosa de obras y alcanza un merecido reconocimiento de su arte, sobre todo en el extranjero. Su salud vuelve cada vez más frágil.

En enero, sus obras de mayores dimensiones, *Las dos Fridas* y *La mesa herida*, se incluyen en la *Exposición Internacional de Surrealismo* organizada en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor. Incrementa su prestigio como artista.

Kahlo viaja a San Francisco y toma parte, junto con Rivera, en la *Art in Action Show*³⁵ del *Golden Gate International Exposition*.

³⁵Tra. de la doctoranda: Exposición arte en acción

Se exhibe obra suya en el Museo de Arte Contemporáneo y Artes Gráficas de México, en el Palacio de Bellas Artes de San Francisco, así como en la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano* en el *Modern Art Museum* (MOMA) de Nueva York.

Kahlo, avalada entre otros por Meyer Shapiro, Duchamp, Breton, Walter Pach y Rivera, solicita una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Le es denegada.

Después del asesinato de Trotski el 20 de agosto, Kahlo es arrestada y interrogada por la policía durante dos días porque se sabe que en Paris conoció al asesino, Ramón Mercader y lo había invitado a cenar en la casa de Coyoacán.

En septiembre, debido a los dolores que padece y el dictamen médico de intervenir, Kahlo viaja a San Francisco para visitar al Dr. Leo Eloesser buscando consejo. Internada para pruebas en el St. Luke's Hospital

le encuentran una infección renal y anemia. Kahlo recibe tratamiento y en compensación le dedica un autorretrato al Dr. Eloesser.

Por medio de Rivera conoce a Heinz Berggruen con el que mantiene un *flirt*. Los amantes se marchan a Nueva York para intentar lograr una segunda exposición de obra de Kahlo en la galería de Levy. Dicha exposición no tiene lugar nunca.

En San Francisco, con el Dr. Eloesser como intermediario, Kahlo se reconcilia con Rivera.

El 8 de diciembre la pareja Kahlo-Rivera se vuelve a casar.³⁶ El contrato prematrimonial de este segundo enlace con Rivera contiene unas cláusulas para salvaguardar la autonomía de Kahlo: incluye la Casa Azul como su domicilio particular. Kahlo hace hincapié en su

³⁶*Presidió el juez municipal George Schoenfield, y sólo estuvieron presente dos amigos: Arthur Niendorff, un asistente de Rivera, y su esposa, Alice, según: Herrera, Hayden. Frida. Una biografía de Frida Kahlo, Planeta, Barcelona, 2003, p. 385*

independencia económica y manifiesta el deseo de eliminar las relaciones íntimas entre la pareja.

Antes de fin de año Kahlo vuelve a México mientras Rivera queda en San Francisco.

1941

En febrero, Rivera regresa a México con su asistente, Emmy Lou Packard. La intención del pintor es residir con Kahlo en la casa de Coyoacán y trabajar en la de San Ángel.

Tres meses antes de que Kahlo celebrara su 34 cumpleaños, su padre Guillermo fallece de un infarto; algunos señalan un ataque epiléptico como causa. La desdichada pérdida le causa una depresión a la pintora y empeora su salud física.

Junto con otros artistas e intelectuales, 25 en total, Kahlo es elegida por la Secretaría de Educación como miembro fundadora del Seminario de Cultura Mexicana.³⁷

Obra de la pintora se incluye en la exposición *Pintores Mexicanos* del Instituto de Arte Contemporáneo de Boston.

Kahlo recibe el encargo de pintar una serie de retratos para el comedor del Palacio Nacional. No los termina.

En el *Contemporary Arts Institute* de Boston Kahlo participa en la exposición *Modern Mexican Painters*.³⁸ Presenta *Frida y Diego Rivera, 1931 (...)* que luego viajó a otros cinco museos estadounidenses.³⁹

³⁷Fecha 1941, según: Kahlo, Frida (Introducción: Fuentes, Carlos y Comentarios: Lowe, Sara M.). *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo retrato*, Debate, Madrid, 1995, p. 291;

Fecha de 1942, según: Herrera, Hayden. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p.405

³⁸Tra. de la doctoranda: *Pintores mexicanos actuales*

³⁹Herrera, Hayden. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p. 402

1942

En febrero participa en la Semana Cultural Mexicana.

Acaba el encargo de una naturaleza muerta para el comedor del Presidente Manuel Ávila Camacho, pero una vez entregada se le devuelve la obra, rechazada.

En el *Modern Arts Museum de Nueva York* se expone el *Autorretrato con trenza* en la exposición *Twentieth Century Portraits*⁴⁰ organizada por Monroe Wheeler.

Asimismo, se incluye la artista en *First Papers of Surrealism*⁴¹ exposición patrocinada por El Consejo Coordinador de Sociedades Francesas de Beneficiencia.

Kahlo vende su apartamento para reunir fondos destinados al proyecto de la construcción del Museo Anahuacallí ideado para alojar a la colección de arte precolombino de los Rivera. (...) *un extraño y tenebroso templo museo situado en un yacimiento de lava en el*

⁴⁰Tra. de la doctoranda: Retratos del siglo XX

⁴¹Tra. de la doctoranda: Primeros documentos del surrealismo

*distrito llamado Pedregal, ubicado cerca de Coyocán.*⁴² La pintora también contacta con instituciones gubernamentales para obtener financiación.

1943

En enero, a Kahlo se le invita a la muestra *Exhibition by 31 Women*⁴³ en la galería *Art of this Century Gallery* de Peggy Guggenheim en Nueva York.

El catorce de enero, Kahlo expone en la galería de la Biblioteca Benjamín Franklin, México, DF.

En mayo Kahlo participa en *Mexican Artists*⁴⁴ en el American/British Center de Nueva York.

Participa en el Primer Salón de la Flor organizado por la Secretaría de Agricultura y Fomento, México DF.

⁴²Herrera, Hayden. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p. 396

⁴³Tra. de la doctoranda: Exposición de 31 mujeres

⁴⁴ Artistas mexicanos

El *Philadelphia Art Museum* muestra obra de Kahlo en la exposición *Mexican Art Today*.⁴⁵

La Secretaría de Educación Pública nombra a Kahlo docente en la Escuela Experimental de Arte *La Esmeralda* después de su aceptación de la posición de profesora de pintura ofrecida por Antonio Ruiz; y termina un mural en la Pulquería la Rosita con sus alumnos.⁴⁶

Durante una década participa como enseñante vinculada al centro. No obstante, a causa de su delicada salud, termina impartiendo clase en la casa de Coyoacán. A sus alumnos asiduos se les conoce como *Los Fridos*: Fanny Rabel, Arturo García Bustos, Guillermo Monroy y Arturo Estrada.

Kahlo participa en la coordinación de las primeras exposiciones, sin jurado, celebrada en el Palacio de Bellas Artes, *Salón Libre 20 de noviembre*.

⁴⁵ Tra. de la doctoranda: Arte mexicano hoy

⁴⁶ Fecha de 1942 según: Barson, Tanya y Dexter, Emma. *Frida Kahlo* (catálogo), Schirmer/Mosel, München, 2005, p. 221

Asimismo, ayuda a organizar una *Feria Internacional de la Pintura* en el parque de la Alameda.

1944

Se agudiza el declive imparable en la salud de Kahlo. Comienzan a multiplicarse los dolorosos tratamientos, curas, intervenciones y el uso de corsés durante los 10 años siguientes.

Reduce las horas de clase, pero no abandona a sus alumnos, sino se dedica a intentar lograr para ellos encargos, cursos y exposiciones.

Aunque su salud deteriora continuamente, Kahlo sigue ampliando su producción artística.

Comienza llevar un diario personal; actividad que continua hasta la muerte. Consiste en 170 páginas y abarca desde 1944 hasta 1954. Contiene 70 acuarelas, esbozos y anotaciones en tintas de varios colores.

Obra de Kahlo participa en la inauguración de la Galería de Arte Maupassant del número 128 del Paseo de la Reforma.

Existe un anuncio, sin fecha exacta, que publicita la exhibición de obra de Kahlo en la Galería Orozco-Rivera junto con la de Orozco, Rivera y Maria Teresa Pinto.

Expone en el *2º Salón de la Flor*, México DF, la *Galería de Pintores Contemporáneos* de Nueva York y en la Biblioteca Benjamín Franklin, México DF.

Sufre otro aborto.

1945

Tiene lugar la primera exposición de sus alumnos *Los Fridos*.

1946

En junio, Kahlo viaja a Nueva York, con su hermana Cristina como acompañante, para que le practiquen a la

pintora una delicada intervención quirúrgica después de sufrir distintos tratamientos, dolorosos y sin éxito, en México.

En septiembre, se le otorga un Premio Nacional de Pintura de México, del Ministerio de Educación, por la obra *Moisés*, 1945. Es una obra inspirada en el libro de Freud: *Moisés y el monoteísmo*. Kahlo figura entre seis artistas que recibieron becas de gobierno mexicano. A pesar de encontrarse enyesada, por causa de la reciente operación de columna, asista a la inauguración de la exposición vestida como una princesa para recoger el premio.

Comienza una relación sentimental con un refugiado español que llega a perdurar hasta 1952.

1947

Participa en la exposición *45 Autorretratos de pintores mexicanos del siglo XVII al XX* en el Museo del Palacio de Bellas Artes, México, DF.

Kahlo vende el cuadro *Las dos Fridas* al Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

1948

Este año solamente pinta *Autorretrato, 1948*, en el que lleva el tocado de tehuana.

Kahlo solicita ingresar de nuevo en el PCM que había dejado debido a la expulsión de Rivera. El retorno de la pintora es aceptado, mientras que Rivera debe esperar.

1949

En la exposición inaugural del *Salón de la Plástica Mexicana*, Kahlo participa con su obra *El abrazo de amor entre el universo, la tierra, Diego y Yo, 1949*.

Se publica el ensayo aportado por Kahlo, *El Retrato de Diego*, como introducción al catálogo de la exposición retrospectiva del pintor, su *saporana*, celebrada en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

1950

Kahlo pasa nueve meses en el hospital. A los 44 años es operada de columna siete veces.⁴⁷ Permanece hospitalizado debido a infecciones de los injertos óseos.

En 1950–1951 la gangrena invade el pie derecho. Se hace necesario amputarle el dedo gordo. Ahora bien, en cuanto la pintora nota una pequeña mejoría de salud, comienza a pintar cuadros de nuevo.

1951

Se encuentra confinada a una silla de ruedas y es asistida por varias enfermeras contratadas. La atienden las veinticuatro horas del día y le suministran analgésicos inyectables. Comienza a elaborar una serie de naturalezas muertas. Es digno mencionar que durante los dos años siguientes pinta 13 cuadros a pesar de su lamentable estado físico.

⁴⁷Seis operaciones de columna según: Kahlo, Frida (Introducción: Fuentes, Carlos y Comentarios: Lowe, Sara M.). *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo retrato*, Debate, Madrid, 1995, p. 292

1952 (1951)

Pinta el *Retrato de Don Guillermo Kahlo*⁴⁸ en el que escribe: *Pinté a mi padre Wilhelm Kahlo, de origen húngaro alemán, artista fotógrafo de profesión, de carácter generoso, inteligente y fino, valiente porque padeció durante sesenta años de epilepsia, pero jamás dejó de trabajar y luchó contra Hitler; con adoración, su hija Frida Kahlo*. El retrato homenajea a su progenitor.

Kahlo se convierte en la heroína del mural de Rivera: *Pesadilla de la guerra y el sueño de la paz*, 1952. Kahlo participa en la nueva decoración⁴⁹ llevado a cabo por Los Fridos de los murales de la pulquería La Rosita. Intervención exitosa.

1953

Kahlo envía cinco pinturas a la exposición *Mexican Art* organizada por el Consejo Británico para las Artes en la *Tate Gallery* de Londres.

⁴⁸Fecha 1951, según: Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, die gemälde*, Schirmer/Mosel, Munich/París/Londres, 1997

⁴⁹*La restauración*, según: Barson, Tanya y Dexter, Emma. *Frida Kahlo* (catálogo), Schirmer/Mosel, München, 2005, p. 222

El martes 13 de junio, se celebra en la Galería de Arte Contemporáneo una exposición retrospectiva, la primera individual de la obra de Kahlo en México. Es organizada por Lola Álvarez Bravo: *Me di cuenta de que la muerte de Frida era inminente. Yo creo que hay que rendirle honor a la gente mientras todavía está viva para que lo disfrute y no cuando ha muerto.*⁵⁰ Kahlo aporta el texto de las invitaciones inspirado en *corridos* populares:

*Con amistad y cariño
nacidos del corazón
tengo el gusto de invitarte
a mi humilde exposición.
A las ocho de la avemaría,
pues después de todo, tiene reloj,
lo esperaré en la galería
de la Lola Álvarez Bravo.*

*Queda en Amberes doce
y las puertas abren a la calle*

⁵⁰Herrera, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, p. 510

*para que no se extravíe
es todo lo que diré antes de que calle.*

*Sólo quiero que me diga
su buena y sincera opinión.
Usted es persona instruída,
Su saber, de primera gradación.*

*Estas pinturas
Las pinté con mis propios manos
Y esperan en los muros
Dar placer a mis hermanos.*

*Bueno, mi querido cuatucho
Con la amistad verdadera
De todo corazón se lo agradece mucho
Frida Kahlo de Rivera.⁵¹*

⁵¹Herrera, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003, pp. 510-511

A continuación indicamos otra versión de los mismos versos redactados por Kahlo con someras diferencias.⁵²

*Con amistad y cariño
nacidos del corazón
tengo el gusto de invitarte
a mi humilde exposición.*

*A las ocho de la noche
- pues reloj tienes al cabo -
Te espero en la galería
d'esta Lola Alvarez Bravo.*

*Se encuentra en Amberes doce
con puertas a la calle
de suerte que no te pierdas
porque se acaba el detalle.*

*Sólo quiero que me digas
tu opinión buena y sincera.*

⁵²Le Clezio, J.M. G., *Diego y Frida. Una gran historia de amor en tiempos de la revolución*, Temas de Hoy, 2002, pp. 254 y 255

*Eres leído y escrito,
tu saber es de primera.*

*Estos cuadros de pintura
pinté con mis propias manos,
esperan en las paredes
que gusten a mis hermanos.*

*Bueno, mi cuate querido,
con amistad verdadera
te lo agradece en el alma
`Frida Kahlo de Rivera`.*

Al estar convaleciente, llega al evento en ambulancia acompañada por motociclistas. La artista ataviada en traje nacional presencia la inauguración en cama.

En agosto, a causa de la inflamación de la pierna derecha se decide por la amputación hasta la rodilla para atajar la

infección.⁵³ *Ir rechtes bein Word später unterhalb des Kneies amputiert.*⁵⁴ Esta operación afecta no solo su cuerpo, sino incide sobre su estado anímico. Entra en una profunda depresión tras el cual de nuevo comienza a pintar sus últimos cuadros.

1954

El 9 de abril ingresa en el hospital. Se desconoce la razón médica.

A principios de junio contrae neumonía.

El 2 de julio, muy enferma, Kahlo realiza su apariencia pública postrera. Hace caso omiso de las recomendaciones de su médico y en silla de ruedas asiste a una manifestación, junto con Rivera, en protesta por la intervención de la CIA en Guatemala.

⁵³AAVV. *Frida Kahlo* (catálogo), Helsinki Art Museum, Helsinki, 1997, p. 97

⁵⁴Referente a la envergadura de la amputación, según: Barson, Tanya y Dexter, Emma. *Frida Kahlo* (catálogo), p. 222.

Tra. de la doctoranda: Más tarde su pierna derecha sería amputada debajo de la rodilla.

El 13 de julio a la edad de cuarenta y siete años, recién celebrados, muere en la Casa Azul. Oficialmente se indica una embolia pulmonar como la causa del óbito. No obstante, existe la sospecha de un suicidio, ya que se especula que hubo intentos fallidos en abril del mismo año.⁵⁵ También, se oye la voz de quien dice que la muerte fue el resultado de un acto de eutanasia por parte de Rivera. No hubo autopsia.

A las exequias fúnebres, que tienen lugar en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes acude un numeroso público. La finada va ataviada con vestimenta y adorno nativos.⁵⁶

En la casa natalicia de Frida Kahlo descansan sus cenizas dentro de un jarrón precolombino.

⁵⁵Referente a los intentos de suicidio: AAVV. *Frida Kahlo* (catálogo), Helsinki Art Museum, Helsinki, 1997, p. 98

⁵⁶Se especifica que más de quinientas personas, según: Barson, Tanya y Dexter, Emma. *Frida Kahlo* (catálogo), Schirmer/Mosel, München, 2005, p. 222

1958

Se inaugura el Museo Frida Kahlo ubicado en la Casa Azul. Desde 1956 pertenece al pueblo mexicano después de la entrega por parte de Rivera en memoria de la pintora.

A partir del fallecimiento de Kahlo se inicia un proceso de mitificación: comienzan a tener lugar unos homenajes póstumos múltiples siendo su popularidad de alcance mundial. A continuación nos hemos ceñido a relatar una selección en formato breve de exposiciones temporales de relieve, individuales o colectivas:

1967

Frida Kahlo acompañada de siete pintoras, Instituto de Bellas Artes (INBA), México DF

1977

Frida Kahlo: Exposición Nacional de Homenaje, INBA, México DF

1978

Frida Kahlo, Museum of Contemporary Art (MCA),
Chicago

1980

Frida Kahlo a retrospective,⁵⁷ MCA, Chicago

1982

Frida Kahlo and Tina Modotti,⁵⁸ White Chapel Art Gallery,
Londres

1983

La Casa Azul es declarada Patrimonio Nacional.

1985

Frida Kahlo, Círculo de Bellas Artes. Sala Pablo Ruiz
Picasso, Madrid

⁵⁷Tra. de la doctoranda: Frida Kahlo, una retrospectiva

⁵⁸Tra. de la doctoranda: Frida Kahlo y Tina Modotti

1987

Imagen de México: Der Beitrag Mexikos zur Kunst des 20 Jahrhunderts, Schirn Kunsthalle, Frankfurt

*Art of the Fantastic: Latin America*⁵⁹ 1920-1987, Indianapolis Museum of Art, Indianápolis

1989

Frida Kahlo, The Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas (TX)

Frida Kahlo, Seibu Museum of Art, Shiga (Japón)

1990

Itinerante: Mujeres en México/Women in Mexico, National Academy of Design, Nueva York/Centro Cultural de Arte Contemporáneo, México DF

⁵⁹ Tra. (literal) de la doctoranda: *Arte de lo fantástico: Latinoamérica, 1920-1987*

Mexico, Splendor of Thirty Centuries,⁶⁰ MoMA, Nueva York

The Art of Frida,⁶¹ Art Gallery of South Australia, Adelaide

1992

Itinerante: *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla/Museum of Modern Art, Nueva York

Frida Kahlo: una vida una obra, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Era, México DF

1993

Itinerante: *The Blue House. The World of Frida Kahlo*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt/ Museum of Fine Arts, Houston (TX)

⁶⁰Tra. de la doctoranda: México, el esplendor de treinta siglos

⁶¹ Tra. de la doctoranda: El arte de Frida

1996

*Frida Kahlo, Diego Rivera and Mexican Modernism: From the Jacques and Natasha Gelman Collection,*⁶² San Francisco Museum of Modern Art

1997

Frida Kahlo. Retrospectiva, INBA, México DF

*Objects of Desire: The Modern Still Life,*⁶³ Museum of Modern Art, Nueva York

Itinerante: Tarsila, Frida, Amelia: Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amelia Paez, Fundación “La Caixa”, Madrid y Barcelona

1998

*Images of México: The Contribution of México to 20th. Century Art,*⁶⁴ Dallas Museum of Art; Dallas (TX)

⁶²Tra. de la doctoranda: Frida Kahlo , Diego Rivera y modernismo mexicano: de la colección de Jacques y Natascha Gelman

⁶³Tra. de la doctoranda: Objetos de deseo: El bodegón moderno

⁶⁴Tra. de la doctoranda: Imágenes de México: La contribución de México al arte del siglo XX

Diego Rivera, Frida Kahlo, Fondation Perre Gianadda,
Martigny (Suiza)

Diego Rivera - Frida Kahlo: regards croisés, Fondation
Diana, París

1999

Mirror Images,⁶⁵ MoMA, San Francisco (CA)

1999-2000

Colección Gelman, Museo Centro de Arte Reina Sofía
(MCARS), Madrid

2000

*Frida Kahlo, Diego Rivera and Twentieth Century Mexican
Art*,⁶⁶ Museum of Contemporary Art, San Diego (CA)

⁶⁵Tra. de la doctoranda: *Imágenes especulares*

⁶⁶Tra. de la doctoranda: *Frida Kahlo, Diego Rivera y el arte del siglo
XX*

2000-2001

Modern Masters of Mexico: Frida Kahlo & Diego Rivera,⁶⁷
Dallas Museum of Art, Dallas (TX)

2001

Places of Their Own: Emily Carr, Frida Kahlo, Georgia O' Keeffe,⁶⁸ Mc Michael Canadian Art Collection, Kleinburg (Toronto), Canada

2004

Itinerante: Frida Kahlo. Un homenaje, Museo Dolores Olmedo, Museo Mural Diego Rivera, Anahuacalli; Museo Frida Kahlo y Palacio de Bellas Artes de México, México DF

Frida Kahlo: la selva de sus vestidos, los judas de sus venas, Museo Mural Diego Rivera, México DF

⁶⁷ Tra. de la doctoranda: *Maestros modernos: Frida Kahlo & Diego Rivera*

⁶⁸ Tra. (literal) de la doctoranda: *Los lugares propios: Emily Carr, Frida Kahlo, Georgia O' Keeffe*

2005

Frida Kahlo, Tate Modern Museum, Londres

2006

Frida Kahlo, Fundación Caixa Galicia, Santiago de Compostela

2007

Frida Kahlo 1907-2007. Homenaje Nacional, Palacio de Bellas Artes, México DF

El amor amoroso de una pareja dispar, Museo del Estanquillo, México DF

Murales del antiguo casino de la selva y la colección Gelman, Centro Cultural Muros, Cuernavaca

Frida Kahlo y sus mundos, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico

2007-2008

Itinerante: *Frida Kahlo*, Walter Art Center, Minneapolis (MN); Philadelphia Art Museum, Philadelphia (PA); MoMA, San Francisco (CA)

2009

Frida Kahlo, Diego Rivera and the Works of Mexican Art Masters, Fondazione Bevilasque La Masa, Venecia

Creadoras del siglo XX, Sala Caja Duero, Salamanca

Exposiciones permanentes en México en México DF:

Museo Frida Kahlo, la Casa Azul

Museo de Arte Moderno , Chapultepec

Museo Dolores Olmedo Patiño, Xochimilco

FUENTES RELEVANTES DE REFERENCIA

Libros:

AAVV. *Frida Kahlo* (catálogo), Helsinki Art Museum, Helsinki, 1997

AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007

AAVV. *Frida Kahlo 1907/2007* (catálogo), Editorial RM, México, DF, 2007

Barson, Tanya y Dexter, Emma (eds). *Frida Kahlo* (catálogo), Tate Publishing, Londrés/ Schirmer- Mosel, Munich, 2005

González Potrony, Laia. *Frida Kahlo*, Edimat Libros, Madrid, 2005

Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, die gemälde*, Schirmer/Mosel, Munich/París/Londres, 1997

Herrera, Hayden, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, Planeta, Barcelona, 2003

Kahlo, Frida (Introducción: Fuentes, Carlos y Comentarios: Lowe, Sara M.). *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo retrato*, Debate, Madrid, 1995

Mayayo, Patricia. *Frida Kahlo. Contra el mito*. Cátedra, Madrid, 2008

Souter, Gerry. *Frida Kahlo. Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005

En la red:

AAVV.

“Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón 1907-1954”

<<http://www.frida2007.com/frida-kahlo/biografia-frida-kahlo-2.html> >

(ref. 2005)

Hermoso-Espina García.

“Cronología ilustrada de Frida Kahlo”

<http://www.homines.com/arte_xx/crono_frida/index.htm>

(ref. 18/09/2004)

Mendoza Torres, Israel.

“Frida Kahlo: Centenario de un autorretrato”

<<http://anodis.com/nota/9848.asp?pag=3>>

(Ref. 30/07/2007)

S/A

“Frida Kahlo. 1907-1957 Cronología”

<<http://www.geocities.com/laboronita/fk1.html? 200916>>

(ref. 16/06/2009)

9.1.2. LEONORA CARRINGTON

1917

La artista Leonora Carrington nace el 6 de abril en *Clayton Green*¹ de madre irlandesa, *Maurie*, hija de un médico rural, y padre inglés: *Harold Wilde Carrington*, magnate textil, dueño de *Carrington Cottons*.

1920

Al aumentar la fortuna, la familia cambia de residencia trasladándose de la casa denominada Westwood a una más grande, Crookhey Hall, en Cockerham cerca de Lancaster.

1921

La pequeña Carrington enferma de una fiebre infantil. *Comienza sufrir alucinaciones.*² *La experiencia le asusta y le fascina.*³ Las consecuencias perduran el resto de su vida.

