

TOMO II

H O M E N A J E

Luis Jaime Cisneros

Capítulo 58



Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2002

Homenaje Luis Jaime Cisneros
Tomo II

Editor: Eduardo Hopkins Rodríguez

Diseño de carátula: Gisella Scheuch

Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica
del Perú. Plaza Francia 1164, Lima
Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Obra Completa rústica:
9972-42-473-1
Tomo II: 9972-42-475-8
D.L. 1501052002 2422

Obra Completa tapa dura:
9972-42-476-6
Tomo II: 9972-42-478-2
D.L. 1501052002 2421

Primera edición: julio de 2002

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier
medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Pintoras que cuentan: Leonora Carrington, Remedios Varo, Frida Kahlo

Giovanna Minardi
Universidad de Palermo

EN ENERO DE 1940 tiene lugar en México, en la galería de Arte Mexicano de Inés Amor, la exposición surrealista, la tercera a nivel internacional, que, según Luis Mario Schneider, «es el gran acontecimiento cultural y social de México».¹ Los organizadores de este evento social y *snob* fueron el pintor austriaco Wolfgang Paalen, que había llegado a México en 1939, y el poeta César Moro. Se prepararon dos salas: una para los artistas internacionales y otra para los artistas mexicanos. Frida Kahlo formaba parte de los primeros, así como Leonora Carrington y Remedios Varo.

Remedios Varo, nacida en Cataluña en 1907, llega a México en compañía de su segundo marido, el poeta surrealista Benjamin Peret, en 1942, como exiliados políticos tras la victoria de la dictadura franquista. Leonora Carrington llega desde Nueva York. Nacida en el norte de Inglaterra, en 1917, había conocido y amado a Max Ernst antes de cumplir los veinte años, y ambos habían participado en la primera y la segunda exposición internacional surrealista, realizadas en París y Amsterdam, en 1937 y 1938, respectivamente. Frida Kahlo, para nosotros seguramente más conocida, nació en 1907, y ya había expuesto en forma individual, y con éxito, en Nueva York, en 1938. En la prensa la presentan como la tercera esposa de Diego Rivera; escriben de ella que su obra —y su persona— «combina cierto elemento mexicano “nativo y primitivo” con franqueza e intimidad femeninas poco comunes»; también escriben que su obra es importante y «amenaza aun los laureles de su distinguido esposo».² Hay que preguntarse por qué expuso Frida en la exposición surrealista cuando, al decir del crítico de arte Cardoza y Aragón, la suya es «una situación única, solitaria y magnífica en el arte de México» y que solo en «esta tierra de

¹ Cfr. SCHNEIDER, L.M. *México y el Surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y Libros, 1978.

² HERRERA, H. *Una biografía de Frida Kahlo*. México: Diana, 1988, pp. 196-197.

Tezcatlipoca se habría podido pintar así».³ Lo que pasó fue que Breton conoció la obra de Frida cuando visitó México, en 1938, en casa de Trotsky, y la misma pintora confiesa: «No sabía que yo era surrealista hasta que André Breton llegó a México y me lo dijo. Yo misma no sé lo que soy».⁴

En respuesta al entusiasmo por la exposición surrealista, el número de artistas que se dedicaron a pintar sus visiones fantásticas aumentó considerablemente, y, según afirma Ida Rodríguez Prampolini, los pintores que más destacaron fueron, además de Paalen, cuatro mujeres: Frida Kahlo, Leonora Carrington, Remedios Varo y Alicia Rahon, casada con Paalen. Nos ocuparemos brevemente de las primeras tres y de sus incursiones en campo literario.

Leonora Carrington es la más joven de las tres y la que posee una obra literaria más sólida, compuesta por cuentos, novelas, testimonio y obra teatral. Entre sus escritos, he escogido *Mi madre es una vaca*, escrito en México a finales de los cincuenta. De Remedios Varo presentaré el breve texto *De homo rodans*, publicado por primera vez en 1965, y luego en 1970, y que corresponde a una escultura con el mismo título.⁵ André Breton se refería a Remedios Varo como la «hechicera»⁶ y Cardoza, a quien no interesaba su temática fantástica, le reconoce un excepcional sentido del humor.⁷ Frida fue «diosa de sí misma y fue monoteísta»,⁸ el tema central y casi único de su obra lo constituyeron sus autorretratos, por lo tanto no es casual que la obra escrita que nos deja a su muerte (13 de julio de 1954) fuera un *Diario* que escribió durante los últimos diez años de su vida. Este texto tiene como subtítulo *Autorretrato íntimo* y es precedido por cuatro ensayos introductorios, el primero de los cuales es de Carlos Fuentes, quien asegura que este diario es «su línea de cabotaje con el mundo».⁹ Frida

³ CARDOZA Y ARAGÓN, L. *Pintura contemporánea de México*. México: Era, 1988, p. 37.