¹El lugar se encuentra ubicado al norte de Inglaterra cerca de *Chorley*, en *South Lancashire*

²*La experiencia la aterra y la fascina a un tiempo*, según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Era, México, 1994, p. 155

³Salamerón, Julia. *Leonora Carrington (1917)* (Col. Biblioteca de Mujeres), Del Orto, Madrid, 2002, p. 8

Se inicia en el dibujo garabateando caballos.

1923

Comienza escribir cuentos que ilustra con sus dibujos.

1926

Es expulsada a Leonora sucesivamente de dos internados religiosos: *Holy Sepulchre* en un castillo construido por Enrique VIII cerca de Chelmsford y *St.Mary's* en Ascot.

1927

De nuevo la familia se muda de residencia.

1932

Pasa nueve meses en un internado de Florencia.⁴ La experiencia le ofrece la oportunidad de conocer el arte italiano en profundidad durante sus recorridos por la Galería de los Uffizi.

⁴*Luego mis padres me enviaron a Florencia a una escuela para niños aristócratas, donde sólo enseñaban actividades inútiles como comportarse en sociedad, equitación y esgrima. Decían que necesitaba tener una gran educación para poder presentarme en la corte de Jorge V. Según: Alberth, Susan. Leonora Carrington, Surrealismo, alquimia y arte, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p.19*

1933

Su estancia en un *finishing school* de París dura dos meses. Tampoco resiste en el colegio de Miss Sampson. *No me gustó, de modo que una noche me escapé. Fui a casa de una familia que conocía solamente de oídas por un amigo de la familia. El apellido de ellos era Simon. M. Simon era profesor de Bellas Artes. Nunca los había visto, y sin embargo, me acogieron. Díos sabrá por qué. Y me quedé allí hasta que me presentaron en la corte de Jorge V.*⁵ Los intentos de instruirle las exquisiteces del refinamiento y buenas maneras para su próxima presentación en sociedad resultan en vano.

1934-35

El 1 de mayo la joven es dada a conocer en la corte de *Jorge V* y la presentación se celebra con un baile en el Hotel Ritz. *Ya estaba en el mercado del matrimonio,*⁶ según palabras de la propia artista. Participa de la temporada de bailes en Londres como debutante. Acude al recinto real de Ascot como invitada para ser visto y ver las carreras.

⁵Alberth, Susan. *Leonora Carrington, Surrealismo, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004p. 19

⁶Ibídem

Venciendo la resistencia de su progenitor, Leonora comienza sus estudios artísticos en la *Chelsea School of Art* de Londres.

1936

Amplía sus conocimientos de arte en la nueva academia del pintor Amédee Ozenfant. Asimismo, comienza interesarse por la alquimia.

En esta época la madre de Leonora le regala un libro: *El surrealismo*, de Herbert Read. La obra de Max Ernst, *Dos niños amenazados por un ruiseñor* decora la portada.

Leonora visita la Exposición Internacional del Surrealismo en *New Burlington Galleries* de Londres.

1937

Por medio de Ursula Goldfinger, una compañera de clase de la academia, conoce a Max Ernst y decide unirse sentimentalmente a él. Embarca en una relación que dura tres años. Su padre la deshereda.

Visita Cornualles con su amante y conoce Roland Penrose, Paul y Nusch Éluard, Man Ray y Lee Miller.

Viaja a París y ayuda a Ernst en realizar los decorados de *Úbu Rey* de Alfred Jarry. Durante el verano Carrington y Max se trasladan al sur de Francia. En Saint-Martin-d'Ardèche, Carrington pinta, escribe y se implica con Ernst en restaurar y decorar con relieves de yeso la edificación rural donde se instalan. Son anfitriones de amigos surrealistas.

1938

Participa en exposiciones surrealistas: la primera, *Exposition Internationale du Surréalisme*, tiene lugar en la *Galerie Beaux Arts* de París; la segunda, *Exposition du Surréalisme*, acontece en la *Galerie Robert* de Ámsterdam.

1939

En diciembre, logra liberar a Ernst del campo de concentración francés en el que está recluso.⁷

1940

En enero, se presenta obra de Carrington en la *Exposición Internacional del Surrealismo* en México, DF.

⁷Es interesante observar que en la ópera *Fidelio* de Ludwig van Beethoven la trama gira alrededor de la protagonista, Leonora, y su lucha por liberar a su amado de la cárcel.

En mayo al encontrarse Ernst preso de nuevo por los franceses, Leonora vuelve a intentar rescatarlo. Su empeño no logra la libertad del artista y la joven desesperada huye del país galo con destino Madrid. Los acontecimientos sufridos le producen un *nervious breakdown*.⁸ Su familia, que encomienda el cuidado de Carrington al director la farmacéutica ICI en España, la nueva empresa de su padre, le interna en una casa de reposo de Santander.

1941

Bajo la vigilancia de una guardiana pasa por Madrid en camino hacia Portugal. La intención de su familia es embarcar a Leonora bajo vigilancia y con rumbo al exilio en Sudáfrica.⁹ Por casualidad, en la capital coincide con Renato Leduc en un evento social, *tea dance*.¹⁰ El mexicano le había sido presentado por Picasso en París. Una vez en Lisboa, Carrington elude a su cuidadora y se refugia en la Embajada de México. Dado que el visado que solicita para México tarda, Carrington decide contraer matrimonio con Leduc. Juntos se marchan, vía marítima,

⁸Tra.: Crisis nerviosa

⁹Según: Salamerón, Julia. *Leonora Carrington (1917)* (Col. Biblioteca de Mujeres), Del Orto, Madrid, 2002, p. 50; otras fuentes barajan el destino entre América del Sur o la vuelta a Inglaterra.

¹⁰Baile de salón

a Nueva York. Allí la pintora se reencuentra con los amigos surrealistas y participa en sus actividades.

1942

Colabora con las revistas: *View* y *VVV* contribuyendo dibujos y cuentos.

Participa en *20th. Century Portraits*, Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

Participa en la exposición *First Papers of Surrealism*¹¹ en la *Madison Avenue Gallery*, Nueva York.

Expone en la Pierre Matisse Gallery, Nueva York.

1942-43

La pareja de casados se instala en México. Leonora y Leduc se separan y más adelante se divorcian, aunque mantienen la amistad.

Carrington se vincula al grupo de refugiados surrealistas. Estrecha su amistad con Remedios Varo. Toma contacto con Eva Sulzer y el psicoanalista Pierre Mabilie.

¹¹Tra.: Los primeros documentos del surrealismo

Katy Horna le presenta a Magnum Imre¹² (Chiki) Weisz, fotógrafo húngaro.

Participa en *Exhibition by 31 Women, Art of this Century*, Nueva York.

1944

Conoce al millonario inglés, Edward James, con quien traba amistad. James se convierte en el mecenas de la artista.

1946

Contrae matrimonio con Chiki Wiesz.

Tiene lugar la primera exposición mexicana de Carrington, en un comercio: *Mi primera exposición en México se organizó en una tienda de muebles. (...) Debíó ser antes de 1947,*¹³ comenta Carrington en la entrevista concedida a Paul de Angelis.

Nace su primer hijo, Gabriel. *Fue una gran conmoción, no tenía ni idea de lo que era el instinto maternal. No tenía ni idea de que iba a poseerme un instinto maternal tremendamente fuerte, no había tenido ningún indicio de*

¹²Emerico

¹³Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington, La realidad de la imaginación*, Londres, Era, 1994, pp.153 y 154

*ello antes de que nacieran mis hijos, pero fue algo que emergió de las profundidades (...) algo estremecedor.*¹⁴

La maternidad no le aparta de su vocación.

1947

Nace su segundo hijo, Pablo.

1948

Expone en solitario la retrospectiva: *La obra de Leonora Carrington*, Galería Pierre Matisse, Nueva York.¹⁵

1949

Lee *La diosa blanca* de Robert Graves, obra que le conmueve. Influye en las imágenes pertenecientes a su producción.

1950

Expone en la Galería Clairdecor,¹⁶ México DF.

Toma contacto con las enseñanzas del filósofo Gurdjieff.

¹⁴Urrutia, Elena. *Leonora Carrington, Artista y Escritora*, <<http://www.triplov.com/surreal/urrutia.html>> (publicado originalmente el 28 de octubre de 2001 en *Jornada Semanal*, México)

¹⁵Primera exposición individual, según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Era, México, 1994, p. 156

¹⁶Cladecor, según: Salamerón, Julia. *Leonora Carrington (1917)* (Col. Biblioteca de Mujeres), Del Orto, Madrid, 2002, p. 9

1952

Expone en la *Galerie Pierre*, París y la Galería de Arte Mexicano, México, DF.

1956

Expone en la Galería de Arte Moderno, México DF.¹⁷

1957

Expone *Tapices de Leonora Carrington*, Galería Antonio Souza, México DF.

1959 Participa en *Eros Exhibition*, Galerie Daniel Cordier, París.

1960

En esta época se familiariza de nuevo con la obra de Jung.¹⁸

Expone en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Sala Nacional, México DF. La institución adquiere

¹⁷La única exposición de 1956 tiene lugar en la Galería de Arte Mexicano, según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Era, México, 1994, p. 158

¹⁸1961-1963, según: Salamerón, Julia. *Leonora Carrington (1917)* (Col. Biblioteca de Mujeres), Del Orto, Madrid, 2002, p. 9

Reflections on the Oracle, 1960 para su colección permanente.¹⁹

Participa junto con Alice Rahon y Remedios Varo en la exposición homenaje a Frida Kahlo.

Tiene lugar la *Exposición retrospectiva de pinturas y tapices de Leonora Carrington*, Museo de Arte Moderno, México DF.²⁰

1961

Diseña el vestuario, incluso las máscaras, para las obras shakesperianas *La tempestad* y *Mucho ruido y pocas nueces*.

Toma parte en la exposición *El retrato mexicano contemporáneo*, Museo del Arte Moderno, México.

1962-1963

Lleva a la escena su obra *Penélope*, escrita en 1946.

¹⁹Salamerón, Julia. *Leonora Carrington (1917)* (Col. Biblioteca de Mujeres), Del Orto, Madrid, 2002, p. 9

²⁰Aberth, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p.154

1963

Pinta el mural *El mundo mágico de los Mayas* para el Museo Nacional de Antropología. *El mural es el producto de la combinación de un antiguo texto literario y la sociedad tradicional contemporánea. Y si bien la pintura basó sus estudios en los códices mayas, también inventó sus propias imágenes.*²¹ En la actualidad el mural está ubicado en el Museo de Antropología de Chiapas, Chiapas.

Expone en el Palacio de Bellas Artes, México DF.

Participa en *Paintings from the Collection of Edward James, Worthington Gallery*,²² Worthington (Inglaterra).

1964

Se publica el libro *El mundo mágico de los Mayas* con textos de André Medina y Laurette Séjourné.

1965

Expone en la Galería de Arte Mexicano, México.

²¹Según: Urrutia, Elena. *Leonora Carrington, Artista y Escritora*, <<http://www.triplov.com/surreal/urrutia.html>> (publicado originalmente el 28 de octubre de 2001 en *Jornada Semanal*, México)

²²Tra.: Pinturas de la colección de Edward James, Galería Worthington; el nombre de la galería y la localidad figuran como Worthing, según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Era, México, 1994, p. 158

Expone *Leonora Carrington: Exposición de óleos, gouaches, dibujos y tapices*, en el Instituto Cultural Anglo-Mexicano, México DF.

Expone en la Galería Clardecor, México DF.

1966

Interviene en *Surrealismo y Arte Fantástico en México*, en la Galería Universitaria Aristos, México DF.

Participa en la exposición *Surrealism: A State of Mind*,²³ University of California, Santa Bárbara.

1967

Toma parte en la *IX Bienal de Pintura*, Sao Paulo, Brasil.

1968

Participa con el grupo de intelectuales y artistas de México que protestan por la matanza de estudiantes en *Tlatelolco*. Incluso abandona México con sus hijos para demostrar su indignación. Regresa al año siguiente.

Participa en *Artistas Británicos en México 1800/1968*, Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, México.

²³Tra.: Surrealismo: un estado mental

1968-70

Durante este período viaja con frecuencia a Nueva York.

1969

Expone en la Galería de Arte Mexicano/Flores, México DF.

Participa en *The Surrealists*,²⁴ *Byron Gallery*, Nueva York.

Expone en la *Galerie Pierre*, París.

Expone en el Instituto Nacional de Bellas Artes, Sala Nacional, México DF.

Expone en el Palacio de Bellas Artes de México, DF.

1970

Participa en *Impressionism to Surrealism*,²⁵ *Worthington*²⁶ *Gallery*, Worthington (Inglaterra).

²⁴Tra.: Los surrealistas

²⁵Tra.: Impresionismo a surrealismo

²⁶Figura como *Worthing*, según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Era, México, 1994, p. 158

1971

Estudia con el Lama tibetano exiliado en Canadá y Escocia.

1972

Participa en formar el Movimiento Feminista de México DF y diseña el cartel: *Mujeres Consciencia*.

1974

Aparece la publicación *Leonora Carrington*, Era, México DF, que contiene un texto de Juan García Ponce y 50 ilustraciones en color.

1974-1975

Carrington participa en la itinerante *Contemporary Mexican Art*²⁷ en The National Museum of Art de Tokio y The National Museum of Modern Art de Kioto.

1975

Participa en *La Mujer como Creadora y Tema de Arte*, Museo de Arte Moderno, México DF.

Participa en *Britain in México*, XXX Aniversario del Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, México DF.

²⁷Tra.: Arte contemporáneo mexicano

Expone en la galería de Alexander Iolas, Nueva York.

Participa en *Surrealism in Art*, Knoedler Gallery, Nueva York.

1975-76

Expone en la itinerante *Leonora Carrington: A Retrospective Exhibition*, en el *Center for Inter-American Relations*,²⁸ Nueva York; y posteriormente en la *University Museum* de la *University of Texas at Austin*, Austin (1976).

1976

Expone en el Museo de Arte Moderno (MAM), México DF.

Participa en *Paris-New York*, Centre Georges Pompidou, París.

Participa en *René Magritte and Leonora Carrington, Surrealist Paintings from the Edward James Collection*, Chichester Centre of Arts, Chichester (Inglaterra).

²⁸Tra.: Centro de Relaciones Interamericanas

1978

En la *Brewster Gallery* de Nueva York expone en una individual.²⁹

1979

Expone en *Leonora Carrington*, Sala de Exposiciones, Promoción de las Artes, Monterrey.

1980

Participa en la exposición *Mexique-Peintres Contemporaines*, en el *Musée Picasso*, Antibes.

1981

Toma parte en la exposición *Künstlerinnen aus México*,³⁰ *Künstlerhaus Bethanien*, Berlín.

Participa en *Latin American Masters*, *Brewster Gallery*, Nueva York.

Participa en *Paris-Paris 1937-1957*, *Centre Georges Pompidou*, París.

²⁹Según Aberth, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p.155 existe catálogo de la exposición *Leonora Carrington: Recent Paintings*, *Brewster Gallery*, Nueva York, si bien con fecha de 1977.

³⁰Tra.: Pintoras de México

1985

Traslada temporalmente su residencia a Nueva York abandonando México como forma de protesta. Reside y trabaja en Nueva York.

1986

En Nueva York recibe el Premio Honorífico de la Conferencia: Women's Caucus for Art .

Participa en *Los Surrealistas en México*, Museo Nacional de Arte, México DF.

Participa en *L'aventure Surrealiste autour d'Andre Breton*, Galerie Artcurial, París

Toma parte en *Women Artists of the Surrealist Movement*, Baruch College Gallery, Nueva York.

1987

Expone en la Alexander Iolas, Nueva York.

Participa en *Selections From the Permanent Collection*, The National Museum of Women in the Arts, Washington, DC.

Participa en *La Femme et le Surréalisme*, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausana.

Expone en la itinerante: *Center for Inter-American Relations*, Nueva York; University of Art Museum de la Universidad de Texas, Austin (TX).

1988

Se traslada a Chicago 1988-90.

Expone en la Brewster Gallery, Nueva York y en la *Art Space Mirage*, Tokio, Japón.³¹

Expone en *Leonora Carrington: Recent Works*, Brewster Gallery, Nueva York.

1989

Participa en *Art in Latin America*, The Hayward Gallery, Londres.

Expone en el Museo Nacional de la Estampa, INBA, México DF.

³¹Salamerón, Julia. *Leonora Carrington (1917)* (Col. Biblioteca de Mujeres), Del Orto, Madrid, 2002, p. 10

Participa en *Women in Mexico*, National Academy of Design, Nueva York.³²

1990

Reside en Chicago.

Expone en la Brewster Gallery, Nueva York.

Expone en Art Company, Leeds.

Participa en la exposición *Las mujeres en México* en la National Academy of Design, Nueva York.

Participa en *Mexican Painting 1950-1980*, IBM, Nueva York.

Regresa a México.

1991

Expone en la Galería de Arte del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México, México DF (organizada por el Museo Nacional de la Estampa, el INBA y CNCA).

³²Con fecha de 1989 según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Era, México, 1994, p. 158; con fecha de 1990 según: Aberth, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p.155

Se expone la retrospectiva *Leonora Carrington: Paintings, Drawings and Sculptures 1940-1990*, en la *Serpentine Gallery*, Londres.

Expone en la Sainsbury, Norwich.

Expone en la Arnolfini, Bristol.

Expone en *Leonora Carrington: The Mexican Years 1943-1985*, The Mexican Museum, San Francisco, California.

Participa en *La Mujer en México*, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, México DF.³³

Participa en *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.

Participa en *The Earth Itself*, Parallel Project Gallery, Los Angeles.

³³Fechada 1991 según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Era, México, 1994, p. 158; con fecha de 1990 según: Aberth, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p.155 y con fecha de 1991 tiene lugar el evento en el Museo de Monterrey, Monterrey.

Participa en *Latin American Masters: Works on Paper and Sculpture*, Brewster Gallery, Nueva York.

Expone en *The Mexican Art Museum*, San Francisco

Se publican libros de Carrington en España.

1993

Participa en *Regards des Femmes*, Musée d'Art Moderne, Lieja.

Participa en la itinerante *Sujeto-Objeto*, Museo Regional de Guanajuato, Guanajuato y Museo de Monterrey, Monterrey.

1994-95

Expone en la itinerante *Leonora Carrington: una retrospectiva*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey; Museo de Arte Moderno, México DF (1995).

1995

Expone en *Leonora Carrington*, Brewster Gallery, Nueva York

1996

Participa en *L'Aventure Surréaliste Autour d'André Breton*,
Galerie Artcurial, París.

Participa en *Women Artists of the Surrealist Movement*,
Baruch College Gallery, New York.

1996-97

Expone en *Leonora Carrington*, Galería de Arte Mexicano,
México DF.

1997

Expone en *Leonora Carrington: A Retrospective*, Tokio
Station Gallery, Tokio; evento organizado por East Japan
Railway Culture Foundation.

1999

Participa en *Women in Mexico*, National Academy of
Design, New York

Participa en *Mexican Painting 1950-1980*, IBM, Nueva
York

Participa en *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, The Museum of Modern Art, San Francisco.

Participa en *Surrealism: Two Private Eyes/The Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi Collections*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

2000

Es nombrada Ciudadano de Honor de México DF.

El INBA, México DF celebra un: Coloquio Internacional sobre Leonora Carrington.

2001/2002

Participa en itinerante titulado *Surrealism: Unbound Desire* que tiene lugar en el Tate, Londres, y The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

2003

Participa en *Frida Kahlo, Diego Rivera and 20th. Century Mexican Art: The Jacques and Natasha Gelman Collection*, National Museum of Mexican Art, Chicago.

2003-04

Expone en *Leonora Carrington: La vocación y sus reflejos*, Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México DF.

2005

Tiene lugar una exposición antológica de la producción de Carrington en el Museo de Bellas Artes de México, DF

2007

Participa en *Surrealism: Dreams on Canvas*, Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbour (NY)

2008

Presenta obra en *Talismanic Lens*, Frey Norris Gallery, San Francisco

Es homenajeadada en México DF con una muestra de paneles colocados en el Paseo de la Reforma con imágenes de su obra y su vida. Continúa su actividad artística dedicándose preferentemente a la escultura monumental. Y dice en una entrevista con Lourdes Andrade: *Ahora lo que me siento es más vieja y cada día*

*me despierto estoy contenta... Uno puede seguir aprendiendo hasta yo no sé cuándo.*³⁴

FUENTES RELEVANTES DE REFERENCIA

Libros:

Alberth, Susan. *Leonora Carrington, Surrealismo, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004

Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Era, México, 1994

Salamerón, Julia. *Leonora Carrington (1917)* (Col. Biblioteca de Mujeres), Del Orto, Madrid, 2002

En la red:

Cherem, Silvia.

“No me acostumbro a la vejez” (entrevista con Leonora Carrington)

<<http://thebrokenglass.wordpress.com>>

(ref. 14/02/08)

³⁴Urrutia, Elena

“Leonora Carrington. Artista y Escritora” (originalmente publicado en Jornada Semanal, 28 de octubre 2001)

<<http://www.hungryflower.com/leorem/carrington.html>>

(ref. 28/10/01)

Gallery, Frey Norris.

“Leonora Carrington”

<http://www.freynorris.com/docs/Leonora_Carrington_cv.htm>

(ref. 15/05/09)

Payan, Emilio y Villa, Saul.

“Tiempo soñado” (entrevista)

<<http://www.jornada.unam.mx/1996/12/15/sem-leonora.html>>

(ref. 15/05/08)

Urrutia, Elena.

“Leonora Carrington, Artista y Escritora” (originalmente publicado en Jornada Semanal, 28 de octubre 2001)

<<http://www.hungreyflower.com/leorem/carrington.html>>

(ref. 28/10/01)

Weisz-Carrington, Pablo.

“A Woman of surrealism” (Biographical Sketch)

<<http://www.carringtonleo.5u.com>>

(ref. 11/2007)

9.1.3. REMEDIOS VARO

1908

La artista María de los Remedios Alicia Varo y Uranga nace el 16 de diciembre en Anglés, en la provincia de Gerona, donde su familia, *burguesa y librepensadora*,¹ está instalada temporalmente; (...) *su madre puso ese nombre en honor de la Virgen de los Remedios, como remedio para olvidar a una hija mayor que había muerto.*² Durante años Varo se culpabiliza de haberle usurpado a su difunta hermana un lugar en la familia. Es la única hija del ingeniero hidráulico andaluz, Rodrigo Varo y Zejalvo y la vasca nacida en Argentina, Ignacia Uranga y Bergareche. En el orden de la progenie se sitúa entre dos hermanos, Rodrigo y Luis, con los que mantiene siempre una buena relación. Los Varo, por imperativos del trabajo del padre, son una familia trashumante en el sentido de que viajan por España y conocen ciudades del extranjero como Casablanca y Tánger; veranean en San Sebastián.

¹Diego, Estrella De. *Remedios Varo*, Fundación MAPFRE/ Instituto de la Cultura, Madrid, 2007, p. 118

²Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. La Arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 11

1917

Se asienta la familia en la madrileña calle Segovia. A los ocho años Varo comienza ir al colegio en un centro religioso de la capital.³

Aprende la vertiente de dibujo técnico de su padre que también le fomenta un interés por las ciencias naturales y la fotografía.

1921

Con doce años ya pinta su primer cuadro al óleo; motivo por el cual su progenitor le inscribe en la Escuela de Artes y Oficios al reconocer su habilidad.

1923

Dibujos recopilados en un cuaderno, efectuados de mayo a septiembre, demuestran la destreza de Varo para el retrato dibujístico.

1924

A los quince años, después de superar la rigurosa prueba de acceso con soltura, se matricula en septiembre como alumna oficial de la Academia de San Fernando de

³AAVV, *Remedios Varo (Catálogo razonado)*, Era, México, 1994, p. 42

Madrid. Durante la misma época se encuentran inscritos en la institución: Salvador Dalí y Maruja Mallo. Varo participa del estimulante ambiente de la Residencia de Estudiantes. Entre sus artistas preferidos se encuentran El Bosco, El Greco y Goya.

1930

Termina sus estudios en la Academia.

Participa de una exposición colectiva de ésta: *Colectiva de Estudiantes*, Academia de San Fernando, Madrid.⁴

Toma parte en la exposición *Dibujar*, que organiza la Unión Española de Dibujantes de Madrid.

Contrae matrimonio en San Sebastián con un compañero de la Academia, Gerardo Lizarraga.⁵ La ceremonia tiene lugar en la capilla de la Iglesia de San Vicente.⁶

⁴Fecha 1934, según fuente: Gallery, Frey Norris.

“Remedios Varo”

<http://www.freynorris.com/docs/Remedios_Varocv.htm>

(ref. 15/05/2008)

⁵Apellido *Lizarrageside*, según: Cortez Lopez, Carla, C.

“Remedios Varo Urange (1908-1963)”

<http://www.imageandart.com/tutorials/biografias/remedios_varo_uran_ga/remedios_varo.html>

(ref. 12/06/2009)

⁶Fecha 1930, según: Diego, Estrella De. *Remedios Varo*, Fundación MAPFRE/ Instituto de la Cultura, Madrid, 2007, p. 118

1931

La pareja se instala temporalmente en París.

Varo busca formación matriculándose en cursos de *La Grande Chaumière* durante esta estancia en la capital francesa junto a su marido.

1932

El joven matrimonio vuelve a España; decide afincarse en la ciudad de Barcelona.⁷

Varo trabaja como artista comercial en la casa de J. Walter Thompson, agente de publicidad.⁸

Se introduce en el ámbito vanguardista de Barcelona y se relaciona con artistas como José Luis Florit, Oscar Domínguez y Esteban Francés con quien comparte estudio y amores en la Plaza de Lesseps. Los dos emprenden una línea de trabajo dentro del surrealismo elaborando imágenes por medio de la técnica del *cadavre exquis*. Toman contacto con los surrealistas franceses Marcel Jean y Paul Eluard.

⁷Fecha 1930, según: Fecha 1930, según: Diego, Estrella De. *Remedios Varo*, Fundación MAPFRE/ Instituto de la Cultura, Madrid, 2007, p. 118

⁸Kaplan, Janet. A., *Viajes inesperados. Le Arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior 1988, p. 38

Varo se separa de Gerardo Lizarraga. Sin embargo, mantienen una amistad durante toda la vida a pesar de su matrimonio roto.

1935

En Madrid Varo expone en el Café de la Gran Vía junto con José Luís Florit; una de las obras lleva el título de *Composición*.

1936

En mayo, participa con tres dibujos en la exposición *Logicofobista* en Galerias Catolònia.

En octubre, al mes de comenzar la guerra civil español, Varo se enamora del poeta surrealista Benjamín Peret, que había llegado a Barcelona en agosto como voluntario de la causa antifranquista.

Participa fuera de catálogo en la *Exposition Surrealiste d'Ojets* en la Galerie Charles Ratton, París.

Participa en *Fantastic Art, Dada, Surrealism en el Museum of Modern Art*, Nueva York.

1937

En primavera, Varo acompaña Peret de regreso a París. Le entusiasma la capital francesa. Accede al grupo parisino de surrealistas. Se relaciona estrechamente y trabaja con André Breton, Max Ernst, Victor Brauner, Joan Miró, Wolfgang Palen, Oscar Domínguez y Yves Tanguy entre otros que tienen la costumbre de reunirse preferiblemente en el *Café Les Deux Magots*. Conoce a Leonora Carrington, pero entre ellas todavía no se intensifica la complicidad que logran después en México.

A pesar de que nunca fue oficialmente miembro del grupo, en el número 10 de la publicación surrealista *Minotaure* del invierno de este año, la presencia de Varo en el círculo surrealista queda constatada con una obra suya, *Le désir*, 1935.

Durante la estancia en la capital francesa experimenta penurias: *No es fácil vivir de la pintura en París Tuve muchas otras especialidades, entre ella, fui locutora que traducía conferencias para latinoamericanos. Algunas veces no tomaba más alimento en todo el día que una tacita de café con leche. A esa la llamo la época heroica. Creo que un gran número de artistas hemos pasado por*

ella.⁹ A pesar de las dificultades, disfruta de una libertad no conocida antes.

Participa en la *Exposition Internationale du Surrealismo* en el Nipón Salon, Tokio.

Participa en *Objetos y poesías surrealistas*, exposición que se celebra en la *London Gallery*, de Londres.¹⁰

1938

Obras suyas aparecen en las revistas *Trajectoire du Reve* y *Visage du Monde*.

Colabora con viñetas en el *Dictionnaire Abrégé du Surrealisme*.

Participa en la *Exposición Internacional du Surrealisme* en la *Galerie des Beaux-Arts*, París; *Galerie Robert*, Ámsterdam.

⁹Kaplan, Janet. A., *Viajes inesperados. Le Arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior 1988, p. 64

¹⁰Fecha 1938, según: Gallery, Frey Norris.

“Remedios Varo”

<http://www.freynorris.com/docs/Remedios_Varocv.htm>

(ref. 15/05/2008)

1940

El 14 de julio 1940 los alemanes ocupan París. En el invierno Varo es detenida y encarcelada. Se dice que su delito es ser la compañera de Peret. Otra versión habla de que había escondido un desertor del ejército francés. No se saben detalles del incidente porque la artista nunca habla sobre este tema.¹¹ No obstante, el hecho que Varo pertenece a una agrupación llamada *Kunstler Bund*, asociada con la resistencia, también puede estar vinculado a su encierro.

Varo abandona la *Ciudad de la Luz* en el coche de Oscar Domínguez y termina en *Canet-Plage* cerca de Perpignan.

Forma pareja con Victor Brauner.

Varo continua su huída a Marsella donde se reúne con Péret. Comparten una habitación cerca del Villa Air-Bel, *chateau*-refugio y centro neurálgico del Comité de Salvamento de Urgencia, organización fundada en Nueva York que salva intelectuales y artistas facilitando su salida de Europa. Varian Frey, del Comité, les ofrece asistencia para obtener documentación y pasajes hacia América.

¹¹AAVV. *Remedios Varo. Catálogo razonado. Catalogue Raisonné*, Era, México DF, 1994, p. 44

Se exhibe la obra *Recuerdo de la Walkyria* en la *Exposición Internacional del Surrealismo* en México que tiene lugar en la Galería de Arte Mexicano dirigida por Inés Amor. La muestra itinerante viaja a San Francisco, Nueva York y Lima.

1941

En junio, el gobierno mexicano ofrece amparo a los refugiados españoles y los miembros de las Brigadas Internacionales que se encuentran en Francia. A finales de 1941, después de pasar por Casablanca, Remedios y Peret arriban en México a bordo del buque *Serpa Pinto*.

Disfruta del apoyo de un círculo de amistades en México entre los cuales figuran: César Moro, Esteban Francés, Gerardo Lizarraga, Leonora Carrington, Octavio Paz, Günter Gerzo, Gordon Onslow Ford, así como Eva Sulzer de Winterthur, Suiza entre otros. Ésta última es la mecenas del grupo que ayuda a los recién llegados y a Varo en especial.

La artista y Estéban Francés colaboran con Marc Chagall en el diseño del vestuario para el ballet *Aleko* de Léonid Massine que se estrena en el Palacio de Bellas Artes, México DF.

1942

Participa en *First Papers of Surrealism*, Nueva York.

1943-1944

Sin adherirse al grupo de seguidores de George Ivanovich Gurdjieff, Varo se interesa por su doctrina.¹²

1947-1948

Varo se separa de Péret después de acompañarle a París.

Participa en *Le Surrealisme en 1947*, Galerie Maeght, París.

Comienza relaciones con Jean Nicolle.

A finales 1947, Varo se incorpora a una expedición científica francesa en Venezuela donde se reúne con su madre y su hermano mayor, Rodrigo, Jefe de Sanidad de una de las regiones.¹³

¹²Fecha de 1941, según: Diego, Estrella De. *Remedios Varo*, Fundación MAPFRE/ Instituto de la Cultura, Madrid, 2007, p. 119

¹³(...) responsable de una misión clínica sobre el estudio de la malaria, según: Diego, Estrella De. *Remedios Varo*, Fundación MAPFRE/ Instituto de la Cultura, Madrid, 2007, p. 119

Varo realiza estudios microscópicos de mosquitos y grandes dibujos de insectos para la publicidad de una campaña contra la malaria del Instituto de Malariología.

Asimismo, realiza cuadros con fines comerciales que envía a la empresa farmacéutica Bayer en México. Las obras comerciales las firma con el apellido materno de Uranga.

Intenta buscar oro en el río Orinoco para pagar el regreso a México.

1949

Varo vuelve de nuevo a México. El dinero del viaje se lo han remitido unos amigos. Sigue con trabajos comerciales.

1952

Rehace su vida sentimental uniéndose en matrimonio a Walter Gruen, un refugiado político austriaco que trabaja para una pequeña empresa. Gruen le convence para que deje los encargos de arte comercial y se dedique de lleno a desarrollar su poética particular.

1955

Participa en *Seis Pintoras*, Galería Diana, México DF con los cuadros: *Roulotte*, 1955, *Simpatía (La rabia del gato)*, 1955; *El alquimista (Ciencia inútil)*, 1955; y *Música Solar*, 1955.

1956

Expone con éxito entre el público y la crítica: en la misma galería y de manera individual, *Remedios Varo en Galerías Diana*, Galerías Diana, México DF.

Participa en el *Salón Anual Frida Kahlo*, Galería de Arte Contemporáneo, México DF.

Toma parte en *Españoles Residentes en México*, Galería Artistas Reunidos.

1957

Expone en Galerías Excelsior, México DF.

1958

Obtiene el primer premio en el *Primer Salón de la Plástica Femenina*.

Participa en exposiciones que tienen lugar en:

Galería Antonio Souza.

Galería Proteo.

Galería de Arte Mexicano.

Toma parte en la exposición inaugural, *Arte Mexicano*, Museo Nacional de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes, México DF.

Participa en el *Primer Salón de la Plástica Femenina*, Galerías Excélsior, México DF.

1959

Participa en la itinerante *Fifth International Art Exhibition*,¹⁴ en la Metropolitan Art Gallery, Tokio y nueve ciudades entre las cuales figuran: Osaka, Nagoya, Fukuoka.

Expone en el *Primer Salón Nacional de Pintura* en el Museo Nacional de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes, México DF.

Toma parte en *Ocho Pintores*, Galerías Excélsior, México DF.

¹⁴Tra. de la doctoranda: 5ª Exposición internacional de arte

1960

Participa en:

Colectiva de Animales, Galería Diana;

Homenaje a Frida Kahlo, Galerías Romano;

Pintoras y Escultoras de México, Galerías Romano.

Toma parte con éxito en la *Segunda Bienal Interamericana de México*, Museo Nacional de Arte Moderna, Palacio de Bellas Artes, México, DF.

Presenta obra a la *Exposición retrospectiva de la pintura mexicana*, Museo de Ciencias y Artes, Ciudad Universitaria, México, DF.

Expone en *Mexican Art*¹⁵ de the *Vancouver Gallery*, Vancouver.

1961

Participa en itinerante: *Mexican Art* (idem.) en *The National Gallery of Canada*, Ottawa; *The Montreal Museum of Fine Arts*, Montreal.

¹⁵Tra. de la doctoranda: Arte mexicano

Participa en *Pintura mexicana contemporánea de la Galería Antonio Souza*, Instituto de Arte Contemporánea, Lima.

Toma parte en la colectiva inaugural de la Galería Juan Martín.

Expone en el *Retrato Mexicano Contemporáneo*, Museo Nacional de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes, México DF.

Participa en la *Exposición Pro-Prisioneros Políticos de España*, en el Ateneo Español, México, DF.

1962

Participa en el *Segundo Salón de la Plástica Femenina* en Galerías Excelsior, México DF.

Toma parte en la colectiva inaugural de la Galería Novedades, México DF

Expone en *Artistas Catalanes*, Galerías Excelsior, México DF.

En la Galería Juan Martín, Varo realiza su segunda exposición individual, *Óleos recientes*, con dieciséis cuadros entre los cuales figura el tríptico: *Hacia la torre*, 1961; *Bordando el manto terrestre*, 1961; *La huída*, 1961.

1963

Finaliza su último cuadro, *Naturaleza muerta resucitando*, 1963 y comienza otro intitulado *Música del bosque*.

Expone en *Los amantes*, Galería Copenhague, México DF.

El 8 de octubre, Remedios Varo fallece repentinamente debido a un paro cardiaco.

1964

Comienzan una nutrida serie póstuma de exposiciones, individuales y colectivas, que se relatan en formato breve a continuación:

La obra de Remedios Varo (exposición-homenaje), Museo Nacional de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes, México DF

El dibujo mexicano de 1847 a nuestros días, Museo Nacional de Artes Moderno, México DF

1966

Autorretrato y obra, Museo de Arte Moderno (MAM), México DF

Pintura Mexicana de Hoy, Facultad de Química, UNAM, Ciudad Universitaria, México DF

1967

Frida Kahlo acompañada de Siete Pintoras, MAM, México, DF

Surrealismo y Arte Fantástico en México, Galería Aristos, México DF

1968

Itinerante: Dada, Surrealism & Their Heritage,¹⁶ *Museum of Modern Art*, Nueva York.; Los Angeles County Museum, Los Angeles; Chicago Art Institute, Chicago

¹⁶Tra. de la doctoranda: Dada, surrealismo & su legado

1971

Obra de Remedios Varo 1913-1963, MAM, México DF

Surrealismo y Arte Fantástico, MAM, México DF

1972

Der Surrealismus 1922 – 1942,¹⁷ Haus der Kunst, Munich

Le Surréalisme 1922-1942 (ídem. ampliada), Musée des Arts Decoratifs, París

El Artista como Modelo, Sala Nabor Carrillo, México, DF

1973

El Arte del Surrealismo, MAM, México DF

Cincinnati Collects Paintings,¹⁸ Cincinnati Art Museum, Cincinnati

1975

La Mujer como Creador y Tema del Arte, MAM, México DF

¹⁷Tra. de la doctoranda: El surrealismo 1922-1942

¹⁸Tra. (literal) de la doctoranda: Cincinnati colecciona pinturas

El Surrealisme a Catalunya, 1925-1975, Galería Dau al Set, Barcelona

Pintores y Escultores Republicanos en México, Galería de Mercedes y Jordi Gironella, México DF

1978

Dada & Surrealism Reviewed,¹⁹ Hayward Gallery, Londres

Pintores que venidos de otras latitudes se arraigaron en México, Museo de Arte Moderno, México DF

1979

Obra Plástica del Exilio Español en México, 1939-1979, Museo de San Carlos, México DF

1980

L'Altra Metà dell' Avanguardia 1910-1940, Ufficio Della Esposizione de Lombardia, Milán

1981

Lo femenino y lo eterno, Oficinas Generales Industrias Resistol, México DF

¹⁹Tra. literal de la traductora: Dada & surrealismo revisados

Permanence du Regard Surréaliste Espace Lyonnais d'Art
Contermporain, Lyon

1983

Remedios Varo 1913 -1963, MAM, México DF

El Exilio Español en México, Palacio de Velázquez, Madrid

1984-1985

Itinerante: Artistic Collaboration in the Twentieth Century,²⁰
Hirschorn Museum; y Sculpture Garden, Washington DC;
Milwaukee Art Museum; y J.B. Speed Art Museum,
Louisville (1985)

1985

Consejos y recetas, Remedios Varo en el Museo
Biblioteca Pape, Monclova

Women Surrealists, Jefferey Hoffeld & Co., Gallery, Nueva
York

²⁰Tra. de la doctoranda: Colaboraciones artísticas en el siglo XX

1986

*Science in Surrealism. The Art of Remedios Varo,*²¹ *The New York Academy of Sciences; y la National Academy of Sciences de Washington, DC*

Itinerante *Los surrealistas en México*, Museo Nacional de Arte, México DF; y Museo de Monterrey

Demi-Stock, Galerie 1900-2000, París

Itinerante: *Women Artists and the Surrealist Movement*, Baruch College Gallery, City University of New York, Nueva York; State University of New York, Stony Brook

1987

Remedios Varo, Museo Carrillo Gil, México DF

19ª. Bienal de Sao Paulo, Armando de Arruda Pereyra, Sao Paulo

Regards sur Minotauro, Musee Rath, Ginebra

La Femme et le Surrealismo, Musée Cantonal de Beaux-Arts, Lausana

²¹Trad. de la doctoranda: Ciencia en el surrealismo. El arte de Remedios Varo

1988

Regards sur Minotauro, Musée de Art Moderne, Ville de Paris, París

Itinerante: *Surrealismo a Catalunya 1924 – 1936*, Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona; Sala Velázquez, Caja de Barcelona, Madrid.

Remedios Varo, Fundación Banco Exterior de España, Madrid

1989

Remedios Varo, (idem.), Museo de Monterrey, Monterrey

Philippe Soupault, le Voyageur Magnétique, Galerie de la Ville de Montreuil, Montreuil

Art in Latin America,²² 1820 – 1980, Hayward Gallery, Londres

I Surrealisti, Palazzo Reale, Milán

Destierros y otros lienzos, Galería Tonalli, México DF

²²Tra. de la doctoranda: Arte en Latinoamérica

50 años del exilio español, Museo de San Carlos, México
DF

El collage surrealista en España, Museo de Teruel, Teruel

Art in Latin America, Moderna Museet, Estocolmo

Arte en Iberoamérica. 1820-1980, Palacio Velázquez,
Madrid

Museo de Arte Moderno 25 años 1964 -1989, Museo de
Arte Moderno, México DF

Die Surrealisten,²³ Schirn Kunsthalle, Frankfurt

Itinerante: *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*,
Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de
Gran Canaria; Fundación MAPFRE Vida, Madrid (1990)

1990

Octavio Paz. Los privilegios de la vista. Centro
Cultural/Arte Contemporáneo, México DF

Women in México, National Academy of Design, Nueva
York.

²³Tra. de la doctoranda: Los surrealistas

El objeto surrealista en España, Museo de Teruel, Teruel

*Anxious Visions, Surrealist Art.*²⁴ University Art Museum,
Berkeley

Mexican Paintings 1950-1980, Gallery of Science and Art,
Nueva York

Exposición Paralela a 'Los Dalís de Dalí', Centro
Cultural/Arte Contemporáneo, México DF

1991

Remedios Varo, Arte y Literatura en el Museo Provincial
de Teruel, Teruel

La mujer en México, Centro Cultural/ Arte
Contemporáneo, México DF

L'objecte surrealista a Espanta, Sala Plaça de Catalunya
de la Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona

Itinerante: *Pintura Mexicana 1950-1980*, Museo de
Monterrey, Monterrey; Instituto Cultural Mexicano, San
Antonio

²⁴Tra. (literal) de la doctoranda: Visiones ansiosas, arte surrealista

La mujer en México, Museo de Monterrey, Monterrey
El collage, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, México
DF

Andre Breton: Beauté Convulsive, Musée National d'Art
Moderne, Centre Georges Pompidou, París

Andre Breton y el Surrealismo, Museo Nacional Centro
Reina Sofía, Madrid

1992

Itinerante: *Remedios Varo, art i literatura* Casa de Cultura
Tomás Lorenzana, Gerona; Torreón Fortea, Zaragoza

Asamblea de Ciudades, Museo del Palacio de Bellas
Artes, México DF

Nuevo Acervo, Museo de Arte Moderno, México, DF

1993

Itinerante: *Latin American Paintings and Highlights from
Christie's Spring Sales*,²⁵ Christie's, Monterrey; Museo
Rufino Tamayo

Lateinamerika und der Surrealismus,²⁶ Museo Bochum,
Bochum

²⁵Tra. (literal) de la doctoranda: Pintura latinoamericana y obras
destacadas de la venta primaveral de Christies

²⁶Tra. de la doctoranda: American latina y el surrealismo

*Assignment: Rescue The Story of Varian Fry and The Emergency Rescue Committee,*²⁷ The United States Holocaust Memorial Museum, Washington DC

*Die Welt der Frida Kahlo,*²⁸ Schirn Kunsthalle, Frankfurt

*The World of Frida Kahlo,*²⁹ The Museum of Fine Arts, Houston

Objeto-Sujeto. Arte-Objetual. Museo Regional de Guanajuato, Guanajuato

Regards des Femmes, Musée d'Art Moderne, Lieja

Cien Pintores Mexicanos, Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey

1994

Remedios Varo 1908 – 1963 se organiza en el MAM, México, DF

Itinerante: *El Surrealismo en España,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Kunsthalle,

²⁷Tra. de la doctoranda: Cometido: rescatar la historia de Varian Fry y el comité de rescates urgentes

²⁸Tra. de la doctoranda: El mundo de Frida Kahlo

²⁹ Ibídem

Dusseldorf; Kunsthalle, Viena; Galleria d'Arte Moderne e Contemporánea, Verona; Auditorio Galicia, Santiago de Compostela

1995

Itinerante: *Latin American Women Artists 1915 -1995*,³⁰
Milwaukee Art Museum, Milwaukee; Phoenix Art Museum,
Phoenix; Denver Art Museum, Denver; National Museum
of Women in the Arts, Washington DC; Center for Fine
Arts, Miami

1996

Autorretrato y Obra, MAM, México, DF

1996-1997

Buñuel: La Mirada del Siglo, Palacio de Bellas Artes,
México, DF

Juegos Surrealistas: 100 Cadaveres Exquisitos, Museo
Thyssen Bornemiza, Madrid

1997

Remedios Varo, Pintura, Banco de la República, Bogotá

³⁰ Tra. doctoranda: Mujeres artistas latinoamericanas 1915-1995

1997-1998

Exposición permanente: National Museum of Women in the Arts, Washington, DC

1998

Itinerante: *Mirror Images: Women Surrealism and Self-Representati3n*, MIT List Visual Art Center, Cambridge; Miami Art Museum, Miami.

1999

Itinerante: *Remedios Varo, Isetan Museum of Art*, Tokio; Denki-Bunkag, Nagoya; y *The Museum of Modern Art Kamakura*, Kanagua

Mirror Images: Women Surrealism and Self-Representati3n, Museum of Modern Art, San Francisco.

2000

The Magic of Remedios Varo,³¹ *National Museum for Women in the Arts*, Washington, DC

Remedios Varo, MAM, M3xico, DF

³¹Tra. de la doctoranda: El m3gico de Remedios Varo

2000-2001

Exposición permanente: National Museum of Women in the Arts, Washington, DC.

Remedios Varo, MAM, México DF

2001

Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo, MAM, México, DF

2001-2002

Exposición permanente: National Museum of Women in the Arts, Washington, DC

2003

Itinerante: *Colectiva de Mujeres Mexicanas*, diversas galerías en cuatro ciudades de Japón.

2008

El 11 de enero se emite sentencia, después de seis años de litigio, sobre la titularidad de 39 obras de Varo que se plantean exhibir juntas en el Museo de Arte Moderno MAM

de México, DF para conmemorar el centenario de la pintora.³²

El 13 de febrero tiene lugar la exposición conmemorativa del MAM intitulado: *Remedios Varo: Colección Isabel Gruen Varsoviano*

FUENTES RELEVANTES DE REFERENCIA

Libros:

AAVV. *Remedios Varo* (catálogo razonado), Era, México, 1994

Diego, Estrella De. *Remedios Varo*, Fundación MAPFRE/ Instituto de la Cultura, Madrid, 2007

Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. La Arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior, 1988

³²“Se exhibirán las obras en litigio de Remedios Varo”/Vanguardia: http://www.vanguardia.com.mx/diario/noticia/arte/vidayarte/se_exhibiran_las_obras_en_litigio_de_Remedios_Varo (ref. 03/03/2009)

En la red:

Cardoza, Karen.

“Remedios Varo”

<http://www.lationartmuseum.com/remedios_varo.htm>

(ref. 10/01/2009)

Cortez López, Carla C.

“Remedios Varo Uranga (1908-1963)”:

<http://www.imageandart.com/tutorials/biografías/remedios_varo_uranga/remedios_varo.html>

(ref. 12/06/2009)

Gallery, Frey Norris.

“Remedios Varo”

<http://www.freynorris.com/docs/Remedios_Varo.cv.htm>

(ref. 15/05/2008)

Ureña Rib, Fernando.

“Magia sutil y Fuerzas Ancestrales,”

<http://www.latinartmuseum.net/remedios_varo.htm>

(ref. 10/01/2009)

Zambrano Espinosa, Josefa.