⁴ HERRERA, H., ob. cit., p. 197.

⁵ El cuento *Mi madre es una vaca* está incluido en CARRINGTON, L. *La casa del miedo*. México D.F.: Siglo XXI, 1992. *Homo rodans* está en VARO, R. *Cartas, sueños y otros textos*. México D.F.: Universidad de Tlaxcala/INBA, 1994.

⁶ BRETON, A. «Homenaje a Remedios Varo en ocasión de su muerte». *La Brèche*, 1964, contraportada.

⁷ VARO, ob. cit., p. 144.

⁸ CARDOZA Y ARAGÓN, L. *El río. Novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 468.

⁹ KAHLO, F. *Diario. Autorretrato íntimo*. México/Milán/Nueva York: Harry Arams Publishers, 1995, pp. 7-24.

lo abre con un montaje de una fotografía suya, vestida de tehuana, que imita a la fotografía de Manuel Álvarez Bravo, con la que se ilustró el catálogo de la exposición surrealista de 1940. En lugar del «Obrero en huelga, asesinado», de 1934, está ella misma, yaciendo, con flores y listones alrededor, según el modelo de la fotografía popular que tanto le gustaba. Frida escribe en el *Diario*: «A todos les estoy escribiendo con mis ojos», subrayando la estrecha relación entre pintura y escritura, evidente también por la presencia de bocetos, dibujos y polímestros con distintos tonos de tinta y letras. Como en R. Varo, nos encontramos con explicaciones de algunos de sus cuadros, como el de *Las dos Fridas*, amén de experimentos con escritura automática y «cadáveres exquisitos» de procedencia netamente surrealista. Analizaré solo un breve texto sin título.

Leonora Carrington ha dicho que «las imágenes nacen no sé de dónde, y si están cargadas con energía, poseen una vida autónoma».¹⁰ Esta afirmación de la autora nos guiará para adentrarnos en el enigmático cuento de *Mi madre es una vaca*. L. Irigaray nos recuerda la necesaria recuperación de la «huella de la madre», borrada por las tradiciones patriarcales, y aquí el nexos se recupera de manera esotérica: la narradora, en primera persona, otorga el lugar de la madre a un animal, operación que puede emparentarse con una larga tradición cultural y literaria, si pensamos en algunos mitos, como, por ejemplo, la historia de Ahet o el mismo Minotauro, quien en algún cuadro de Leonora tiene una hija.

La primera persona se pluraliza en la primera línea con el añadido de un rasgo que, en un cuento realista, podríamos definir como «social». «Nuestra familia es modesta», y tras un punto y seguido, se repite el título. Luego, en un claro movimiento hacia lo onírico se aclara: «O más bien, un ventilador con cara de vaca». Esta imagen tiene tres rostros superpuestos; también en el cuadro *La tentación de San Antonio*, de 1947, aparecen tres rostros, de distintos tamaños y en línea vertical; en ambos casos, la palabra o el dibujo del rostro se repite tres veces: el número tres, fundamental en muchas culturas, corresponde generalmente al cielo y al orden masculino, pero también a las arcaicas diosas madres triformes. Luego de un par de preguntas retó-

¹⁰ Citada por EMERICH, L.C. «Leonora Carrington. Atrás de los espejos». En: EMERICH, L.C. *Leonora Carrington. Una retrospectiva*. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo, 1994.

ricas sobre su propia identidad, la voz narrante vuelve para decir que los pocos que la conocen la llaman «La Sagrada». La vaca, en términos simbólicos, remite a la tierra como madre nutricia, y en Egipto, a Ahet, la madre del Sol.