“Lo mágico y místico en el arte de Remedios Varo”

<<http://www.analitica.com/va/arte/dossier>>

(ref. 29/05/2003)

9.2. ÍNDICE DE IMÁGENES ANALIZADAS EN LA TESIS

9.2.1. FRIDA KAHLO

	Página
(Fig.7) <i>Frida y el aborto</i> , 1932.....	262
(Fig.8) <i>Mis abuelos, mis padres y yo</i> , 1936.....	264
(Fig.9) <i>Mi familia</i> , c. 1950-51	266
(Fig.10) <i>Unos cuantos piquetitos</i> , 1935.....	267
(Fig.11) <i>Dibujo previo: Unos cuantos piquetitos</i> , 1935....	268
(Fig.12) <i>Lo que el agua me dio</i> , 1938	269
(Fig.13) <i>Dos desnudos en la jungla</i> , 1939.....	271
(Fig.14) <i>El círculo</i> , 1951.....	272
(Fig.15) <i>Mi nacimiento</i> , 1932.....	275
(Fig.16) <i>Henry Ford Hospital</i> , 1932.....	276
(Fig.17) <i>El sueño (La cama)</i> , 1940	276
(Fig.18) <i>Sin esperanza</i> , 1945.....	277
(Fig.19) <i>Árbol de la esperanza, mantente firme</i> , 1946.....	277
(Fig.20) <i>Moisés (Núcleo solar)</i> , 1945.....	279
(Fig.21) <i>Diego y yo</i> , 1931.....	280
(Fig.22) <i>Autorretrato dedicado a Leon Trotski</i> , 1937	281
(Fig.23) <i>Los cuatro habitantes de México</i> , 1938	281
(Fig.24) <i>Dibujo previo: Frida Kahlo y Diego Rivera (Diego Rivera y Frida Kahlo)</i> , 1930	284
(Fig.25) <i>Autorretrato</i> , c. 1923.....	285
(Fig.26) <i>Autorretrato con traje de terciopelo</i> , 1926	286
(Fig.27) <i>Autorretrato 'El Tiempo Vuela'</i> , 1929.....	286
(Fig.28) <i>Autorretrato sentada</i> , 1931	287
(Fig.29) <i>Autorretrato 'Very Ugly'</i> , 1933	289
(Fig.30) <i>Recuerdo (El corazón)</i> , 1937	290
(Fig.31) <i>Autorretrato dibujando</i> , c. 1937	291
(Fig.32) <i>El cervatillo (El venado herido, El venadito</i> <i>Soy un pobre venadito)</i> , 1946	293
(Fig.33) <i>Autorretrato</i> , 1930	300
(Fig.34) <i>Autorretrato con pelo cortado (Cortándome el pelo con unas tijeritas)</i> , 1940	301
(Fig.35) <i>Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser</i> , 1940	302

(Fig.36) Dibujo del diario de F. Kahlo, 1953	305
(Fig.37) <i>Autorretrato con Bonito</i> , 1942	309
(Fig.38) <i>Autorretrato con collar de espinas</i> , 1940	310
(Fig.39) <i>Autorretrato con mono</i> , 1938	313
(Fig.40) <i>Autorretrato con trenza</i> , 1941	313
(Fig.41) <i>Autorretrato con collar</i> , 1933	318
(Fig.42) <i>Raices</i> , 1943	320
(Fig.43) <i>El sol y la vida</i> , 1947	320
(Fig.44) <i>Retrato de Luther Burbank</i> , 1931	321
(Fig.45) <i>Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos</i> , 1932	321
(Fig.46) <i>Pitayas</i> , 1938	322
(Fig.47) <i>Los frutos de la tierra</i> , 1938	323
(Fig.48) <i>Naturaleza viva</i> , 1952	323
(Fig.49) <i>Cesto de Flores</i> , 1941	324
(Fig.50) <i>Flor de la Vida (Xochitl)</i> , 1938	328
(Fig.51) <i>Flor de la Vida</i> , 1943	326
(Fig.52) <i>Magnolias</i> , 1945	326
(Fig.53) <i>Retrato de Doña Rosita Morillo</i> , 1944	328
(Fig.54) <i>Naturaleza muerta</i> , 1942	329
(Fig.55) <i>La novia que se espanta al ver la vida abierta</i> , 1943	330
(Fig.56) <i>Naturaleza muerta</i> , 1951	330
(Fig.57) <i>Un autorretrato dibujístico</i> , 1946	333
(Fig.58) <i>La columna rota</i> , 1944	334
(Fig.59) <i>La máscara</i> , 1945	334
(Fig.60) <i>Autorretrato como tehuana</i> , 1948	335
(Fig.61) <i>El suicidio de Dorothy Hale</i> , 1938-39	338
(Fig.62) <i>Autorretrato con retrato de Dr. Juan Farill</i> , 1951	339
(Fig.63) <i>Mi nana y yo</i> , 1937	341
(Fig.64) <i>El abrazo del universo, la tierra (México), Diego, yo y el Sr. Xólitl</i> , 1949	341
(Fig.65) <i>Las dos Fridas</i> , 1939	349
(Fig.66) <i>La mesa herida</i> , 1940	349
(Fig.67) <i>Autorretrato como tehuana (Diego en mi pensamiento)</i> , 1943	352

9.2.2. LEONORA CARRINGTON

	Página
(Fig.68) <i>Pastoral, 1950</i>	404
(Fig.69) <i>Down below, 1941</i>	405
(Fig.70) <i>The House Opposite, 1945</i>	409
(Fig.71) <i>The Meal of Lord Candlestick, 1938</i>	415
(Fig.72) <i>Tuesday, 1946</i>	419
(Fig.73) <i>Crookhey Hall, 1947</i>	421
(Fig.74) <i>Bird Pong, 1949</i>	422
(Fig.75) <i>Sidhe, the White People of the Tuatha dé Danaan, 1954</i>	423
(Fig.76) <i>Ferret Race, 1950-1951</i>	424
(Fig.77) <i>Casting the Runes, 1951</i>	425
(Fig.78) <i>And Then We Saw the Daughter of the Minotaur, 1953</i>	426
(Fig.79) <i>The Chrysopeia of Mary the Jewess, 1964</i>	428
(Fig.80) <i>The Garden of Paracelsus, 1957</i>	430
(Fig.81) <i>Green Tea, 1942</i>	432
(Fig.82) <i>Good Morning, Dr. Fischer, c. 1951-1952</i>	434
(Fig.83) <i>Nine, nine, nine, 1946</i>	438
(Fig.84) <i>El Rarvarok, 1963</i>	439
(Fig.85) <i>The Lovers, 1987</i>	439
(Fig.86) <i>Ulu's Pants, 1952</i>	441
(Fig.87) <i>The Inn of the Down Horse, 1937-1938</i>	441
(Fig.88) <i>Kron Flower, 1987</i>	443
(Fig.89) <i>Took My Way Down/Like a Messenger/To the Deep, 1977</i>	444
(Fig.90) <i>The Labyrinth, 1991</i>	447
(Fig.91) <i>Les distractions of Dagobert, 1945</i>	448
(Fig.92) <i>Tell the Bees, 1986</i>	450
(Fig.93) <i>The Magdalens, 1986</i>	451
(Fig.94) <i>Ikon, 1988</i>	452
(Fig.95) <i>The Night of the 8th, 1987</i>	452
(Fig.96) <i>Portrait of Joan Powell, c. 1936</i>	454
(Fig.97) <i>Chiki, ton pays, 1947</i>	456
(Fig.98) <i>Figuras Míticas Bailarín I, 1954</i>	457
(Fig.99) <i>Figuras Míticas: Bailarín II, 1954</i>	457
(Fig.100) <i>The Giantess, c. 1950</i>	459
(Fig.101) <i>Tribeckonig, 1983</i>	460

(Fig.102) <i>Pope Joan, 1967</i>	461
(Fig.103) <i>Forbidden Fruit, 1969</i>	462
(Fig.104) <i>Song of Gomorrah, 1963</i>	462
(Fig.105) <i>Ms Ashton, 1987</i>	464
(Fig.106) <i>Plain Chant, 1947</i>	465
(Fig.107) <i>Portrait of the Late Mrs Partridge, 1947</i>	465
(Fig.108) <i>Kady Murasaki, 1947</i>	467
(Fig.109) <i>Cabbage, 1987</i>	468
(Fig.110) <i>Chinos en la fuente, 1967</i>	470
(Fig.111) <i>Las suegras, 1990</i>	473
(Fig.112) <i>Samian, 1951</i>	474
(Fig.113) <i>The 19th. Hole, 1958</i>	475
(Fig.114) <i>DarVault, c. 1950</i>	476
(Fig.115) <i>Nunscape at Manzanillo, 1956</i>	476
(Fig.116) <i>Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen, 1975</i>	477
(Fig.117) <i>Autorretrato con corbata ortopédica negra, 1973</i>	477
(Fig.118) <i>Amor che move il Sole el'altre stelle, 1946</i>	479
(Fig.119) <i>Temptation of St. Anthony, 1946</i>	479
(Fig.120) <i>Syssigy, 1957</i>	481
(Fig. 121) <i>Alchimia Avium, 1963</i>	482

9.2.3. REMEDIOS VARO

	Página
(Fig.122) <i>Invernación, 1942</i>	515
(Fig.123) <i>Visita inesperada, 1958</i>	516
(Fig.124) <i>Visita al cirujano plástico</i> <i>(Cirugía plástica), 1960</i>	516
(Fig.125) <i>Personaje en lancha, 1957</i>	517
(Fig.126) <i>Comme un reve, 1938</i>	518
(Fig.127) <i>Lady Godiva, 1959</i>	525
(Fig.128) <i>L' agent double, 1936</i>	528
(Fig.129) <i>El Trovador, 1959</i>	531
(Fig.130) <i>Nacer de nuevo, 1960</i>	533
(Fig.131) <i>Creación de las aves, 1957</i>	536
(Fig.132) <i>Música solar, 1955</i>	537
(Fig.133) <i>Gato-hombre, 1943</i>	541
(Fig.134) <i>Caza nocturna, 1958</i>	542
(Fig.135) <i>Tejedora Roja (Mujer roja o</i> <i>La tejedora o Tejedora de Verona), 1956</i>	544
(Fig.136) <i>Mimetismo, 1960</i>	547
(Fig.137) <i>Papilla estelar, 1958</i>	549
(Fig.138) <i>Fenómeno, 1962</i>	556
(Fig.139) <i>Armonía, 1956</i>	564
(Fig.140) <i>La llamada (El llamado), 1961</i>	565
(Fig.141) <i>Personaje, 1961</i>	566
(Fig.142) <i>Asención al monte análogo, 1960</i>	567
(Fig.143) <i>Rompiendo el círculo vicioso, 1962</i>	568
(Fig.144) <i>Caminos tortuosos, 1958</i>	569
(Fig.145) <i>Luz emergente, 1962</i>	573
(Fig.146) <i>Jardin d'amour, 1951</i>	574
(Fig.147) <i>Hallazgo, 1956</i>	574
(Fig.148) <i>Tránsito en el espiral, 1962</i>	576
(Fig.149) <i>Exploración de las fuentes</i> <i>del Orinoco, 1959</i>	576
(Fig.150) <i>Tiforal, 1947</i>	577
(Fig. 151) <i>Valle de la luna, 1950</i>	577
(Fig.152) <i>Creación con rayos astrales, 1955</i>	578
(Fig.153) <i>Cambio de tiempo, 1948</i>	579
(Fig.154) <i>La huída, 1961</i>	580

(Fig.155) <i>Dolor reumático I (Dolor reumático), 1948</i>	583
(Fig.156) <i>Dolor reumático II (Reuma, lumbago y ciática), 1948</i>	584
(Fig.157) <i>Tailleur pour dames, 1957</i>	589
(Fig.158) <i>Recuerdo de la Walkiria, 1938</i>	595
(Fig.159) <i>Monja en bicicleta (Madre Superiora), 1961</i>	597
(Fig.160) <i>Personaje, 1959</i>	601
(Fig.161) <i>Tejido espacio-tiempo, 1954</i>	602
(Fig.162) <i>Ruptura, 1955</i>	603
(Fig.163) <i>Simpatía, (La rabia del gato), 1955</i>	604
(Fig.164) <i>Bordando el manto terrestre, 1961</i>	604
(Fig.165) <i>Invocación, 1963</i>	605
(Fig.166) <i>Vuelo mágico (Zanfonia), 1956</i>	605
(Fig.167) <i>Encuentro, 1959</i>	606
(Fig.168) <i>Les feuilles mortes, 1956</i>	606

9.3. LISTADO DE OBRAS REVISADAS O CONSULTADAS EN LA INVESTIGACIÓN

9.3.1. FRIDA KAHLO

1920

*Autorretrato*¹

c. 1923

Fresco

62,8 x 48,2

Paradero sin precisar²

Muchacha pueblerina

1925

Lápiz y acuarela/ papel

23 x 14

Museo de Arte de Tlaxcala

Tlaxcala

¹Todas las dimensiones de las obras reflejadas en esta relación son en centímetros. Existen variaciones en las dimensiones de determinadas obras debidas a los criterios aplicados por los investigadores (p. con marco, sin marco, etc.), así como errores de imprenta u otros. A modo ilustrativo las dimensiones del fresco figuran como 62,8 x 48,2 según: Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo, 1907-1954, dolor y pasión*, Taschen, Colonia, 1992, p. 26; y 69, 6 x 56,4, según: Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, die gemälde*, Schirmer/Mosel, Munich/París/Londres, 1997, p. 58.

²No aparece el paradero de ésta obra entre los datos de: Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo, 1907-1954, dolor y pasión*, Taschen, Colonia, 1992, p. 28 y 29. Muchos coleccionistas prefieren el anonimato, o son desconocidos, según los investigadores consultados. Algunas obras han desaparecido.

*Échate la otra*³

1925

Lápiz y acuarela/ papel

17,5 x 42

Museo de Arte de Tlaxcala

Tlaxcala

*Retrato de mujer*⁴

1925

Tinta y lápiz/ papel

12,7 x 11,5

Museo Frida Kahlo

México DF

*Músico*⁵

1925

Tinta y lápiz/ papel

11,5 x 18,5

Museo de Frida Kahlo

México DF

*El Viejo*⁶

1925

Tinta y lápiz/ papel

17 x 12,5

Museo de Frida Kahlo

México DF

³Fecha c. 1925, según: AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 25

Dimensiones 17,5 x 42, según: Barson, Tanya y Dexter, Emma (coords). *Frida Kahlo* (catálogo). Tate Publishing, Londres/ Schirmer-Mosel, Munich, 2005, p. 72; sin embargo: 18 x 24,5 según: AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 25

⁴Copia de un grabado de Anders Zorn

⁵Idem.

⁶Idem.

Dos mujeres
1925
Linograbado
10 x 7,5
Paradero desconocido⁷

*Paisaje urbano*⁸
c. 1926
Óleo/lienzo
34,4 x 40,2
Col. privada

Dibujo previo para Pancho Villa y la Adelita
c. 1926
Lápiz/ papel
21 x 28
Paradero sin precisar⁹

El accidente
1926
Lápiz/ papel
20 x 27
Col. Juan Coronel
Cuernavaca

⁷Según: AAVV. *Frida Kahlo*, Océano - Landucci, México DF, 2007, p.52

⁸Fecha c. 1925, según: AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 29

⁹Según: AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 44

*Autorretrato en el vestido de terciopelo*¹⁰

1926

Óleo/ lienzo

79,7 x 60

Legado de Alejandro Gómez Arias

México DF

*Pancho Villa y (la) Adelita*¹¹

c. 1927

Óleo/ lienzo

65 x 45

Museo de Arte de Tlaxcala

Tlaxcala

Frida en Coyocán

c. 1927

Acuarela /papel

16 x 21

Museo de Arte de Tlaxcala

Tlaxcala

¹⁰Dimensiones 79,7 x 60 según: Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo, 1907-1954, dolor y pasión*, Taschen, Colonia, 1992, p. 94; y Barson, Tanya y Dexter, Emma (coords). *Frida Kahlo* (catálogo). Tate Publishing, Londrés/ Schirmer- Mosel, Munich, 2005; dimensiones 78,7 x 58,4 según: Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México DF, 1997, p. 238; dimensiones 78 x 61 según: AAVV. *Frida Kahlo, 1907-2007*, Editorial RM, México DF, 2007, p. 388

¹¹Se inserta en el título el artículo definido "la" según que autor.

¹²La obra también aparece con título *Café de los Cachuchas*, según: AAVV. *Frida Kahlo, 1907-2007* (catálogo), Editorial RM, México DF, 2007, p. 388; y título *La Adelita*, Pancho Villa y Frida, según: Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México DF, 1997, p. 40

*Retrato de Alicia Galant*¹³
1927
Óleo/lienzo
107 x 93,5
Museo Dolores Olmedo Patiño
México DF

*Retrato de Miguel N. Lira*¹⁴
1927
Óleo/lienzo
96 x 65
Museo de Arte de Tlaxcala
Tlaxcala

Según Luís-Martín Lozano, Kahlo pintó otros retratos de amigos en 1927.¹⁵ Las obras se encuentran en paradero desconocido:

Ruth Quintanilla, 1927
Ángel Salas, 1927

Los Cachuchas
1927
Óleo /lienzo
65 x 45
Museo de Arte de Tlaxcala
Tlaxcala

¹³Dimensiones 107 x 93,5 según: AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 39; dimensiones: 108 x 93,5 según: AAVV. *Frida Kahlo, 1907-2007*, Editorial RM, México DF, 2007, p. 388; dimensiones 97 x 84, según: Barson, Tanya y Dexter, Emma (coords). *Frida Kahlo* (catálogo), Tate Publishing, Londres/ Schirmer-Mosel, Munich, 2005, p. 82

¹⁴Fecha 1926, según: AAVV. *Frida Kahlo* (catálogo), Helsinki Art Museum, Helsinki, 1997, p. 95

¹⁵AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 34

*Retrato de Adriana*¹⁶

1927

Óleo/ lienzo

106 x 74

Col. privada

*Caballito mexicano*¹⁷

c. 1928

Acuarela sobre papel

27 x 33

Col. privada

*Retrato de mi hermana Cristina*¹⁸

1928

Óleo/tabla

99 x 81,5

Col. Otto Atencio Troconis

Caracas

Retrato de Alejandro Gómez Arias

1928

Óleo/ lienzo¹⁹

61,5 x 41

Legado de Alejandro Gómez Arias

México DF

¹⁶Fecha diciembre de 1926, según AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 334

¹⁷Dimensiones 28 x 34,4 según: AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 96

¹⁸Título *Retrato de Cristina Kahlo* según: Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México DF, 1997, p. 238. Dimensiones 79 x 60 según AAVV. *Frida Kahlo*, Océano - Landucci, México DF, 2007, p. 41; dimensiones 99 x 81 según García Sánchez, Laura. *Frida Kahlo*, Susaeta, Madrid, 2004, p. 19

¹⁹Soporte de tabla según: AAVV. *Frida Kahlo, 1907-2007* (catálogo), Editorial RM, México DF, 2007, p. 388

*La niña sentada con pato*²⁰

1928

Óleo/lienzo

100,3 x 40,3

Paradero desconocido

*El camión*²¹

1929

Óleo/lienzo

26 x 55,5

Museo Dolores Olmedo Patiño

México DF

Niña en pañales (Retrato de Isolda Pinedo Kahlo) (Niña Isolda en pañales) (Niñita en pañales)

1929

Óleo/lienzo

65,5 x 44

Paradero desconocido

*Retrato de una mujer en blanco*²²

c.1929

Óleo/lienzo

119 x 81

Col. privada

²⁰Según Luís-Martín Lozano Kahlo en ésta obra pintó un *posible autorretrato retrospectivo*. AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 34

²¹Dimensiones 26 x 55,5 según: Barson, Tanya y Dexter, Emma (coords). *Frida Kahlo* (catálogo). Tate Publishing, Londrés/ Schirmer-Mosel, Munich, 2005, p. 87. Dimensiones 25,8 x 55,5 según AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, pp. 62 y 63

²²Obra inconclusa; fecha c. 1929, según: Souter, Gerry. *Frida Kahlo. Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005, p. 16. Fecha c. 1930, según: Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México DF, 1997, pp. 55 y 239

Mujer india desnuda

c.1929

Óleo/lienzo

Dimensiones y paradero desconocidos²³

Retrato de una niña con un listón alrededor de su cintura

c. 1929

Óleo/lienzo

Dimensiones y

Paradero desconocidos²⁴

*Retrato de Virginia (Niña)*²⁵

1929

Óleo/fibra dura

77,3 x 60

Museo Dolores Olmedo

Autorretrato: El Tiempo Vuela

1929

Óleo/fibra dura²⁶

86 x 68

Col. Anthony Bryan

²³Según: Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México DF, 1997, pp. 50 y 238

²⁴Según: Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México DF, 1997, pp. 50 y 238

²⁵Título *Retrato de Virginia (Niña)*, según: Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México DF, 1997, p. 238;

La niña Virginia, según: AAVV. *Frida Kahlo, 1907-2007* (catálogo), Editorial RM, México DF, 2007, p. 388;

Dimensiones 84 x 68 según: Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México DF, 1997, p. 238

²⁶Este soporte, de uso frecuente, es identificado con varios nombres: *Hartfaserplatte, Holzfaserplatte, fibra dura, conglomerado, masonite* o *masonita*. Hemos optado por *fibra dura*.

*Dos mujeres*²⁷

1929

Óleo/ lienzo

69,5 x 23,4

Col. privada

1930

*Autorretrato*²⁸

1930

Óleo/lienzo

65 x 55

Col. privada

Boston

Retrato Lupe Marín

c. 1930

Óleo/lienzo

Dimensiones y paradero desconocidas

Desnudo de Ady Weber (Mi prima)

1930

Lápiz/papel

60 x 47

Museo Dolores Olmedo Patiño

México DF

²⁷Dimensiones 67,5 x 53,5 según: AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 42

²⁸Ubicado en el Museum of Arts, Boston, según: Souter, Gerry. *Frida Kahlo. Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005, p. 11; ubicado en colección privada, según: Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México DF, 1997, p. s/n

Dibujo previo para *Frieda Kahlo y Diego Rivera*²⁹
1930

Lápiz y tinta/ papel

29,2 x 21,6

*Harry Ransom Humanities Research Center Art
Collection, The University of Texas*

Austin

*Frida y Diego Rivera*³⁰

1931

Óleo/lienzo

100 x 79

San Francisco Museum of Modern Art (Albert Bender
Collection, donación de Albert Bender)

San Francisco

*Retrato de Lady Cristina Hastings*³¹

1931

Lápiz/papel

48,2 x 31

Museo Dolores Olmedo Patiño

México DF

²⁹Título aparece también al revés: *Diego Rivera y Frieda Kahlo*; según: Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo, 1907-1954, dolor y pasión*, Taschen, Colonia, 1992, p. 94

³⁰Título *Frida y Diego Rivera*, según: Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México DF, 1997, pp. 60 y 239.

Ambos títulos (1) *Frida y Diego Rivera*; o (2) *Frida Kahlo y Diego Rivera*, según: Souter, Gerry. *Frida Kahlo. Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005 (impreso en alemán en Korea del Sur, p. 23. Dimensiones 110 x 79 según: Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México DF, 1997, p. 239. Dimensiones 100 x 78, 7, según: AAVV. *Frida Kahlo, 1907-2007* (catálogo), Editorial RM, México DF, 2007, p. 388

³¹Dimensiones 48,2 x 31 según: Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, las pinturas*, Diana, México DF, 1997, p. 239

*Retrato de Mrs. Jean Wright*³²

1931

Óleo/lienzo

64,8 x 47,6

Col. Mr. y Mrs. John Berggruen

San Francisco

California

Autorretrato sentada

1931

Lápiz y lápices de colores/ papel

29 x 40

Col. Teresa Proenza

México DF

Retrato del doctor Leo Eloesser

1931

Óleo/fibra dura

85,1 x 59,7

Col. Universidad de California (Escuela de Medicina)

San Francisco

Desnudo de Eva Frederick

1931

Lápiz/papel

62 x 48

Col. *Harry Ransom Humanities Research Center Art Collection, The University of Texas*

Austin

³²Dimensiones 62 x 45, según: AAVV. *Frida Kahlo, 1907-2007* (catálogo), Editorial RM, México DF, 2007, p. 388

Retrato de Eva Frederick
1931
Óleo/lienzo
63 x 46
Museo Dolores Olmedo Patiño
México DF

*Retrato de Luther Burbank*³³
1931
Óleo/fibra dura
86,5 x 61,7
Museo Dolores Olmedo Patiño
México DF

Aparador en una calle de Detroit
1931³⁴
Óleo/metal:
30,3 x 38,2
Paradero desconocido

³³El cuadro figura en la primera exposición de Kahlo, 1938: (...) catalogado con el número 21 y con el nombre de *Burbank:: American Fruit Maker*, y en la exposición *Mexique* de París con el título *Burbano: le faiseur des fruits*, según: AAVV. *Frida Kahlo 1907/2007* (catálogo), Editorial RM, México, DF, 2007, p. 121

³⁴Fecha 1931, según: AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p.73
y Souter, Gerry. *Frida Kahlo. Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005, p. 51;
Hayden Herrera lo ubica en 1932, según: AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 71

*El sueño*³⁵
1932
Lápiz/papel
27 x 20
Col. Rafael Coronel
Cuernavaca

Frida y la operación cesárea (Frida y la cesárea)
1932
Óleo/lienzo
73 x 62
Museo Frida Kahlo
México DF

*Henry Ford Hospital (La cama volando)*³⁶
1932
Óleo/metal
30,5 x 38
Museo Dolores Olmedo Patiño
México DF

*Autorretrato en la frontera entre México y (los)*³⁷ *Estados Unidos*
1932
Óleo/metal
31 x 35
Col. Manuel Reyero
Nueva York

Mi Nacimiento (Nacimiento)
1932
Óleo/metal
30,5 x 35
Col. privada

³⁵Título *Autorretrato onírico (I)*, según: Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo, 1907-1954, dolor y pasión*, Taschen, Colonia, 1992, p. 37

³⁶Otro título: *La cama volando*, según: AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 83

³⁷Se intercala el artículo determinado según que autor.

Frida y la cesárea
1932
Óleo/lienzo
Museo Frida Kahlo
México DF

Frida y el aborto (El aborto) - segunda copia
1932
Litografía/papel
32 x 23,5 cm
Museo Dolores Olmedo Patiño
México DF

*Autorretrato Very ugly*³⁸
1933
Fresco/fibra dura
7,4 x 22,2
Col. privada

Allá cuelga mi vestido (Nueva York)
1933 -1938
Óleo y collage/fibra dura
Col. Hoover Gallery
San Francisco

Autorretrato con collar
1933
Óleo/lámina de metal
34,5 x 29,5
Col. Jacques y Natasha Gelman
México DF

³⁸Tra. de la doctoranda: *Muy fea*

Dibujo previo para *Unos cuantos piquetitos*
1935
Lápiz/papel
Dimensiones sin precisar
Museo Frida Kahlo
México DF

Unos cuantos piquetitos
1935
Óleo/metal
38 x 48,5
Museo Dolores Olmedo Patiño
México DF

Moises
1935
Óleo sobre fibra dura
61 x 75,6
Colección particular

Mi abuelos, mi padres y yo
1936
Óleo y tempera/lámina de metal
30,7 x 34,5
The Museum of Modern Art, - donación de Alan Roos,
M.D. y B. Mathieu Roos
Nueva York

Autorretrato dibujando
c. 1937
Lápiz y lápices de colores/papel
29,7 x 21
Col. privada

Mi nana y yo (Yo mamando)
1937
Óleo/metal
30,5 x 34,7
Museo Dolores Olmedo Patiño
México, DF

Recuerdo (El corazón)
1937
Óleo/metal
40 x 28
Col. privada
París

*Autorretrato dedicado a Leon Trotsky (Between Curtains),*³⁹
1937
Óleo/lienzo⁴⁰
87 x 70
The Nacional Museum for Women in the Arts
Washington DC

*El difunto Dimas (Rosas) a los tres años de edad*⁴¹
1937
Óleo/fibra dura
48 x 31,5
Col. privada

³⁹Tra. de la doctoranda: Entre cortinas

⁴⁰Óleo sobre lienzo y dimensiones 87 x 70 según: García Sánchez, Laura. *Frida Kahlo*, Susaeta, Madrid, 2004, p. 43;

Óleo sobre fibra dura y dimensiones 76,2 x 61 según: AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 89

⁴¹Dimensiones 48 x 31,5 según AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 100. Dimensiones 48 x 31 según: García Sánchez, Laura. *Frida Kahlo*, Susaeta, Madrid, 2004, p. 40

Autorretrato sentada en la cama (Yo y mi muñeca)
(Autorretrato con cama),⁴²

1937

Óleo/metal

40 x 31

Col. Jacques y Natasha Gelman

México DF

Fulang-Chang y yo

1937

Óleo/fibra dura

40 x 28 cm

Museum of Modern Art

Nueva York

Niña con mascara de la muerte I

1938

Óleo/metal

19,8 x 14,7

Col. privada

Monterrey

Los cuatro habitantes de México

1938

Óleo/metal

32,4 x 47,6

Col. privada

Lo que el agua me dio (Lo que ví en el agua)

1938

Óleo/lienzo

91 x 70,5

Col. Daniel Filipachi

París

⁴²Dimensiones 40 x 31 según: AAVV. *Frida Kahlo*, Océano-Landucci, México DF, 2007, p. 93; Dimensiones 40 x 30 según: García Sánchez, Laura. *Frida Kahlo*, Susaeta, Madrid, 2004, p. 45

Autorretrato con perro Itzcuintli

c. 1938

Óleo/lienzo

71 x 52

Col. privada

Dallas

Autorretrato

c. 1938

Óleo/metal

12 x 7

Col. privada

París

*Autorretrato en miniatura*⁴³

c. 1938 (1946)

Óleo/madera

4,8 x 4

Col. privada

Nueva York

Autorretrato (El marco)

1938

Óleo/metal y vidrio

29,2 x 21,6 cm

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges

Pompidou

París

⁴³Fecha 1938 (?), según: *Herrera, Hayden. Frida Kahlo, die gemälde*, Schirmer/Mosel, Munich/Paris/Londres, 1997, p. s/n; fecha 1946 según: *Dexter, Emma y Barson, Tanya, Frida Kahlo* (catálogo), Schirmer/Mosel, München, 2005, p. 187

Autorretrato con mono
1938
Óleo/fibra dura
40,6 x 30,5
Albright-Knox Art Gallery
Buffalo

Los cuatro habitantes de México
1938
Óleo/metal
32,4 x 47,6
Col. privada

Flor de la Vida (Xóchitl)
1938
Óleo/metal
18 x 9,5
Col. Dr. Rodolfo Gómez
México DF

Los frutos de la tierra
1938
Óleo/fibra dura
40,6 x 60
Col. Banco Nacional de México
México, DF

Pitayas, 1938
1938
Óleo/metal
27 x 36
Madison Art Center
Madison

Tunas (Naturaleza muerta con higochumbos)

1938

Óleo/hojalata

18,5 x 24

Col. Robert Colmes à Court

Perth

Suicidio de Dorothy Hale

1938 - 39

Óleo/fibra dura con marco de madera pintada

60,4 x 48,6

Phoenix Art Museum

Phoenix

Las dos Fridas

1939

Óleo sobre lienzo

173,5 x 173

Museo de Arte Moderno

México, DF

Dos desnudos en la jungla (Dos desnudas en el bosque)

(Dos mujeres desnudas en el bosque) (La tierra misma)

(Mi nana y yo)

1939

Óleo/metal

25 x 30,5

Col. privada

1940

El sueño (La cama)

1940

Óleo/lienzo

74 x 98,5

Col. Selma y Neshui Ertegun

Nueva York

La mesa herida
1940
Óleo/lienzo
121,6 x 245, 1
Paradero desconocido

Cortándome el pelo con unas Tijeritas (Autorretrato con pelo cortado)
1940
Óleo/lienzo
40 x 28
The Museum of Modern Art
Nueva York

Autorretrato con collar de espinas
1940
Óleo sobre lienzo
63,5 x 49,5
Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas
Austin

Autorretrato con mono
1940
Óleo/fibra dura
55,2 x 43,5
Col. privada

Autorretrato
1940
61 x 43,2
Óleo/fibra dura
Col. privada
Nueva York

Autorretrato dedicado a Sigmund Firestone

1940

Óleo/fibra dura

61 x 43

Colección privada

Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser

1940

Óleo/ fibra dura

59,5 x 40

Col. privada

Yo y mis pericos (Yo y mis papagayos)

1941

Óleo/lienzo

82 x 62,8

Col. privada

Nueva Orleáns

*Autorretrato con Bonito*⁴⁴

1941

Óleo/lienzo

55 x 43,5

Col. privada

Autorretrato con trenza

1941

Óleo/fibra dura

51 x 38,7

Colección Jacques y Natasha Gelman

México DF

⁴⁴Fecha 1941, según: *Herrera, Hayden. Frida Kahlo, die gemälde*, Schirmer/Mosel, Munich/Paris/Londres, 1997, p. s/n; fecha 1942, según: *Souter, Gerry. Frida Kahlo. Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005, p. 37

Cesto de Flores

1941

Óleo/cobre

64,5 (diámetro)

Col. privada

*Autorretrato con mono y papagayo*⁴⁵

1942

Óleo/fibra dura

53,4 x 43,2

Collection *IBM Corporation*

Armonk

Naturaleza muerta

1942

Óleo/metal

63 (diámetro)

Museo Frida Kahlo

México DF

Pensando en la muerte

1943

Óleo/lienzo montado sobre fibra dura

45 x 36,8

Museo Dolores Olmedo Patiño

México DF

⁴⁵Dimensiones 53,4 x 43,2, según: *Herrera, Hayden. Frida Kahlo, die gemälde*, Schirmer/Mosel, Munich/Paris/Londres, 1997, p. s/n;
Dimensiones: 54,6 x 43,2, según: Souter, Gerry. *Frida Kahlo. Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005, p. 38

Raíces
1943
Óleo/metal
30,5 x 49,9
Colección privada
Houston

Autorretrato con monos
1943
Óleo/ lienzo
81 x 63
Colección Jacques y Natasha Gelman
México, DF

Autorretrato como Tehuana (Diego en mi pensamiento)
*(Pensando en Diego)*⁴⁶
1943
Óleo sobre fibra dura
76 x 61
Col. Francisco y Rosi González
México DF

La novia que se espanta al ver la vida abierta
1943
63 x 81,5
Col. Jacques y Natasha Gelman
México DF

⁴⁶Ubicada en Col. Francisco y Rosi González, México DF, según: Souter, Gerry. *Frida Kahlo. Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005, p. 155 y con dimensiones 76 x 61; ubicada en Col. Jaques y Natasha Gelman, México DF y con dimensiones 81,5 x 63, según: *Herrera, Hayden. Frida Kahlo, die gemälde*, Schirmer/Mosel, Munich/Paris/Londres, 1997, p. s/n

La columna rota

1944

Óleo sobre lienzo montado sobre *fibra dura*

40 x 30,7

Museo Dolores Olmedo Patiño

México DF

Flor de la Vida

1944

Óleo/ fibra dura

27,9 x 19,7

Museo Dolores Olmedo Patiño

México DF

Diego y Frida 1929-1944 (I) (Retrato doble Diego y yo (I))

1944

Óleo/fibra dura

26 x 18, 5

Col. Francisco y Rosi González Vázquez

México DF

Retrato de Doña Rosita Morillo

1944

Óleo/lienzo montado sobre fibra dura

76 x 60,5

Museo Dolores Olmedo Patiño

México DF

Moisés (Núcleo solar) (El núcleo solar)

1945

Óleo/fibra dura

75,6 x 61

Col. privada

Houston

Sin Esperanza

1945

Óleo/lienzo montado sobre fibra dura

28 x 36

Museo Dolores Olmedo Patiño

México DF

Autorretrato con changuito

1945

Óleo/fibra dura

60 x 42,5

Museo Dolores Patiño

La máscara

1945

Óleo/fibra dura

40 x 30,5

Museo Dolores Olmedo Patiño

México DF

Magnolias

1945

Óleo/fibra dura

41 x 57

Col. Balbina Azcarraga

México DF

Autorretrato dedicado a Marte R. Gómez

1946

Lápiz/papel

38,5 x 32,5

Paradero sin precisar⁴⁷

⁴⁷Souter, Gerry. *Frida Kahlo. Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005, p. 90

Árbol de la esperanza mantente firme (Árbol de la esperanza)

1946

Óleo/fibra duro

55,9 x 40,6

Col. Isadore Ducasse⁴⁸

*El Cervatillo, (Mi venadito) (El venadito) (Venado herido)
(Soy un pobre venado)*

1946

Óleo/fibra dura

22,4 x 30

Col. privada

El sol y la vida

1947

Óleo/ fibra dura

40 x 49,5

Col. privada

Autorretrato con el pelo suelto

1947

Óleo/fibra dura

61 x 45

Col. privada

⁴⁸Ubicada en Col. Isidore Ducasse, Francia, según: Souter, Gerry. *Frida Kahl, Hiner dem Spieglel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005, p. 157; ubicada en Col. Isadore Duchase *Fine Arts*, Nueva York según: Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, Die Gemälde*, Schirmer/Mosel, Munich/París/Londres, 1997, p. s/n y con dimensiones: 56 x 40,6

*Autorretrato con tehuana*⁴⁹

1948

Óleo /fibra dura

48,3 x 39,3

Col. privada

México DF

Diego y yo

1949

Óleo/lienzo montado sobre fibra dura

29,5 x 22,4

Col. Mary-Ann Martin/Fine Arts

Nueva York

El abrazo del Universo, la Tierra (México), Diego, yo y el Sr. Xólotl (El abrazo de amor de el Universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl)

1949

Óleo/lienzo

70 x 60,5

Colección Jacques y Natasha Gelman

México, DF

1950

Mi familia

c. 1950-51

Óleo/fibra dura

41 x 59

Museo Frida Kahlo

México DF

⁴⁹Dimensiones 48,3 x 39,3 según: Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, Die Gemälde*, Schirmer/Mosel, Munich/París/Londres, 1997, p. s/n. Dimensiones 50 x 40, según: Barson, Tanya y Dexter, Emma (eds). *Frida Kahlo* (catálogo), Tate Publishing, Londrés/ Schirmer- Mosel, Munich, 2005, p. 226. Dimensiones 50 x 39,5, según: Souter, Gerry. *Frida Kahlo. Hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005, p. 87

¡Viva la vida!
c. 1951-1954
Óleo/lienzo
52 x 72
Museo Frida Kahlo,
México DF

El círculo
1951
Óleo/aluminio
32 x 41
Museo Dolores Olmedo Patiño
México DF

Autorretrato con el retrato del Dr. Farill (Autorretrato con el Dr. Juan Farill)
1951
Óleo/fibra dura
41,5 x 50
Col. privada

Retrato de Don Guillermo Kahlo (Retrato de mi padre)
1951
Óleo/fibra dura
60,5 x 46,5
Museo Frida Kahlo
México DF

Naturaleza muerta con papagayo, 1951
Óleo/lienzo
25,4 x 28
Harry Ransom Humanities Research Center, University of
Texas
Austin

Naturaleza muerta

c. 1952 - 1954

Óleo/fibra dura

38 x 58

Museo Frida Kahlo

México DF

Naturaleza Viva

1952

Óleo/lienzo

Dimensiones desconocidas⁵⁰

Col. privada

Monterrey

*Pies para qué os quiero*⁵¹

1953

Técnicas dibujísticas mixtas

22,9 x 14,6, según medidas de la:

Reproducción del diario personal de Frida Kahlo

Fruta de la vida

1953

Óleo/lienzo

47 x 62

Col. privada

México

Naturaleza muerta con sandías

1953

Óleo/fibra dura

39 x 59

Museo de Arte Moderno

México DF

⁵⁰Dimensiones desconocidas, según: Herrera, Hayden. *Frida Kahlo, die gemälde*, Schirmer/Mosel, Munich/París/Londres, 1997, p. s/n

⁵¹Kahlo, Frida (introducción: Fuentes, Carlos y comentarios: Lowe, Sara M.). *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo retrato*, Debate, Madrid, 1995, p. 274

Autorretrato con el retrato de Diego en el pecho y Maria entre las cejas

1953-54

Óleo/fibra dura

61 x 41

Paradero desconocido⁵²

El marxismo dará salud a los enfermos

c. 1954

Óleo/fibra dura

76 x 61

Museo Frida Kahlo

México DF

Autorretrato con Stalin (Frida y Stalin)

c. 1954

Óleo/fibra dura

59 x 39

Museo Frida Kahlo

México DF

⁵²Scouter, Gerry. *Frida Kahlo, hinter dem Spiegel*, Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo, México, DF, 2005, p. 200

9.3.2. LEONORA CARRINGTON

1930

Retrato de Joan Powell

Portrait of Joan Powell

c. 1936

Óleo/lienzo

28 x 38¹

Col. privada

Autorretrato (La posada del caballo del alba)

Self-portrait (Inn of the Dawn Hourse)

1937-38²

Óleo/lienzo

65 x 81,5

The Metropolitan Museum of Art, The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection 2002

Nueva York

The Horses of Lord Candlestick

Los caballos de Lord Candelstick

1938

Óleo/lienzo

61 x 93,1

Col. Privada

¹Todas las dimensiones de las obras reflejadas en esta relación son en centímetros.

²Fecha 1936-37, según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Era, México, 1994, p.161

The Meal of Lord Candlestick
La comida de Lord Candlestick
1938
Óleo/lienzo
46 x 61
Col. privada

Retrato de Max Ernst
Portrait of Max Ernst
1939
Óleo/lienzo
50,2 x 26,7
Col. privada

1940
**Retrato de Max Ernst³*
Portrait of Max Ernst
1940
Óleo/lienzo
50 x 26,5
Col. Young-Mallin

Memorias de abajo
Down below
1941
Óleo/lienzo
40 x 60
Col. privada

³Aparecen precedidos de asteriscos las traducciones al español efectuados por la doctoranda, así como las variantes que figuran en las notas a pié de página. En los casos que en la fuente de documentación no figura el título en inglés, sino solamente en español, lo hemos señalado con una nota a pie de página.

Té verde (La dama oval)
Green tea (La dame ovale)
1942
Óleo/lienzo
61 x 76
Col. Hector Fanghanel
México

*Retrato del Dr. Morales*⁴
c. 1943
De la revista surrealista VVV, núm. 4
Dibujo sobre papel

Mapa de Memorias de abajo
Map of Down Below
c. 1943
De la revista surrealista VVV, núm. 4
Dibujo sobre papel

Las distracciones de Dagobert
Les Distractions de Dagobert
1945
Temple/fibra dura
74,9 x 86,7
Col. privada

**La suprema Reina de Irlanda*
The High Queen of Ireland
1945
Cera y lapiz/papel
33 x 44,5
Col. *The Trustees of the Edward James Foundation*
Inglaterra

⁴El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

La casa de enfrente

The House Opposite

1945

Temple/tabla

33 x 82

Col. *The Trustees of the Edward James Foundation*

Martes

Tuesday

1946

Temple/tabla

55 x 83,7

Col. privada

**El vehiculo de silencio*

The Car of Silence

1946

Gouache/papel

33 x 46

Paradero desconocido

*Amor che move il Sole e l'altre stelle*⁵

1946

Técnica sin precisar

30,5 x 48

Col. privada

Chiki, tu país

Chiki, ton pays

1947

Óleo/lienzo

90 x 60

Col. privada

⁵Tra. del italiano: El amor que mueve el sol y la otra estrella

*Crookhey Hall*⁶
1947
Caseína/fibra dura
31, 5 x 60
Col. privada

La tentación de San Antonio
The Temptation of St. Anthony
1947⁷
Óleo/lienzo
120 x 90
Col. privada

**La mula de San Juan*
St. John's Mule, 1947
1947
Óleo/lienzo
45 x 85
Col. privada

**El ensayo de Seraputina*
Seraputina's Rehearsal
1947
Caseína/papel
60 x 50
Col. Industrias Resistal

Kady Murasaki (boceto previo para *Night Nursery*
Everything)
1947
Acuarela y lápiz/papel
26 x 15
Col. *The Trustees of the Edward James Foundation*

⁶Nombre de la residencia familiar de los Carrington de 1920 a 1927

⁷Fecha de 1946 según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Era, México, 1994, p. 161

**Todo en habitación de los niños por la noche*
Night Nursery Everything

1947

Temple/fibra dura

58 x 60

Col. privada

*Canto llano*⁸

Plain chant

1947

Óleo/lienzo

90 x 68,5

Col. privada

**Retrato de la finada Sra. Partridge*⁹

Portrait of the Late Mrs Partridge

1947

Óleo/carton

100 x 68,5

Col. *The Trustees of the Edward James Foundation*

Nueve, nueve, nueve

Nine, Nine, Nine

1948

Óleo/lienza

68 x 88,5

Col. Robert Hill

⁸Otra versión de la traducción por la doctoranda: *Canto de las llanuras*, refiriéndose a las canciones de los pastores

⁹*Partidge* equivale a perdiz en español.

**La artista viajando de incógnito*

The Artist Travelling Incognito

1949

Óleo/lienzo

68 x 88,5

Col. *The Trustees of the Edward James Foundation*

La hora del Ángelus

The hour of the angeles

1949

Temple/cartón

155 x 233

Col. privada

Pájaro Pong

*Bird Pong*¹⁰

1949

Temple/tabla

45 x 72,5

Sin precisar

1950

Sin título

c. 1949-1950

Óleo/lienzo

61 x 46

Col. privada

¹⁰La pintora hace referencia a dos juegos recreativos *badminton* y *ping pong*; en primer lugar, por nombrar en el título al *bird* (pájaro) que se emplea a modo de proyectil que se lanzan los jugadores por encima de una red sobre la mesa de juego y la imagen de la red en la obra; y en segundo lugar, mediante el uso de la palabra *pong* en el título y la forma de la raqueta representada en la obra. Además, al dibujar el *bird* adherido a la raqueta la autora señala un juguete de niños que consiste en una pelota de goma conectada a una raqueta de madera mediante una goma elástica para que no se pierda.

*Paisaje nocturno*¹¹

c. 1950

Técnica mixta/papel y cristal

62 x 78,5

Col. privada

Darvault

c. 1950

Óleo/lienzo

80 x 65

Col. Miguel S. Escobedo

La gigante

The Giantess

c. 1950

Óleo/lienzo

117 x 68 cm

Col. privada

Las reinas muertas de Cockerham

The Dead Queens of Cockerham

c. 1950

Gouche/cartón

37 x 29, 2 cm

Col. Jeri L. Waxenburg

El nigromante

The Conjurer

c. 1950

Óleo/ lienzo

Col. privada

¹¹El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

Sin título

c. 1950

Técnica mixta/ papel y madera

54 x 46

Col. privada

*Cockcrow*¹²

1950

Óleo/lienzo

70,5 x 100

Col. *The Trustees of the Edward James Foundation*

Inglaterra

*Pastoral*¹³

1950

Óleo/lienzo

53,5 x 74,5

Col. Roberto Hill

Carrera de hurones

Ferret Race

1950-1951

Óleo/lienzo

101,5 x 56

Col. privada

**El fénix monta el bicho*

Phoenix Rides the Beetle

1951

Técnica mixta y pan de oro/contrachapado *triplay*

38 x 46

Col. privada

¹²Neologismo basada posiblemente en la frase inglesa *cock's crow* o en español: canto del gallo.

¹³El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

Samain

1951

Óleo y temple/contrachapado¹⁴

91 x 55

Col. Mariana Pérez Amor

Tirando las runas

Casting the Runes

1951

Óleo, temple y pan de oro/tabla

77,5 x 44,5

Col. privada

**Limpiar inmediatamente dijo el arzobispo*

Clean Up at Once Said the Archbishop

1951

Óleo y temple/contrachapado triplay

44,5 x 37 cm

Col. privada

**The cry*

El grito

1951

Óleo/tabla

39,5 x 87,5

Col. privada

**El apariencia de una bestia salvaje*

The Appearance of a Wild Beast

1951

Óleo/tabla

91,5 x 52

Col. Pilles de Prevoisin

¹⁴Tabla según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Era, México, 1994, p. 162

Buenos días, Dr. Fischer
Good Morning, Dr. Fischer
c. 1951-52
Óleo/lienzo
57 x 70
Col. privada

**Los pantalones de Ulu*
Ulu's Pants
Óleo y temple sobre tabla
54,5 x 91,5
Col. privada

*Fina Mosca*¹⁵
1952
51 x 27
Técnica sin precisar
Col. Héctor Fanghanel

*Figuras fantásticas a caballo*¹⁶
1952
Temple/papel
32 x 75
Col. privada

*Ur Jar el volador*¹⁷
The Flying Ur Jar
1953
Óleo/lienzo
64,8 x 45,7
Col. privada

¹⁵ El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

¹⁶ El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

¹⁷ Otra versión de la traducción al español por la doctoranda: *El tarro de Ur volando*

Entonces vimos a la hija del minotauro
And Then We Saw the Daughter of the Minotaur
1953
Óleo/lienzo
60 x 70
Col. Carlos Bernal

¿Hablas en sirio?
*Are you really Syrious?*¹⁸
1953
Óleo/contrachapado
53,5 x 91,5
Col. de Miguel Escobedo

*Figuras míticas: Bailarín I*¹⁹
1954
Óleo y pan de oro/fibra dura
30,5 x 22,5
Col. Privada

*Figuras míticas: Bailarín II*²⁰
1954
Óleo y pan de oro/fibra dura
30,5 x 22,5
Col. Privada

Sidhe, la gente blanca de Tuatha dé Danaan
Sidhe, the White People of the Tuatha dé Danaan
1954
Óleo/lienzo
59,5 x 78,5

¹⁸Otra versiones de la traducción al español por la doctoranda: *¿Eres de verdad Sirio?* (refiriéndose a la estrella más brillante de la constelación del Can Mayor o la nacionalidad siria) o *¿De verdad hablas en serio?* (ya que *Syrious* y *serious* se pronuncian prácticamente igual en inglés)

¹⁹El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

²⁰El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

Col. privada

Sacramento en Minos

Sacrament at Minos

1954

Óleo/lienzo

96 x 45

Col. privada

Templo del Verbo

*Temple of the Word*²¹

1954

Óleo y pan de oro/lienzo

100,3 x 80

Col. privada

La silla, Daghdha Tuatha dé Danaan

The Chair, Daghdha Tuatha dé Danaan

1955

Óleo/lienzo

49 x 39

Col. privada

**La escalera de Jacobo*

Jacob's Ladder

1955

Óleo/ lienzo

100,5 x 70

Col. privada

Puerto Rico

²¹Dimensiones 100,5 x 80, según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Era, México, 1994, p.162

Orplied
1955
90 x 131
Col. Fomento Cultural
Banamex
México, DF

Desayuno de caza
Hunt Breakfast
1956
Óleo/lienzo
40,5 x 49,5
Col. privada

**Escapada de las monjas en Manzanillo*
*Nunscape*²² *at Manzanillo*
1956
Óleo/lienzo
100 x 120
Col. privada

AB EO QUOD
1956²³
Óleo/lienzo
71 x 61
Col. privada

²²Según la doctoranda la fusión de la palabra *nun* (monja) y *escape* (escapada) que juntos forman el neologismo *nunscape* equivalente a *escapada de las monjas* en español. También puede consistir en la fusión de *nun* (monja) con *landscape* (paisaje) para producir un neologismo que en español equivaldría a paisaje de monjas.

²³Fecha c. 1956 según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Era, México, 1994, p.162

Carta a Dana
Letter to Dana
1957
Gouche/fibra dura
39 x 30,5
Col. privada

El jardín de Paracelso
The Garden of Paracelsus
1957
Óleo/lienzo
86,5 x 120
Col. privada

Syssigy
1957
Óleo/cartón
56 x 50,2
Col. privada

El piso 47006
The Floor 4706th
1958
Óleo/lienzo
50,5 x 50,5
Col. privada

El gran adiós
Le Grand adieu
1958
Óleo/lienzo
50,5 x 100,3 cm
Col. privada

Hierophante pour Dauphine

1958 cm

Óleo/ lienzo

100 x 50

Col. privada

**El hoyo 19*²⁴

The 19th. Hole

1958

Óleo/lienzo

122 x 160

Col. Gregorio Shapiro

**La mamá Nobo y el papá Nobo*

Nobo Mummy and Nobo Daddy

1958

Óleo/tela

51 x 101

Col. privada

**Una camelia para Anima*

*A Camelia for Anima*²⁵

c. 1958-59

Óleo/contrachapado (laminado triple)

69 x 30

Col. Ramis Barquet

Monterrey

²⁴Es interesante observar que en el deporte del golf solamente existen 18 hoyos.

²⁵Aunque en este caso parece utilizarse como nombre propio, *Anima* puede referirse también al alma o un espectro.

Letanía de los filósofos
Litany of the Philosophers
1959
Óleo/lienzo
70 x 100
Col. privada

*Reina de los mandriles*²⁶
1959
Óleo/lienzo
47 x 38,5
Col. privada

*Monopoteosis*²⁷
1959
Óleo/lienzo
72 x 92
Col. privada

¿Quién sois, cara blanca?
Who are thou, White FACE?
1959
Óleo/lienzo
70 x 100
Col. Alfons Pasquel

**Reflexiones sobre el oráculo*
Reflections on the Oracle
1959
Óleo/lienzo
89 x 39
Col. Museo de Arte Moderno/INBA
México DF

²⁶El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

²⁷Consideramos este título un neologismo construido de la fusión de la palabra *mono* y *apoteosis*.

**La dolorosa experiencia de Owain*

Ordeal of Owain

1959

Óleo/lienzo

39,5 x 80

Col. privada

Habdalah Asejaledha

Óleo/lienzo

65,5 x 113

Col. privada

1960

El ataque de los cerdos

Pig Rush

1960

Óleo/lienzo

80 x 90

Col. privada

**Mira al hombre*

Behold the Man

1960

Óleo/lienzo

120 x 80

Col. privada

Penélope

1960

Técnica mixta²⁸/ papel

45 x 63

Col. privada

²⁸En este caso: acuarela, gouache, lápiz, pintura metálica y collage

*Naturaleza muerta*²⁹

1960

Óleo/lienzo

90 x 36³⁰

Col. privada

**El mago Zoroaster encuentra su propia imagen en el jardín (Hermanos en Babilonia)*

The Magus Zoroaster Meeting His Own Image in the Garden (Brothers in Babylone)

1960

Lienzo/lienzo

90 x 36

Col. privada

**La expedición del Dr. Ramsbottom*

The Expedition of Dr Ramsbottom

1961

Óleo/lienzo

91.5 x 121

Col. privada

Animus Macquina

1962

Óleo y técnica mixta/tabla

81 x 30

Col. privada

Telum passionis

1962

Óleo/lienzo

100 x 80

Col. privada

²⁹El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

³⁰Dimensiones 90 x 35, según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Era, México, 1994, p.162

**El entierro de los patriarcas*

Burial of the Patriarchs

c. 1963

Acuarela

25, 5 x 35, 5

Col. privada

*El mundo mágico de los mayas*³¹

1963

Caseína/tabla

213 x 4,57

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – INAH,

México DF

**Conferencia del delfín*

Dolphin Conference

1963

Caseína/tabla

58,5 x 79

Col. Lady Hildyard

El Rarvarok

1963

Caseína/tabla

70 x 100

Col. privada

Biombo sin título

Untitled three-panelled holding screen

1964

Óleo/ tabla (pintado por ambos lados)

114 x 45

Col. privada

³¹El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

Alchimia Avium
1963
Temple sobre masonite
90 x 26
Col. privada

**Canción de Gomorra*
Song of Gomorrah
1963
Temple/papel
60 x 79
Col. Miguel Escobedo
México

La crisopeya de Maria la judía
The Chrysopeia of Mary the Jewess
1964
Óleo/lienzo
150 x 90
Col. privada

**Nacimiento de un satélite*
Birth of a Satellite
c. 1960-65
Óleo/lienzo
51 x 96
Col. privada

Sin título³²
1964-65
Óleo/lienzo
25 x 41
Col. privada

³²Una de tres tablas preparatorias para el proyecto de mural destinado al Hospital de Oncología, México DF

*Viernes 13*³³

1965

Óleo sobre lienzo

60 x 90 cm

Col. privada

Juanito el leopardo

*Jack the Leopard*³⁴

1965

Temple/fibra dura

65 x 49

Col. Héctor Fanghanel

Oxyrhynchus

1965

Gouache/papel

70 x 100

Col. Miguel Escobedo

El juego de las velas

The Candle Game

1966

Óleo/lienzo

66 x 46

Col. privada

³³El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual. El Viernes 13 significa el *día de la mala suerte* según las supersticiones anglosajones y es equivalente al Martes 13 español; en inglés: *Friday the 13th*.

³⁴El título conlleva connotaciones del famoso asesino en serie victoriano, *Jack the Ripper*, el que con arma blanca mataba prostitutas en Londres.

*Retorno de la Osa Mayor*³⁵

1966

Óleo/lienzo

56,5 x 96,5

Col. Pablo Brener

Sachiel, el ángel del jueves

Sachiel, the Angel of Thursday

1967

Óleo/lienzo

41 x 60,5

Col. privada

Dybbuk

1967

Gouache/cartulina

21 x 12

Col. privada

*La papisa Juana*³⁶

1967

Óleo/lienzo

23 x 86,5

Col. privada

*Chinos en una fuente*³⁷

1967

Óleo sobre tela

60 x 81

Col. privada

³⁵El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

³⁶El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.
Hace referencia a la legendaria papisa de la era paleocristiano.

³⁷El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

*Arca de Noé*³⁸

1967

Técnica sin precisar

50 x 100

Col. Celia y Francisco Rojo

**Sachiel, el ángel de los jueves*

Sachiel, the angel of Thursday

1957

Óleo/lienzo

41 x 60,5

Col. privada

**Jugando a teléfonos*

Playing Telephone

1967

Óleo/lienzo

60 x 100

Col. privada

El ancestro

The ancestro

1968

Óleo/lienzo

65 x 40

Col. privada

El baño de Rabbi Loew

The Bath of Rabbi Loew

1969

Óleo/lienzo

45,5 x 68

Col. Miguel Jazcielevich

³⁸El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

**El reloj serpiente*³⁹

Snake Clock

1969

Óleo sobre lienzo

44,5 x 48 cm

Col. privada

*Lepidópteros*⁴⁰

1969

Óleo/lienzo

90 x 90

Col. privada

Fruta prohibida

Forbidden Fruit

1969

Óleo/lienzo

49 x 46

Col. Madame Antonin Besse

*Caníbal*⁴¹

1969

Gouache/pergamino

50 x 24

Col. *Isidore Duchase Fine Art*

Nueva York

**Salamandra*

Salamander

1969

Gouache/pergamino

50 x 64

Col. *Isidore Ducasse Fine Art*

Nueva York

³⁹Otra versión en español: El reloj para serpientes

⁴⁰El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

⁴¹El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

1970

**Ancestros*

Ancestors

1970

Óleo/lienzo

80 x 100

Col. privada

*Mujeres consciencia*⁴²

1972

Offset

71 x 48,5

Col. privada

Autorretrato con corbata ortopédica

Self-portrait in Orthopedic Black Tie

1973

Óleo sobre lienzo

65 x 38 cm

Col. *Isidore Duchase Fine Art*

Nueva York

Los poderes de Madame Phoenicia

The powers of Madame Phoenicia

1974

Técnica mixta sobre seda

42,5 x 44,5 cm

Col. *The Vergel Foundation*

⁴²El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

La cocina aromática de la abuela Moorhead
*Granmother Moorhead's*⁴³ *Aromatic Kitchen*

1975

Óleo/lienzo

79 x 124,5

Charles B. Goddard Center for Visual Performing Arts,
Ardmore

Piel Sambain

Sambain Skin

1975

Gouache/pergamino

122 x 82,5

National Museum of Women in the Arts

Washington DC

*Seis animales fantásticos*⁴⁴

1975

Gouache sobre cartulina

35 x 10,5 cm

Col. privada

*De la hierba santa*⁴⁵

1975

Óleo sobre tela

100 x 75 cm

Col. privada

⁴³El apellido *Moorhead* de la vía materna de Leonora Carrington procede de origen gitano y refiere a los quincalleros.

⁴⁴El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

⁴⁵El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual. Posiblemente la autora se refiere a *St. Johns Wort*, un tranquilizante natural que se adquiere en los herbolarios.

Emprendí mi viaje hacia abajo; Como mensajero; Hacia el abismo

Took My Way Down/ Like a Messenger/ To the Deep

1977

Óleo/lienzo

181 x 120 (tríptico) ⁴⁶

Col. privada

**Lora, lora; Señuelo*

*Lora, Lora; Decoy*⁴⁷

1978

Óleo/tela

91,5 x 122

Col. privada

1980

*Tribeckonig*⁴⁸

1983

Óleo/lienzo

61 x 91

Col. privada

**Dorgyes del desierto*

Desert Dorgys

1986⁴⁹

Temple sobre tabla

61 x 61 cm

Col. privada

⁴⁶Dimensiones 145 x 120, según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Era, México, 1994, p.164

⁴⁷Tra. de la doctoranda: (pájaro) *cimbel*

⁴⁸*Konig* es la palabra alemana que significa rey. En español *Tribe* equivale a tribu.

⁴⁹Fecha 1978 según: Aberth, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p.

Las Magdalenas

The Magdalens

1986

Temple/tabla

61 x 76,5

Col. privada

**El gran tejón conoce a los chicos Domini (monaguillos)*

Big Badger Meets the Domini Boys

1986

Temple/tabla

61 x 76 cm

Col. privada

Flor de Kron

*Kron Flower*⁵⁰

1986

Temple/tabla

61 x 101

Col. privada

Cuéntale a las abejas

Tell the Bees

1986

Temple/fibra dura

61 x 76

Col. privada

La noche del día 8

Night of the 8th

1987

Óleo/lienzo

74,5 x 58

Col.privada

⁵⁰Fecha 1987 según: Aberth, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 136

**Testigo ocular* (presencial)

Eyewitness

1987

Temple/lienzo

61 x 67

Col. privada

**El dormitorio*

The Bedroom

1987

Temple sobre lienzo

63,5 x 86,5

Col. Massayo Nonaka

Col

*Cabbage*⁵¹

1987

Acrílico/lienzo

91,5 x 61

Col. privada

**Adelita se escapa*

Adelita escapes

1987

Acrílico/lienzo

76 x 61

Col. privada

*Ms*⁵² *Ashton*

1987

Acrílico/lienzo

81 x 53

Col. A. Delman

⁵¹ Creemos que en esta obra la autora hace una referencia jocosa a la roja rosa alquímica que ha convertido en una vulgar lombarda.

⁵² *Ms* es el uso indeterminado en inglés que sustituye a señora y señorita.

**Los amantes*
The Lovers
1987
Óleo/lienzo
76 x 86,5
Col. César Montemayor

Icono
*Ikón*⁵³
1988
Temple/tabla
77 x 58
Col. privada

**Vaca Roja*
Red Cow
1989
Óleo/lienzo
61 x 91,5
Col. Massayo Nonaka

**Vuelo del cuervo*
Crowfly
1989
Óleo/lienzo
76 x76
Col. Massayo Nonaka

⁵³Dimensión 77 x 58, según: Aberth, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p.137; dimensiones 77 x 86,5, según: Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Era, México, 1994, p. 164

1990

Atrapacuervos

Crowcatcher

1990

Óleo/lienzo

45,5 x 76

Col. privada

**El rey de los pescadores*

*The Fisher King*⁵⁴

1990

Óleo/lienzo

46 x 76

Col. privada

*Caminata de domingo*⁵⁵

March Sunday

1990

Óleo/lienzo

91,5 x 61

Col. Jaime Fierstein

*Las Suegras*⁵⁶

1990

Óleo/ tabla

71 x 86,5

Col. privada

⁵⁴El título en inglés implica un juego de palabras porque existe una familia de pájaros denominado *Kingfishers* a la vez que *Kingfish* refiere a un tipo de pez.

⁵⁵Otra versión de la traducción por la doctoranda: *Domingo de marzo* basado en el hecho que la palabra *March* en este caso cumple la función de adjetivo y no de sustantivo mientras *Sunday* es sustantivo y no genitivo.

⁵⁶El título aparece solamente en español y no en el inglés habitual.

El laberinto
The Labryinth
1991
Óleo sobre madera
71 x 91
Col. privada

**Torre de Nagas*
Tower of Nagas
1991
Óleo sobre lienzo
112 x 81
Col. Galería de Arte Mexicano

Perro, entra en la casa oscura. Ven aquí, perro negro
Dog, come here into the dark house. Come here black
*dog*⁵⁷
1995
Imagen: 22 x 9
Hoja: 36 x 28
Paradero sin precisar

2000
La sintonía Q
The Q Symphony
2002
Acrílico/carton
92 x 76
Col. privada

Aunque hemos escrito a la artista referente obra pictórica a partir del 2000, no hemos podido establecer contacto.

⁵⁷Una serie de cinco grabados sobre papel blanco en una edición de 30; impresa por Tiempo Extra Editores, México DF

9.3.3. REMEDIOS VARO

1920

*Retrato de doña Ignacia Uranga de Varo*¹

1923

Lápiz/papel

15,3 x 13

Col. privada

Valencia

Retrato de la abuela

1923

Lápiz/papel

13 x 15,5

Col. privada

Valencia

Pezuñita

1923

Lápiz/papel

13 x 15,5

Col. privada

Valencia

Retrato de Luis Varo

1923

Lápiz/papel

22,5 x 17

Col. privada

Valencia

Retrato de la abuela doña Josefa Zejalvo

¹Todas las dimensiones de las obras reflejadas en esta relación son en centímetros

1926
Óleo sobre tela
38 x 32
Colección privada
México

1930

Figuras (Cadavre equis en colaboración con Óscar Domínguez, Esteban Francés y Marcel Jean)

1935
Collage/papel sepia
25 x 17
Col. Museo de Arte Moderno
Nueva York

Cadavre equis (en colaboración con Óscar Domínguez y Marcel Jean)

1935
Collage/papel
26,9 x 17
Paradero desconocido

Cadavre equis (en colaboración con Óscar Domínguez y Esteban Francés)

1935
Collage/papel
27,3 x 20
Paradero desconocido

Quiere conocer las causas de (firmado Esteban Francés, Marcel Jean, Remedios Varo)

1935
Lápiz/papel
Dimensiones sin precisar
Paradero desconocido

*Le désir*²

1935

Cera y técnica mixta en una caja

23 x 28,5 x 9,5 cm

Col. privada

París

*Le message*³

1935

Collage/cartón

26,5 x 16,5

Col. particular

París

Catálogo de sombras

1935

Collage/papel

17,6 x 18,3

Col. privada

París

Discuten la madre del niño y la raptora

1935

Collage/papel

21 x 16,5

Col. Arturo Schwartz

Milán

*La leçon d'anatomie*⁴

1935

Collage/papel

23,3 x 31,5

Col. privada

París

²Tra. de la doctoranda: El deseo

³Tra. de la doctoranda: El mensaje

⁴Tra. de la doctoranda: La lección de anatomía

La familia de cisnes

1935

Collage/papel

15,1 x 14, 5

Col. privada

París

*Manicure*⁵

1935

Collage/papel

16, 7 x 21, 2

Col. Arturo Schwartz

Milan

*Le pianiste masqué*⁶

1935

Collage/cartón

15,2 x 13

Col. privada

París

Nada temáis, señora

1935

Collage/sobre soporte sin determinar

25,3 x 16,5

Col. privada

París

Composición (Cirque)

1935

Tinta y aguada/sobre papel

26 x 17

Col. privada

Barcelona

⁵Tra. de la doctoranda: La manicura

⁶Tra. de la doctoranda: El pianista enmascarado

Ojo sobre la mesa

1935

Gouache/papel

13 x 20

Col. Beatriz Varo (regalo de Walter Gruen)

Valencia

*La traversée*⁷

1935

Collage y tempera/papel

23,5 x 19,5

Col. privada

París

*L'Agent Double*⁸

1936

Óleo/cobre

22 x 17

Col. Daniel Filipachi

París

Modernidad

1936

Gouache/contrachapado (laminado triple)

75 x 50

Col. Martin Wolpert

Los Angeles (EEUU)

Las almas de los montes (Espiritus de la montaña)

1938

Óleo/contrachapado (laminado triple)

75 x 51

Col. privada

México

⁷Tra. de la doctoranda: La travesía

⁸Tra. de la doctoranda: El agente doble

*Comme un reve*⁹

1938

Tinta/papel

Dimensiones sin determinar

Paradero desconocido

*La faim*¹⁰

1938

Gouache y pastel/papel

31 x 44,5

Col. privada

París

Recuerdo de la Walkyria (Hiedra apasionada; Hiedra salvaje)

1938

Gouache/contrachapado (laminado triple)

38 x 32

Paradero desconocido

Titeres vegetales (Marionetas vegetales)

1938

Óleo y parafina/contrachapado (laminado triple)

88 x 79

Col. privada

México

⁹Tra. de la doctoranda: Como un sueño

¹⁰Tra. de la doctoranda El hambre

1940

Le dernier Romantique a été enculé par la Maréchal Pétain (en colaboración con Victor Brauner, Oscar Domínguez y Jean Hérold)

1941

Mixta/papel

20 x 17,8

Col. privada

México

Festival de mosquitos

1942

Óleo y cera/ cartón

20,5 x 24

Paradero desconocido

Gruta mágica I

1942

Mixta/cartulina

27 x 20

Col. Gabriel Weisz

México

Gruta mágica II (Deseo II)

1942

Tinta y gouache/papel

16 x 25

Col. Gabriel Weisz

México

Gruta mágica III

1942

Mixta/papel

11 x 21,5

Col. privada

California

Gruta mágica IV
1942
Tinta/papel
Dimensiones sin precisar
Col. André Coyné
Montpellier

*Invernación*¹¹
1942
Óleo/tela
20 x 27
Col. privada
México

Gato-Hombre
1943
Aguatinta sepia/papel
22,2 x 26,5
Col. privada
México

Los alacranes
1943
Óleo sobre tela
66 x 61
Col. privada
México

Paisaje torre centauro (Torre centauro o La torre)
1943
Mixta/papel
35 x 25,5
Col. privada, México

¹¹Título *Hibernación* según: Diego, Estrella De. *Remedios Varo*, Fundación MAPFRE/ Instituto de la Cultura, Madrid, 2007, p. 20

Pájaro humano

1943

Lápiz/papel

22,5 x 15,8

Col. privada

México

Retrato de Esteban Francés

1943

Lápiz/papel

28 x 21,2

Col. privada

México

Transmisión ciclista con cristales

1943

Gouache/cartulina

25,1 x 15,2

Col. privada

México

El zorro y la ley

1943

Lápiz/papel

22,5 x 16

Col. privada

México

Perfil de mujer con sombrero Art Nouveau

1944

Tinta/papel

22,5 x 20

Col. privada

México

Ruedas metafísicas (Bicicletas en café)

1944

Gouache/cartulina

28,7 x 19,4

Col. privada

México

Funambulistas

1944

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

28 x 22

Col. particular

México

Funambulistas

1944

Temple/fibra dura

38 x 26,5

Col. particular

México

Funambulistas

1944

Tinta/papel

28 x 22 aproximadamente

Col. André Coyné

Monpellier

A mi amigo Augustín Lazo

1945

Gouache/papel

33,5 x 19

Col. Querétaro

México

Personaje felino

1945

Mixta/papel

16 x 23

Col. privada

Valencia

Icono

1945

Óleo y nácar incrustado/madera

60 x 39 x 5

Col. Constantini

Buenos Aires

Personaje pájaro

1945

Pluma y tinta sepia/papel

21 x 41

Col. privada

Valencia

Vida extraña

c. 1945

Gouache/papel

20 x 15,5

Col. privada

México

Amibiasis (Los vegetales; Tifoidea, paratifoidea)

1947

Gouache/cartulina

27,5 x 37,5

Paradero desconocido

Tiforal

1947

Gouache/cartulina

24,5 x 32

Col. Ovidio y Maria Helena Noval

Angustia (Pesadilla)

1947

Gouache/cartulina

Medidas sin determinar

Paradero desconocido

El hombre de la guadaña (Muerte en el mercado o Tifoidea)

1947

Gouache/cartulina

24,7 x 20

Paradero desconocido

Paludismo (Libélula)

1947

Gouache/cartulina

25,5 x 21

Paradero desconocido

Laboratorio

1947

Gouache/cartón

31,5 x 24

Paradero desconocido

*Gitana y arlequín*¹²

1947

Gouache/cartulina

32 x 45

Col. privada

México

Insomnio I

1947

Gouache/cartulina

28 x 22

Col. privada

París

Insomnio II (Insomnio)

1947

Gouache/cartulina

26 x 20

Col. privada

México

Vigor

1947

Gouache/cartulina

Dimensiones sin precisar

Paradero desconocido

Los Reyes Magos

1947

Gouache/cartulina

42 x 31

Col. Grupo Vitro

Monterrey (México)

¹²Medidas 32 x 25 cm según: Diego, Estrella De. *Remedios Varo*, Fundación MAPFRE/ Instituto de la Cultura, Madrid, 2007, p. 28

Cara con cabellera de liquen (Detalle)

1947

Pluma y aguada magenta/papel

43 x 28

Col. privada

Valencia

*La batalla*¹³

1947

Gouache/cartulina

38 x 38

Paradero desconocido

Dolor reumático I (Dolor reumático)

1948

Gouache/cartulina

25 x 19,2

Col. privada

México

Dolor reumático II (Reuma, lumbago, ciática)

1948

Gouache/cartulina

25 x 19

Paradero desconocido

*Caja (Painted Box)*¹⁴

1948

Óleo, pan de oro, metal y espejo incrustado/madera

39,7 x 34 x 7

Paradero desconocido

¹³Medidas según: AAVV. *Remedios Varo. Catálogo razonado. Catalogue Raisonné*, Era, México DF, 1994; sin embargo, creemos que pueda ser que estas medidas sean erróneas porque la forma de la obra no es cuadrada sino rectangular.

¹⁴Tra. de la doctoranda: Caja pintada o caja policromada

Caja de Jean Nicolle

1948

Óleo, metal y espejo incrustado/madera

44,9 x 25 x 6,5

Col. privada

París

Dolor

1948

Gouache/cartulina

24,4 x 20,5

Col. privada

México

Cambio de tiempo

1948

Gouache/cartulina

28 x 21

Col. privada

México

Frío (Invierno)

1948

Gouache/cartulina

33 x 45

Col. privada

México

Alegoría del invierno (Invierno)

1948

Gouache/papel

44 x 44

Col. privada

Valencia

Vejéz
1948
Gouache/papel
33 x 24,5
Col. privada
México

La torre
1948
Gouache/papel
36 x 15,2
Col. Alfredo Brenner y Sra.
Houston

Distorsión cristalina
1949
Tinta china y pluma/cartulina
31,7 x 18
Col. privada
México

Dos personajes
c. 1949
Lápiz/papel
48 x 28
Col. privada
Valencia

Puntos y rayas
1949
Tinta/papel
10 x 13,5
Col. privada
México

1950

Mujer sedente (Mancha interpretada: mujer sedente)

1950

Mixta/papel

28 x 25

Col. privada

Philadelphia (EEUU)

Boceto para biombo

1950

Lápiz/papel

22 x 16

Col. privada

México

Dama felina

1950

Lápiz/papel

21 x 16

Col. privada

México

Valle de la luna

1950

Gouache/cartulina

29,5 x 50

Col. privada

México

Autorretrato

1951

Lápiz/papel

28 x 22

Col. privada

México

Jardin d'amour

1951

Gouache/cartulina

35 x 30

Col. privada

México

*Mujer o el espíritu de la noche (Mancha interpretada:
mujer de de pie o Mujer)*

1952

Gouache/cartulina

42 x 22

Col. privada

Sevilla

Retrato del Barón Angelo Milfastos de niño

c. 1952

Mixta/papel

12,2 x 15

Col. privada

México

La sorceresse (The Enchantress)

1952

Tinta y esgrafiado/papel

42,3 x 26,7

Col. Alberto y Tata de la Garza Evia

Monterrey

Premonición

1953

Gouache/papel

36 x 24

Col. privada

México

Retrato de Walter Gruen

1954

Tinta/papel

25 x 19

Col. privada

México

Espejo para tocador

1954

Óleo y hoja de plata/cristal

55 x 45

Col. privada

California

Espejo para tocador

1954

Óleo y hoja de plata/cristal

26 x 110

Col. privada

California

Tejido espacio-tiempo (Espacio-tiempo tejendo)

1954

Óleo/fibra dura

66 x 54

Col. privada

México

La tarea

1955

Óleo/fibra dura

30 x 23

Col. privada

México

1-*Revelación / Relojero*

1955

Lápiz/papel

15 x 22

Col. privada

México

2-*Revelación / Relojero*

1955

Lápiz/papel

15 x 22

Col. privada

México

3-*Revelación / Relojero*

1955

Lápiz/papel

22 x 15

Col. privada

México

4-*Revelación / El relojero*

1955

Lápiz/papel

22 x15

Col. Hanni Bruder Kafka

México

5-*Revelación / El relojero*

1955

Lápiz/papel

22 x 15

Col. privada

México

6-*Revelación / El relojero*

1955

Lápiz/papel

22 x 15

Col. privada

México

7-*Revelación / El relojero*

1955

Óleo/fibra dura

71 x 84

Col. Hanni Bruder Kafka

México

1-*Creación con rayos astrales (Sin título)*

1955

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

61 x 42

Col. privada

México

2-*Creación con rayos astrales (Sin título)*

1955

Óleo y tempera/fibra dura

67,4 x 42,6

Paradero desconocido

1-*Ciencia inútil / El alquimista*

1955

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

47 x 26,5

Col. particular

México

2-Ciencia inútil / El alquimista (Laberinto mecánico)

1955

Óleo/fibra dura

105 x 53

Col. privada

México

Ermitaño meditando

1955

Lápiz/papel

22 x15

Col. privada

México

Ermitaño

1955

Óleo y nácar incrustado/fibra dura

91 x 40

Col. privada

México

1-El flautista

1955

Lápiz/papel

28 x 21,5

Col. privada

México

El flautista (autorretrato)

1955

Lápiz/papel

22 x 15

Col. privada

México

El flautista

1955

Óleo y nácar incrustado/fibra dura

77 x 95

Col. privada

México

Robo de sustancia

1955

Óleo/fibra dura

58 x 82

Col. privada

Guadalajara, México

Música solar (Música de la luz, Música de luz, La sonata de luz)

1955

Óleo/fibra dura

91 x 61

Col. privada

México

Rostro

1955

Lápiz/papel

23 x 16

Col. privada

México

Personaje libélula (Libélula azul)

1955

Gouache/carton

58 x 30 x 7

Col. Fernando Serrano Migallón

México

Ruptura

1955

Óleo/fibra dura

95 x 60

Col. privada

México

Roulotte (Interior en marcha)

1955

Óleo/fibra dura

78 x 60

Col. privada

México

Trasmundo

1955

Óleo/tela

43,5 x 55

Paradero desconocido

Paraíso de los gatos

1955

Óleo/fibra dura

29 x 21

Col. privada

México

Simpatía (La rabia del gato)

1955

Óleo/fibra dura

95 x 83,5

Col. privada

México

Hallazgo (Fase inicial de un trabajo; *Bosque*)

1956

Óleo/fibra dura

31,5 x 30

Col. privada

México

Hallazgo

1956

Óleo/fibra dura

78 x 69

Col. privada

Neuchâtel

1-*La tejedora de Verona*

1956

Lápiz/papel mantequilla (papel cera)

28 x 21,5

Col. privada

México

2- *La tejedora de Verona*

1956

Lápiz/papel

20,5 x 27,3

Col. privada

México

La tejedora roja (*Mujer roja*; *La tejedora*)

1956

Óleo/lienzo

43,5 x 28,5

Col. privada

México

3-La tejedora de Verona

1956

Óleo/fibra dura

86 x 105

Col. privada

Monterrey

Bordando el manto lunar

1956

Mixta/papel

53,5 x 41,5

Col. privada

Houston

Tejedora

1956

Mixta/papel

52 x 41

Col. privada

México

1- Tres destinos

1956

Lápiz/papel

25 x 12,6

Col. privada

México

2-Tres destinos

1956

Óleo/fibra dura

90 x 108

Col. privada

México

1-*Au bonheur des dames*

1956

Lápiz/papel

31,5 x 21,5

Col. privada

México

2-*Au bonheur des dames*¹⁵ (*Au bonheur des citoyens*¹⁶)

1956

Óleo/fibra dura

88,6 x 60,3

Col. Hanni Bruder Kafka

México

Vuelo mágico (Zanfónia)

1956

Óleo y nácar incustrado/fibra dura

86 x 105

Col. privada

Monterrey

Los hilos del destino

1956

Óleo/fibra dura

60 x 34,5

Col. privada

México

El malabarista/ El juglar (El prestidigitador)

1956

Óleo y nacar incustrado/fibra dura

91 X122

Col. privada

Monterrey

¹⁵Tra. de la doctoranda: La dicha de las señoras

¹⁶Tra. de la doctoranda: La dicha de los ciudadanos

Los ancestros / Poema

1956

Lápiz/papel

44 x 40

Col. privada

México

1-*Les fuelles mortes*¹⁷

1956

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

70 x 59

Col. privada

México

2-*Les fuelles mortes (Les heures mortes;*¹⁸ *El hilo;)*

1956

Óleo/cartón

74 x 60

Col. Sra. de Antonín Besses

París

Retrato de los niños Andrea y Lorenzo Villaseñor

1956

Óleo/masonite

77 x 95

Col. privada

San Antonio

1-*Armonía*

1956

Lápiz/papel

14 x 21,5

Col. privada

México

¹⁷Tra. de la doctoranda: Las hojas muertas

¹⁸Tra. de la doctoranda: Las horas muertas

2-Armonía (Autorretrato sugerente)

1956

Óleo/fibra dura

76 x 94

Paradero desconocido

Energía cósmica (Inspiración)

1956

Gouache/carton

31 x 31

Col. privada

México

Cazadora de astros (La luna aprisionada)

1956

Mixta/cartulina

48 x 34

Col. privada

México

La calle de las presencias ocultas (Personaje)

1956

Lápiz/papel

52 x 42

Col. privada

México

Mensaje

1956

Lápiz/cartulina

41 x 20,5

Col. privada

México

Gato
1956
Cera/papel
15,7 x 15,7
Col. particular
México

Caminos tortuosos
1957
Míxta/cartón
47 x 27,5
Col. privada
México

1- *Creación de las aves (Sabiduría)*
1957
Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)
50 x 62
Col. privada
México

2- *Creación de las aves*
1957
Lápiz/papel
30 x 25
Col. privada
México

3- *Creación de las aves*
1957
Óleo/fibra dura
54 x 64
Col. privada
México

1- *Catedral vegetal*

1957

Gouache/papel

38 x 27

Col. Banco Nacional de México

México

2- *Catedral vegetal*

1957

Óleo/fibra dura

75 x 45

Col. privada

México

Bruja que va al Sabath

1957

Mixta/papel

55 x 32

Col. privada

México

1- *Tailleur pour dames*

1957

Lápiz/papel mantequilla

22 x 16

Col. privada

México

2- *Tailleur pour dames*

1957

Lápiz/papel

21 x 15

Paradero desconocido

3- *Tailleur pour dames*

1957

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

51 x 28

Col. privada

México

4- *Tailleur pour dames*

1957

Óleo/fibra dura

77 x 95

Col. Maria Rodríguez de Reyero

Nueva York

Ser andrógino

1957

Gouache/cartón

37,3 x 34

Col. privada

México

Mujer con esfera

1957

Óleo/fibra dura

32 x 31

Col. privada

Valencia

Personaje en lancha

1957

Gouache/cartón

25 x 23

Col. privada

México

El rapsoda (Trovador)

1957

Lápiz/papel

37 x 23

Col. privada

México

Mujer lechuza vestida

1957

Lápiz/papel

18 x 13,5 (Oval)

Col. privada

México

Mujer lechuza volando

1957

Lápiz/papel

14 x 19 (oval)

Col. privada

México

Mujer lechuza volando (plato)

1957

Mixta/vidrio recubierto de oro y piel

15 x 20 (oval)

Col. Familia Quijano Torres-Yzábal

México

1-*La abeja adolorida (autorretrato La abeja enferma)*

1957

Lápiz/papel

21 x 19

Col. privada

México

2-La abeja adolorida

1957

Mixta/vidrio recubierto de oro y piel

20 x 15 (oval)

Col. privada

México

El vagabundo

1957

Lápiz y guoache/papel

57,5 x 30,5

Col. privada

México

Vagabundo

1957

Óleo/fibra dura

56 x 27

Col. privada

México

Elixir

1957

Óleo/cartón

50 x 44

Col. privada

Neuchatel

Retrato del Dr. Ignacio Chávez

1957

Óleo/fibra dura

93 x 61

Col. privada

México

1- *Carta de Tarot*

1957

Lápiz/papel

22 x 15

Col. privada

México

El otro reloj

1957

Lápiz/papel

22 x 15,5

Col. privada

México

2- *Carta de Tarot (Sin título; boceto poema Leon Felipe)*

1957

Lápiz/papel

21 x 15

Col. privada

México

El otro reloj

1957

Lápiz/papel

22 x 15,5

Col. privada

México

3-*Carta de Tarot*

1957

Óleo/hueso

12,1 x 5,4

Col. privada

México

El otro reloj

1957

Gouache/cartulina

37,1 x 24

Col. privada

México

4-Carta de Tarot

1957

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

11 x 5,5

Col. privada

México

1-Reflejo lunar

1957

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

31 x 20

Col. privada

México

2-Reflejo lunar

1957

Mixta/cartulina

31 x 20

Paradero desconocido

El gato helecho

1957

Óleo/fibra dura

67 x 30

Col. privada

México

Una reunión tranquila

1957

Collage/cartón

22,5 x 13

Col. privada

México

Ne me parlez jamais d' cet hoomel!

1957

Collage/carton

24,2 x 18,2

Col. privada

México

Torre de marfil

1957

Mixta/cartulina

28 x 19

Col. Mercedes Villaseñor Del Pozo

México

Visita al pasado

1957

Lápiz y polvo de color/papel

59 x 55

Col. privada

Nueva York

Animales

1958

Tiza de colores/cartulinas negra

31 x 27

Col. privada

México

Los gatos (Pituso y Zorrillo)

1958

Lápiz/papel

10 x 15

Col. privada

México

Caza nocturna

1958

Mixta/cartulina

49,5 x 23,5

Col. privada

Nueva York

1-La despedida

1958

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

34 x 24

Col. privada

México

2-La despedida

1958

Óleo/lienzo

34 x 24

Col. privada

México

Sea usted breve

1958

Óleo/fibra dura

72 x 14

Col. privada

México

Papilla estelar

1958

Óleo/fibra dura

92 x 62

Col. privada

México

Creación del mundo / Microcosmos

1958

Gouache/cartulina

50 x 100

Col. Abel Holtz, Capital Bank

Miami

1-Visita inesperada

1958

Lápiz/papel mantequilla

61 x 58

Col. privada

México

2-Visita inesperada (El visitante)

1958

Óleo/fibra dura

60 x 61

Col. privada

México

Personaje

1958

Mixta/cartulina

77 x 49

Col. privada

México

Les murés

1958

Mixta/cartulina

50 x 32

Col. privada

México

1-*La discreción*

1958

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

24 x 23

Col. privada

México

2-*La discreción*

1958

Gouache/papel/fibra dura

17,5 x 15,5

Col. privada

México

1-*El rico*

1958

Lápiz/papel *mantequilla*

27 x 19,5

Col. privada

México

2-*El rico*

1958

Gouache/papel/fibra dura

19 x 15,5

Col. privada

México

1-*El mundo*

1958

Lápiz/papel mantequilla

19,8 x 22

Col. privada

México

2-*El mundo*

1958

Gouache/papel/fibra dura

19,5 x 19,5

Col. privada

México

1-*El rey*

1958

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

22 x 23

Col. privada

México

2-*El rey*

1958

Gouache/papel/fibra dura

18,5 x 18,5

Col. privada

México

El labrador

1958

Lápiz/papel mantequilla

19,8 x 23,5

Col. privada

México

El labrador

1958

Gouache/papel/fibra dura

17,5 x 16,5

Col. privada

México

1-*La hermosa*

1958

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

22,2 x 20

Col. privada

México

2-*La hermosa*

1958

Lápiz/papel

17,5 x 15

Col. privada

México

1-*El pobre*

1958

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

15 x 20,5

Col. privada

México

2-*El pobre*

1958

Gouache/papel/fibra dura

19,5 x 16,5

Col. privada

México

Sueño

1958

Lápiz/papel

23 x 16

Col. privada

México

El visitante (Visitante inesperado; Visita inesperada)

1959

Óleo/cartulina

42 x 22

Col. privada

México

Microcosmos / Determinismo

1959

Témpera/ fibra dura

94,5 x 89,5

Paradero desconocido

El signo de Cáncer

1959

Punta de plata/papel

28 x 27

Col. privada

México

1- *Apártalos, que voy de paso*

1959

Lápiz/papel

51 x 37

Col. privada

México

2- *Apártalos, que voy de paso*

1959

Gouache/cartulina

48 x 36

Col. privada

México

Caballero en monociclo

1959

Óleo/cartón

11 x 9

Col. privada

Nueva York

Aprendiz de Ícaro

1959

Lápiz y sanguina/cartulina

45 x 58

Col. privada

México

1- *Guajolote navideño*

1959

Gesso entintado y esgrafiado/fibra dura

28 x 25

Col. privada

México

2- *Guajolote navideño*

1959

Plancha metálica

15 x 18

Col. privada

México

1- *Locomoción capilar*

1959

Lápiz/papel

23 x16,2

Col. privada

México

2- *Locomoción capilar*

1959

Lápiz/papel

23 x16,2

Col. privada

México

3- *Locomoción capilar*

1959

Lápiz/papel

23 x16,2

Col. privada

México

4- *Locomoción capilar (Detectives)*

1959

Óleo/fibra dura

83 x 61

Col. privada

Monterrey, México

Personaje

1959

Óleo/fibra dura

61 x 17

Col. privada

México

1- *Exploración de las fuentes del Orinoco*

1959

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

44 x 40

Col. privada

México

2- *Exploración de las fuentes del Orinoco*

1959

Óleo/lienzo

44 x 39,5

Col. José Luís Martínez

México

Lady Godiva

1959

Óleo/marfil

16 x 8

Col. privada

México

El trovador

1959

Óleo/fibra dura

37 x 23

Col. Will Lende, Jr.

Boerne, T́exas

El minotauro

1959

Óleo/fibra dura

60 x 30

Paradero desconocido

Encuentro

1959

Óleo/lienzo

40 x 30

Col. privada

México

Cortina / Visión

1959

Tinta/papel

28 x 26

Col. privada

México

1- *Ritos extraños*

1959

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

65 x 45

Col. privada

México

2- *Ritos extraños*

1959

Óleo/fibra dura

78 x 50

Col. privada

México

1- *Presencia inquietante*

1959

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

55 x 38

Col. privada

México

2- Presencia inquietante (Presencia inesperada)

1959

Óleo/lienzo

55 x 38

Col. privada

México

Personaje alado

1959

Lápiz/papel

22,5 x 17

Col. privada

México

Perfil de Rosita Zabarain

1959

Lápiz/papel

21 x 16

Col. privada

México

Centauro

1959

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

16 x 12

Col. privada

México

Laboratorio psicológico

1959

Lápiz/papel

21 x 26,5

Col. privada

México

Mi generalito (Le Marquis de la Contre-Croupe)

1959

Óleo/fibra dura

56,5 x 40

Col. privada

México

Estudio

1959

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

28 x 11

Col. privada

México

1- *Coincidencia*

1959

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

45 x 31,5

Col. privada

México

2- *Coincidencia*

1959

Óleo/lienzo

80 x 55

Paradero desconocido

Encuentro (La cita)

1959

Óleo/fibra dura

70 x 40

Col. privada

México

1- *Homo rodans*

1959

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

25 x 24

Col. privada

México

2- *Homo rodans*

1959

Gouache/cartulina

29 x 22,2

Col. privada

México

1- *Cabeza del Homo rodans*

1959

Lápiz/papel *mantequilla*

30 x 20

Col. privada

México

2- *Cabeza del Homo rodans*

1959

Gouache/cartulina

7 x 11

Col. privada

México

1- *Pterodáctilo*

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

21 x 16,8

Col. privada

México

2- *Pterodáctilo (Animal prehistórico)*

1959

Gouache/cartulina

29 x 22,2

Col. privada

México

1- *Animal fantástico*

1959

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

25,5 x 21,7

Col. privada

México

2- *Animal fantástico*

1959

Gouache/cartulina

29 x 22,2

Col. privada

México

1960

1- *Asención al Monte Análogo*

1960

Lápiz/papel

23 x 16

Col. privada

México

2- *Asención al Monte Análogo*

1960

Gouache/cartón

66 x 30,3

Col. privada

México

3- *Asención al Monte Análogo*

1960

Óleo/contrachapado (laminado triple)

67 x 31

Col. privada

México

Nave astral (Astronauta)

1960

Óleo/cartulina

51 x 30

Col. privada

México

1- *Nacer de nuevo*

1960

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

30 x 23,5

Col. privada

México

2- *Nacer de nuevo*

1960

Óleo/fibra dura

81 x 47

Col. privada

México

1- *Mujer saliendo del psicoanalista*

1960

Gouache y lápiz/cartón

55 x 35

Col. privada

México

2- Mujer saliendo del psicoanalista (Podría ser Juliana)

1960

Óleo/lienzo

70,5 x 40,5

Col. privada

México

Esquiador (Viajero)

1960

Óleo/fibra dura

43 x 32

Col. privada

México

1- Mimetismo

1960

Lápiz/papel

25 x 18,5

Col. privada

México

2- Mimetismo (Mimesis)

1960

Óleo/fibra dura

48 x 50

Col. privada

México

Planta

1960

Óleo y pan de oro/cartón

54 x 44

Col. privada

México

Ramo floral con pájaros

1960

Óleo y pan de oro/madera

22 x 12,6

Col. A.A. Gruen

México

Retrato de Juan Martín

1960

Óleo/lienzo con craqueladuras

25,5 x 20,5

Col. José Luis Martín

México

Visita al cirujano plástico (Cirugía plástica)

1960

Óleo/fibra dura

71 x 35,5

Col. privada

París

1- *Hacia la torre*

1960

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

24 x 18

Col. privada

México

2- *Hacia la torre* (primer panel del tríptico)

1960

Óleo/fibra dura

123 x 100

Col. privada

Monterrey

Bordando el manto terrestre (panel central tríptico)

1961

Óleo/fibra dura

100 x 123

Col. privada

México

La huída (tercer panel del tríptico)

1961

Óleo/fibra dura

123 x 98

Col. Museo de Arte Moderno

México

Centro de universo (*Personaje*)

1961

Gouache/cartón

44 x 41 (romboide)

Col. Jorge y Teresa Gruenberg

Lima

Descubrimiento de un geólogo mutante (*Hallazgo del botánico mutante*)

1961

Óleo/fibra dura

60,2 x 50,6

Col. privada

México

Personaje astral (*Astronauta*)

1961

Óleo/cartulina

71 x 32

Col. privada

México

1- *Planta insumisa*

1961

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

78,9 x 50

Col. privada

México

2- *Planta insumisa*

1961

Óleo/fibra dura

84 x 62 (oval)

Col. privada

Nueva York

1- *Astro errante (Personaje astral)*

1961

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

72 x 34

Col. privada

México

2- *Astro errante*

1961

Óleo/fibra dura

76 x 41

Col. privada

México

1- *Personaje*

1961

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

24 x 31

Col. privada

México

2- *Personaje*

1961

Óleo y hoja de plata

65 x 45

Col. privada

México

Hacia Acuario

1961

Óleo/lienzo

40 x 29

Col. privada

México

Vampiro

1961

Óleo/cartón

46 x 27

Col. Francisco y Rosa María González Vázquez

México

Aves

1961

Mixta/papel *mantequilla* (papel cera)

18,5 x 43, 5

Col. Leonardo Nierman

México

Niño y mariposa (Niño triste)

1961

Óleo/fibra dura

53 x30

Col. privada

México

1- *Caballero encantado*

1961

Mixta/cartulina

48 x 23

Paradero desconocido

2- *Caballero encantado*

1961

Mixta/cartulina

45,5 x 22

Col. privada

México

Constructores de instrumentos musicales

1961

Collage/cartón

31 x 23

Col. privada

México

Personaje

1961

Óleo/fibra dura

58,5 x 39,5

Col. privada

México

Monja en bicicleta (Madre superiora)

1961

Lápiz y acuarela/papel

58 x 34

Col. Banco Nacional de México

México

Los reinos combatientes I

1961

Tinta/papel

17,5 X12

Col. privada

México

1- *La llamada*

1961

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

97 x 69

Col. privada

México

2- *La llamada (El llamado)*

1961

Óleo/fibra dura

98,5 x 68

Col. privada

México

Acantilado

1962

Óleo/fibra dura

67,3 x 14,8

Col. privada

México

Arquitectura vegetal

1962

Óleo/lienzo

57,5 x 44

Col. privada

México

Camino árido

1962

Vinílica/cartulina

70,5 x 21,5

Col. privada

México

1- *Tránsito en espiral*

1962

Lápiz/papel

16 x 23,5

Col. privada

México

2- *Tránsito en espiral*

1962

Óleo/fibra dura

100 x 115

Col. privada

Nueva York

Banqueros en acción

1962

Óleo/fibra dura

61 x 70

Col. privada

México

1- *Fenómeno*

1962

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

41 x 17

Col. privada

México

2- Fenómeno
1962
Óleo/fibra dura
55 x 40
Col. privada
México

Internado ambulante
1962
Mixta/cartulina
30 x 50
Col. privada
México

Emigrantes
1962
Mixta/cartulina
51 x 34
Col. privada
México

As del volante
1962
Mixta/cartulina
20 x 21,7
Col. privada
México

Expedición del aqua áurea
1962
Óleo/fibra dura
122 x 60
Col. privada
México

L'ecole buissonnière (Haciendo novillos)

1962

Óleo/fibra dura

40 x 30

Paradero desconocido

Tauro

1962

Mixta/cartulina

42 x 48

Col. privada

México

Caballero encantado

1962

Óleo/cartulina/fibra dura

20 x 37

Col. privada

México

Vampiros vegetarianos

1962

Óleo/lienzo

84 x 60

Paradero desconocido

Rompiendo el círculo vicioso

1962

Mixta/cartón

65 x 35

Col. privada

México

El encuentro

1962

Vinílica/cartulina

64 x 44

Col. privada

México

Aurora (Espías internacionales)

1962

Óleo/fibra dura

50 x 41

Col. privada

México

1- *Luz emergente*

1962

Lápiz/papel mantequilla (papel cera)

16 x 16

Col. privada

México

2- *Luz emergente*

1962

Óleo/fibra dura

65 x 28

Col. privada

Guadalajara (México)

Taxi acuático (Locomoción acuática; Locomoción fluvial)

1962

Mixta/cartulina

37 x 27,5

Col. privada

México

Locomoción acuática (Taxi acuático)

1963

Mixta/cartulina/fibra dura

46 x 52

Col. privada

México

Locomoción astral

1963

Vinílica/cartulina

59 x 31

Paradero desconocido

Los amantes (Otros amantes)

1963

Mixta/cartulina

75 x 30

Col. privada

México

Invocación

1963

Vinílica/cartulina

49 x 44

Col. Familia Montiel Saucedo¹⁹

México

1- *Fenómeno de ingravidez*

1963

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

69 x 42

Col. privada

México

¹⁹Destino: Hanni Bruder Kafka, México, según: Diego, Estrella De. *Remedios Varo*, Fundación MAPFRE/ Instituto de la Cultura, Madrid, 2007, p. 113

2- *Fenómeno de ingravidez (Fenómeno de ingravedad)*

1963

Óleo/lienzo

75 x 50

Col. privada

México

1- *Naturaleza muerta resucitando*

1963

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

110 x 80

Col. privada

México

2- *Naturaleza muerta resucitando*

1963

Óleo/lienzo

110 x 80

Col. privada

México²⁰

1- *Música del bosque*

1963

Lápiz/papel

23 x 16,5

Col. privada

México

2- *Música del bosque*

1963

Lápiz/papel

28 x 21,3

Col. privada

México

²⁰Destino: Valencia, según: Diego, Estrella De. *Remedios Varo*, Fundación MAPFRE/ Instituto de la Cultura, Madrid, 2007, p. 114

3- *Música del bosque*

1963

Lápiz/papel *mantequilla* (papel cera)

87,5 x 68,5

Col. privada

México

9.4. RELACIÓN DE IMÁGENES CORPORALES SEGÚN EL ESQUEMA SIMBÓLICO EXPUESTO

9.4.1. FRIDA KAHLO

Página

El desnudo

(Fig. 7) <i>Frida y el aborto</i> , 1932.....	262
(Fig. 8) <i>Mis abuelos, mis padres y yo</i> , 1936.....	264
(Fig. 9) <i>Mi familia</i> , c. 1950-51	266
(Fig. 10) <i>Unos cuantos piquetitos</i> , 1935	267
(Fig. 11) Dibujo previo: <i>Unos cuantos piquetitos</i> , 1935...268	
(Fig. 12) <i>Lo que el agua me dio</i> , 1938	269
(Fig. 13) <i>Dos desnudos en la jungla</i> , 1939.....	271
(Fig. 14) <i>El círculo</i> , 1951.....	273

Posición o postura del cuerpo

Horizontalidad:

(Fig. 15) <i>Mi nacimiento</i> , 1932.....	275
(Fig. 16) <i>Henry Ford Hospital</i> , 1932.....	276
(Fig. 17) <i>El sueño (La cama)</i> , 1940	276
(Fig. 18) <i>Sin esperanza</i> , 1945.....	277
(Fig. 19) <i>Árbol de la esperanza, mantente firme</i> , 1946.....	277
(Fig. 20) <i>Moisés (Núcleo solar)</i> , 1945	279

Verticalidad:

(Fig. 21) <i>Diego y yo</i> , 1931.....	280
(Fig. 22) <i>Autorretrato dedicado a Leon Trotsky</i> , 1937	281
(Fig. 23) <i>Los cuatro habitantes de México</i> , 1938.....	281
(Fig. 24) Dibujo previo: <i>Frida Kahlo y Diego Rivera (Diego Rivera y Frida Kahlo)</i> , 1930.....	284

Quietud/ Movimiento

Quietud:

(Fig. 25) <i>Autorretrato</i> , c. 1923.....	285
(Fig. 26) <i>Autorretrato con traje de terciopelo</i> , 1926	286
(Fig. 27) <i>Autorretrato 'El Tiempo Vuela'</i> , 1929.....	286
(Fig. 28) <i>Autorretrato 'Sentada'</i> , 1931	287

(Fig. 29) <i>Autorretrato 'Very Ugly', 1933</i>	289
(Fig. 30) <i>Recuerdo (El corazón), 1937</i>	290
(Fig. 31) <i>Autorretrato dibujando, c. 1937</i>	291

Movimiento:

(Fig. 32) <i>El cervatillo (El venado herido, El venadito, Soy un pobre venadito), 1946</i>	293
(Fig.17) <i>El sueño (La cama), 1940</i>	276

Elementos de la anatomía

Estructura ósea, el esqueleto:

(Fig. 17) <i>El sueño (La cama), 1940</i>	276
(Fig. 23) <i>Los cuatro habitantes de México, 1938</i>	281

La piel:

(Fig. 33) <i>Autorretrato, 1930</i>	300
(Fig. 34) <i>Autorretrato con pelo cortado (Cortándome el pelo con unas tijeritas), 1940</i>	301

La mano:

(Fig. 35) <i>Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser, 1940</i>	302
--	-----

Los pies:

(Fig. 36) <i>Dibujo del diario de F. Kahlo</i>	305
--	-----

El rostro, la mirada:

(Fig. 37) <i>Autorretrato con Bonito, 1941</i>	309
(Fig. 38) <i>Autorretrato con collar de espinas, 1940</i>	310

Pelo y vello corporal

La cabellera:

(Fig. 39) <i>Autorretrato con mono, 1938</i>	313
(Fig. 40) <i>Autorretrato con trenza, 1941</i>	313
(Fig. 34) <i>Autorretrato con pelo cortado (Cortádome el pelo con unas tijeritas), 1940</i>	301

Vello púbico:

(Fig.13) <i>Dos desnudos en la jungla</i> , 1939.....	271
(Fig.12) <i>Lo que el agua me dio</i> , 1938	269
(Fig.10) <i>Unos cuantos piquetitos</i> , 1935	267
(Fig.15) <i>Mi nacimiento</i> , 1932.....	275
(Fig.16) <i>Henry Ford Hospital</i> , 1932.....	276

Vello facial, hirsutismo:

(Fig. 41) <i>Autorretrato con collar</i> , 1933	318
---	-----

Vellosidades vegetales:

(Fig. 42) <i>Raices</i> , 1943	320
(Fig. 43) <i>El sol y la vida</i> , 1947	320
(Fig. 44) <i>Retrato de Luther Burbank</i> , 1931.....	321
(Fig. 45) <i>Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos</i> , 1932	321
(Fig. 46) <i>Pitayas</i> , 1938.....	322
(Fig. 47) <i>Los frutos de la tierra</i> , 1938	323
(Fig. 48) <i>Naturaleza viva</i> , 1952.....	323
(Fig. 22) <i>Autorretrato dedicado a León Trotski</i> , 1937	281

Aparato genital femenino:

(Fig. 49) <i>Cesto de Flores</i> , 1941	324
(Fig. 50) <i>Flor de la Vida (Xochitl)</i> ,1938	325
(Fig. 51) <i>Flor de la Vida</i> , 1943	326
(Fig. 52) <i>Magnolias</i> , 1945	326
(Fig. 43) <i>El sol y la vida</i> , 1947	320
(Fig. 53) <i>Retrato de Doña Rosita Morillo</i> , 1944.....	328
(Fig. 47) <i>Los frutos de la tierra</i> , 1938	323
(Fig. 54) <i>Naturaleza muerta</i> , 1942.....	329
(Fig. 55) <i>La novia que se espanta al ver la vida abierta</i> , 1943	330
(Fig. 56) <i>Naturaleza muerta</i> , 1951.....	330

Síntomas y funciones corporales

Verter lágrimas:

(Fig. 16) <i>Henry Ford Hospital</i> , 1932.....	276
(Fig. 57) <i>Un autorretrato dibujístico</i> , 1946	333
(Fig. 58) <i>La columna rota</i> , 1944	334
(Fig. 59) <i>La máscara</i> , 1945	334

(Fig. 60) *Autorretrato como tehuana*, 1948 335

Vomitarse:

(Fig. 18) *Sin esperanza*, 1945..... 277

Sangrar:

(Fig. 15) *Mi Nacimiento*, 1932..... 275

(Fig. 16) *Henry Ford Hospital*, 1932..... 276

(Fig. 61) *El suicidio de Dorothy Hale*, 1938-39..... 338

(Fig. 10) *Unos cuantos piquetitos*, 1935 267

(Fig. 62) *Autorretrato con retrato de
Dr. Juan Farill*, 1951..... 339

Lactancia:

(Fig. 63) *Mi nana y yo*, 1937 341

(Fig. 64) *El abrazo del universo, la tierra (México), Diego, yo y
el Sr. Xólitl*, 1949 341

Alumbrar:

(Fig. 15) *Mi nacimiento*, 1932..... 275

Lesiones y heridas (perforaciones, incisiones, penetraciones) y sus huellas (escarificaciones)

(Fig. 32) *El cervatillo (Mi venadito, Venado herido, Soy un
pobre venadito)*, 1946..... 293

(Fig. 10) *Unos cuantos piquetitos*, 1935 267

(Fig. 58) *La columna rota*, 1944 334

(Fig. 19) *Árbol de la esperanza*, 1946..... 277

(Fig. 65) *Las dos Fridas*, 1939..... 349

(Fig. 30) *Recuerdo (Corazón)*, 1937..... 290

(Fig. 66) *La mesa herida*, 1940..... 349

Accesorios y adornos corporales

Peinados y tocados, indumentaria, joyería:

(Fig. 60) *Autorretrato como tehuana*, 1948 335

(Fig. 67) *Autorretrato como tehuana
(Diego en mi pensamiento)*, 1943 352

9.4.2. LEONORA CARRINGTON

	Página
<u>El desnudo</u>	
(Fig.68) <i>Pastoral</i> , 1950	404
(Fig.69) <i>Down below</i> , 1941	405
(Fig.70) <i>The House Opposite</i> , 1945	409
(Fig.71) <i>The Meal of Lord Candlestick</i> , 1938	415
(Fig.72) <i>Tuesday</i> , 1946	419
(Fig.73) <i>Crookhey Hall</i> , 1947	421
(Fig.74) <i>Bird Pong</i> , 1949.....	422
(Fig.75) <i>Sidhe, the White People of the Tuatha dé Danaan</i> , 1954	423
(Fig.76) <i>Ferret Race</i> , 1950-1951	424
(Fig.77) <i>Casting the Runes</i> , 1951	425
(Fig.78) <i>And Then We Saw the Daughter of the Minotaur</i> , 1953	426
(Fig.79) <i>The Chrysopeia of Mary the Jewess</i> , 1964.....	428
(Fig.80) <i>The Garden of Paracelsus</i> , 1957	430
<u>Posición o postura del cuerpo</u>	
Verticalidad:	
(Fig.81) <i>Green Tea</i> , 1942	432
(Fig.82) <i>Good Morning, Dr. Fischer</i> , c. 1951-1952	434
(Fig.70) <i>The House Opposite</i> , 1945	409
(Fig.72) <i>Tuesday</i> , 1946	419
(Fig.118) <i>Amor che move il Sole e láltre estele</i> , 1946	479
(Fig.73) <i>Crookhey Hall</i> , 1947.....	421
(Fig.119) <i>The Temptation of St. Anthony</i> , 1947	479
(Fig.n/f) ¹ <i>St. John's Mule</i> , 1947	
(Fig.n/f) <i>Seraputina's Rehearsal</i> , 1947	
(Fig.n/f) <i>Night Nursery Everything</i> , 1947	
(Fig.107) <i>Portrait of the Late Mrs. Partridge</i> , 1947	465
(Fig.n/f) <i>The Hour of the Angelus</i> , 1947	
(Fig.74) <i>Bird Pong</i> , 1949.....	422
(Fig.114) <i>Dar Vault</i> , c. 1950	476
(Fig.100) <i>The Giantess</i> , c. 1950	459

¹ n/f: No figura

(Fig.77) <i>Casting the Runes</i> , 1951	425
(Fig.93) <i>The Magdalens</i> , 1986	451
(Fig.88) <i>Kron Flower</i> , 1986	443
(Fig.n/f) <i>Eyewitness</i> , 1987	
(Fig.105) <i>Mrs. Ashton</i> , 1987	464
(Fig.n/f) <i>Crowfly</i> , 1989	
(Fig.111) <i>Las Suegras</i> , 1990	473

Horizontalidad:

(Fig.83) <i>Nine, nine, nine</i> , 1946	438
(Fig.70) <i>The House Opposite</i> , 1945	409
(Fig.84) <i>El Rarvarok</i> , 1963	439
(Fig.85) <i>The Lovers</i> , 1987	439

Quietud/Movimiento

Quietud:

(Fig.87) <i>The Inn of the Dawn Horse</i> , 1937-1938	441
(Fig.88) <i>Kron Flower</i> , 1987	443

Movimiento:

(Fig.73) <i>Crookhey Hall</i> , 1947	421
(Fig.86) <i>Ulu's Pants</i> , 1952	441

Elementos de la anatomía

Estructura ósea, esqueleto:

(Fig.89) <i>Took My Way Down/Like a Messenger/To the Deep,</i> 1977	444
--	-----

La piel:

(Fig.73) <i>Crookhey Hall, 1947</i>	421
(Fig.71) <i>The Meal of Lord Candlestick, 1938</i>	415
(Fig.87) <i>The Inn of the Dawn Horse, 1936-1937</i>	441
(Fig.81) <i>Green Tea, 1942</i>	432
(Fig.69) <i>Down Below, 1941</i>	405
(Fig.90) <i>The Labyrinth, 1991</i>	447
(Fig.91) <i>Les distractions of Dagobert, 1945</i>	448
(Fig.70) <i>The House Opposite, 1945</i>	409
(Fig.92) <i>Tell the Bees, 1986</i>	450
(Fig.88) <i>Kron Flower, 1987</i>	443
(Fig.93) <i>The Magdalens, 1986</i>	451
(Fig.94) <i>Ikon, 1988</i>	452
(Fig.95) <i>The Night of the 8th, 1987</i>	452

La mano:

(Fig.96) <i>Portrait of Joan Powell, c. 1936</i>	454
(Fig.87) <i>The Inn of the Dawn Horse, 1936-1937</i>	441
(Fig.70) <i>The House Opposite, 1945</i>	409
(Fig.97) <i>Chiki, ton pays, 1947</i>	456
(Fig.77) <i>Casting the runes, 1951</i>	425
(Figs.98 - 99) <i>Figuras Míticas: Bailarín I, 1954; y Figuras</i> <i>Míticas: Bailarín II, 1954</i>	457
(Fig.72) <i>Tuesday, 1946</i>	419

Falta de manos:

(Fig.81) <i>Green Tea, 1942</i>	432
(Fig.71) <i>The Meal of Lord Candlestick, 1938</i>	415

Los pies:	
(Fig.73) <i>Crookhey Hall</i> , 1947	421
(Fig.83) <i>Nine, nine, nine</i> , 1948	438
(Fig.100) <i>The Giantess</i> , c. 1950	459
(Fig.101) <i>Tribeckonig</i> , 1983	460
El rostro, la mirada:	
(Fig.71) <i>The Meal of Lord Candlestick</i> , 1938	415
(Fig.84) <i>Rarvarok</i> , 1963	439
(Fig.102) <i>Pope Joan</i> , 1967	461
(Fig.103) <i>Forbidden Fruit</i> , 1969	462
(Fig.104) <i>Song of Gomorrah</i> , 1963	462
(Fig.105) <i>Ms Ashton</i> , 1987	464
(Fig.106) <i>Plain Chant</i> , 1947	465
(Fig.107) <i>Portrait of the Late Mrs Partridge</i> , 1947	465
(Fig.88) <i>Kron Flower</i> , 1987	443
Pelo y vello corporal:	
La cabellera:	
(Fig.93) <i>The Magdalens</i> , 1986	451
Vello púbico:	
(Fig.69) <i>Down Below</i> , 1941	405
Vello facial, hisutismo:	
(Fig.108) <i>Kady Murasaki</i> , 1947	467
(Fig.69) <i>Down Below</i> , 1941	405
(Fig.74) <i>Bird Pong</i> , 1949	422
Aparato genital femenino:	
(Fig.109) <i>Cabbage</i> , 1987	468
(Fig. 81) <i>Green Tea</i> , 1942	432470

Síntomas y funciones corporales

Verter lágrimas:

(Fig.110) *Chinos en la fuente*, 1967 470

Ingerir comida:

(Fig.71) *The Meal of Lord Candlestick*, 1938 415

(Fig.70) *The House Opposite*, 1945 409

Accesorios y adornos corporales

Peinados:

(Fig.111) *Las suegras*, 1990 473

(Fig.83) *Nine, Nine, Nine*, 1948 438

(Fig.112) *Samian*, 1951 474

(Fig.113) *The 19th. Hole*, 1958 475

(Fig.121) *Alchimia Avium*, 1963 482

Tocados:

(Fig.114) *DarVault*, c. 1950 476

(Fig.78) *And then we saw the Daughter of the Minotaur*,
1953 426

(Fig.68) *Pastoral*, 1950 404

(Fig.85) *The Lovers*, 1967 439

(Fig.115) *Nunscape at Manzanillo*, 1956 476

(Fig.116) *Grandmother Moorhead's*
Aromatic Kitchen, 1975 477

(Fig.117) *Autorretrato con corbata ortopédica*
negra, 1973 477

(Fig.88) *Kron Flower*, 1986 443

Indumentaria:

(Fig.70) *The House Opposite*, 1945 409

(Fig.118) *Amor che move il Sole el'altre stelle*, 1946 479

(Fig.119) *Temptation of St. Anthony*, 1946 479

(Fig.107) *Portrait of the Late Mrs. Partridge*, 1947 465

(Fig.100) *The Giantess*, c. 1950 459

Joyería:

(Fig.81) *Green Tea*, 1942 432

(Fig.119) *The Temptation of St Anthony*, 1947 479

(Fig.120) *Syssigy*, 1957 481

(Fig.74) <i>Bird Pong</i> , 1949.....	422
(Fig. 121 <i>Alchimia Avium</i> , 1963	482

9.4.3. REMEDIOS VARO

	Página
<u>El desnudo</u>	
(Fig.122) <i>Invernación</i> , 1942.....	515
(Fig.123) <i>Visita inesperada</i> , 1958	516
(Fig.124) <i>Visita al cirujano plástico</i> (<i>Cirugía plástica</i>), 1960.....	516
(Fig.125) <i>Personaje en lancha</i> , 1957	517
(Fig.126) <i>Comme un reve</i> , 1938.....	518
<u>Desnudo parcial</u>	
(Fig.127) <i>Lady Godiva</i> , 1959	525
(Fig.128) <i>L' agent double</i> , 1936	528
(Fig.129) <i>El Trovador</i> , 1959.....	531
(Fig.130) <i>Nacer de nuevo</i> , 1960	533
<u>El proceso de la metamorfosis del cuerpo representada pictóricamente:</u>	
(Fig.131) <i>Creación de las aves</i> , 1957.....	536
(Fig.132) <i>Música solar</i> , 1955	537
(Fig.133) <i>Gato-hombre</i> , 1943	541
(Fig.134) <i>Caza nocturna</i> , 1958	542
(Fig.135) <i>Tejedora Roja (Mujer roja o La tejedora o Tejedora de Verona)</i> , 1956.....	544
(Fig.127) <i>Lady Godiva</i> , 1959	525
(Fig.136) <i>Mimetismo</i> , 1960	547
(Fig.137) <i>Papilla estelar</i> , 1958.....	549
(Fig.132) <i>Música Solar</i> , 1955.....	537

Elementos de la anatomía

El esqueleto:

(Fig. n/f) *El hombre y la guadaña*, 1947

La cabellera:

(Fig.132) *Música Solar*, 1955..... 537

(Fig.138) *Fenómeno*, 1962..... 556

(Fig.129) *El Trovador*, 1959..... 531

(Fig.139) *Armonía*, 1956 564

(Fig.140) *La llamada (El llamado)*,1961 565

(Fig.141) *Personaje*, 1961..... 566

(Fig.135) *La tejedora roja (Mujer roja, o
Tejedora roja)*, 1956..... 544

(Fig.142) *Asunción al monte análogo*, 1960..... 567

(Fig.143) *Rompiendo el círculo vicioso*, 1962 568

(Fig.127) *Lady Godiva*, 1959 525

(Fig.144) *Caminos tortuosos*, 1958 569

El aparato genital femenino:

(Fig.130) *Nacer de nuevo*, 1960 533

(Fig.145) *Luz emergente*, 1962..... 573

(Fig.146) *Jardín d'amour*, 1951 574

(Fig.147) *Hallazgo*, 1956 574

(Fig.148) *Tránsito en el espiral*, 1962 576

(Fig.149) *Exploración de las fuentes
del Orinoco*, 1959..... 576

(Fig.150) *Tiforal*, 1947..... 577

(Fig.151) *Valle de la luna*, 1950 577

(Fig.152) *Creación con rayos astrales*, 1955 578

(Fig.153) *Cambio de tiempo*, 1948..... 579

(Fig.142) *Asunción al monte análogo*, 1960..... 567

(Fig.154) *La huída*, 1961 580

Síntomas y funciones corporales

El dolor:

(Fig.155) <i>Dolor reumático I (Dolor reumático)</i> , 1948	583
(Fig.156) <i>Dolor reumático II (Reuma, lumbago y ciática)</i> , 1948	584

Accesorios y adornos corporales

Peinados:

(Fig.157) <i>Tailleur pour dames</i> , 1957	589
(Fig.158) <i>Recuerdo de la Walkiria</i> , 1938.....	595
(Fig.159) <i>Monja en bicicleta (Madre Superiora)</i> , 1961	597
(Fig.149) <i>Exploración de las fuentes del río Orinoco</i> , 1959	576
(Fig.160) <i>Personaje</i> , 1959.....	601

Indumentaria:

(Fig.161) <i>Tejido espacio-tiempo</i> , 1954	602
(Fig.162) <i>Ruptura</i> , 1955.....	603
(Fig.163) <i>Simpatía, (La rabia del gato)</i> , 1955	604
(Fig.164) <i>Bordando el manto terrestre</i> , 1961	604
(Fig.165) <i>Invocación</i> , 1963	605
(Fig.166) <i>Vuelo mágico (Zanfonia)</i> , 1956.....	605
(Fig.167) <i>Encuentro</i> , 1959	606
(Fig.168) <i>Les feuilles mortes</i> , 1956	606

9.5. NÓMINA DE LOS ARTISTAS SURREALISTAS EN MÉXICO

Al confeccionar la relación de los artistas surrealistas en México de las fuentes comentadas, observamos ciertas discrepancias. Cada investigador valora la participación en el grupo según parámetros propios y, en consecuencia, se producen variaciones en las recopilaciones de los nombres de los participantes. A modo de ejemplo señalamos que: L. M. Schneider hace hincapié en dividir el grupo en dos: (1) *los que vienen de fuera* de México para dinamizar el movimiento y (2) *los que viven aquí*, es decir en México.

(1) **Los que vienen de fuera** de México:

Antonin Artaud, poeta, escritor francés

André Breton, poeta, iniciador del movimiento y teórico francés

Luís Buñuel, cineasta español

José Horna, pintor y cartelista

Edgard James, patrocinador dinamizador inglés

Cesar Moro, poeta y pintor peruano y organizador de la primera exposición surrealista en México

Benjamín Perét, poeta y escritor francés

Wolfgang Paalen, pintor surrealista de origen austriaco y dinamizador y organizador de la primera exposición surrealista en México

Remedios Varo, pintora española

(2) ***los que viven en México:***

Manuel Álvarez Bravo, pintor mexicano

Leonora Carrington, pintora de origen inglés

Alberto Gironella, pintor mexicano

Katy Horna, fotógrafa francesa de ascendencia húngara

Frida Kahlo, pintora mexicana de padre alemán

Mientras que en el catálogo de la exposición retrospectiva *Surrealismo en México*, dentro de una antología multidisciplinaria, se propone un listado exhaustivo y sui generis de ***los participantes del surrealismo en México:***

Manuel Álvarez Bravo

Raul Antragne

Bridget Bate Tichnor

Victor Brauner

Juan Calderón

Leonora Carrington

Alfredo Castañeda

Julio Castellanos

Salvador Dalí
Max Ernst
Xavier Esqueda
Leonor Fini
Pedro Friedberg
Luis García Guerro
José María García Saín
José García Ocejo
Gunther Gerzo
Alberto Gironella
Alan Glas
Enrique Guzmán
Katy Horna
José Horna
María Izquierdo
Edward James
Frida Kahlo
Wilfredo Lam
Augustin Lazo
René Magritte
André Masson
Roberto Matta
Carlos Mérida
Guillermo Maza
Roberto Montenegro

Teresa Mora
César Moro
Juan O´Gorman
Carlos Orozco Romero
Wolfgang Paalen
Alice Rahon
Mario Rangel
Man Ray
Manuel Rodríguez Lozano
Antonio Ruiz *El Corzo*
James Singer
Juan Somolinos Palencia
Juan Serrano
Rufino Tamayo
Leticia Tarrago
Francisco Toledo
Remedios Varo
Armando Villagrán

En su obra *Surrealismo y Arte Fantástico en México* la autora I. Rodríguez Prampolini cita como componentes del grupo de ***participantes que destacan en la primera exposición surrealista en México - Exposición Internacional del Surrealismo*** - en la Galería de Arte Mexicano con fecha de 17 de enero de 1940:

André Breton

César Moro

Wolfgang Paalen

Isabel Marín

Frida Kahlo

Diego Rivera

Si bien la misma crítica indica que los arriba mencionados se consideran *los internacionales* mientras que los siguientes son ***los artistas mexicanos de la misma exposición***¹:

Roberto Montenegro

Manuel Rodríguez Lozano

Antonio Ruiz

Manuel Álvarez Bravo

David Alfaro Siqueiros

Carlos Mérida

Agustín Lazo

Guillermo Meza

Xavier Villaurrutia

José Moreno Villa (resulta ser español)

¹Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983, pp. 55–56

También añade que **los artistas surrealistas extranjeros en México** son:

Wolfgang Paalen

Alice Rahon

Remedios Varo

Luis Buñuel

Katy y José Horna

En el capítulo intitulado: “*Tendencias del surrealismo abstracto*”, Rodríguez Prampolini destaca a Gunther Gerzo como **pintor surrealista abstracto** y señala que es (...) *el único pintor mexicano que estaba al mismo nivel y representaba las mismas inquietudes que la vanguardia mundial.*²

Indudablemente, se percibe que la participación de artistas involucrados en el fenómeno del *Surrealismo en México* deviene en un elenco nutrido de personalidades artísticas, divididas en torno a la crisis desencadenada por el debate perenne entre *tradición* y *modernidad* que tan fecunda resultó para el panorama plástico de Latinoamérica en general y de la potente vanguardia mexicana de las décadas de 1920 al 1940 en concreto.

²Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983, p. 102