El segundo párrafo del cuento se refiere a santuarios y ofrendas, con extrañas combinaciones: lágrimas y miel, chocolate y noches blancas. Después, una línea sobre colores, que refuerza el referente visual y nos puede servir de pista para encontrar el modelo al que remite: «Ocre rojo, cal y hollín», o sea, rojo blanco y negro. En una antología plástica del Surrealismo, preparada por Jacques Baron,¹¹ se puede observar el cuadro de Carrington, de 1970, *The God Mother*, que representa un animal ancho y de rostro oscuro, como de oso(a), brazos negros abiertos y pies rojos; en su cuerpo se incluyen cinco iglúes y dieciséis rostros femeninos superpuestos; el centro de la figura irradia luz.

En busca de respuestas, recurrimos a un texto de Heide Gotner-Abendroth, quien propone nuevos principios para una «estética matriarcal»: el primero de ellos podría aplicarse a la propuesta pictórica y cuentística de Carrington que estamos analizando. Afirma la crítica alemana que el arte matriarcal «se sitúa más allá de la ficción, tanto en el pasado como en el presente [...], el arte se vuelve magia» y esta interviene en la realidad mediante símbolos. «El antiguo arte matriarcal intentaba influir sobre la naturaleza y modificarla» y el moderno «intenta cambiar la realidad psíquica y social utilizando la magia». ¹² Mágica o mítica es la figura zoomorfa del cuadro *The God Mother*, así como «La Sagrada» del cuento.

En otro cuadro de 1989 aparece una vaca roja, con la cabeza, los cuernos y las pezuñas blancas; el negro-hollín puede notarse en los ojos y en las sombras del cuerpo. El fondo es nocturno, con un castillo y dos figuras extrañas, como fantasmas, en negro; en el ángulo inferior derecho, un corro de siete urracas. Las urracas aparecen en otros cuadros y cuentos de Leonora, como *La dama oval*, y siempre graznan o danzan. Entre su posible simbolismo se los relaciona con la palabrería, el espejo y la construcción de un puente sobre la Vía Láctea, para que pase el cortejo nupcial de la Tejedora celeste. Considero que este cuadro aún dialoga con *Mi madre es una vaca*, aunque varias décadas

¹¹ BARON, J. *Anthologie plastique du Surrealisme*. París: Filipacchi, 1980.

¹² GOTNER-ABENDROTH, H. «Nueve principios para una estética matriarcal». En: *Estética feminista*, pp. 99-117.

después. Otro cuadro cercano es aquel en que aparecen, de pequeños, los dos hijos de Leonora, Gabriel y Pablo: *Y luego vimos a la hija del Minotauro* (1953). Es una pintura compleja, en varios planos, con una vaca blanca, de largos cuernos, vestida de rojo y sentada en un taburete, tiene rabo y pezuñas, pero manos humanas. Una enigmática figura femenina, de rostro triangular y etéreo, la contempla. El espacio es entre cerrado y abierto, tiene nubes y columnas de tipo egipcio.

El cuento presenta una serie de secuencias, cuyo eje central está constituido por la narradora, que danza ritualmente e interroga a la Imagen Cornuda que tienen sus santuarios profanados. Las respuestas de «La Sagrada» son enigmáticas y el interrogatorio termina con la afirmación de que no existe ningún saber y que el conocimiento es «solo aquello que está inscrito en la materia viva primordial. Los seres primarios son [...] los que ya no fingen saber quiénes son». El texto, escrito veinte años después de la terrorífica experiencia del manicomio¹³ y cargado de una latente crítica a la humanidad mediocre, gira alrededor del «combate espiritual» al que remite el Minotauro, su hija Ariadna o la «Imagen Cornuda»; es un cuento estructurado sobre una búsqueda angustiada y dolorosa de respuestas.

De homo rodans se publica después de la muerte de Remedios Varo, en 1964. En una carta a la madre de 1959, la autora cuenta el origen del cuento y de lo que ella llama «figurita», que lo ilustra. Se trata, según la autora, de «antropología y no de pintura», y así lo explica: «Resulta que hice con huesos de pescuezo de pollo y de pavo [...] una figura, y escribí un pequeño tratado de antropología (imitando un viejo manuscrito) para demostrar que el antecesor del *homo sapiens* fue esa figurita que hice, a la que llamo *homo rodans* (porque termina en rueda). Se me ocurrió llevar el manuscrito y la figurita a la librería de un amigo, y resulta que vino un señor, lo vio y le encantó y le hizo mucha gracia (todo está hecho y escrito en broma). Todo está hecho imitando las cosas y las palabras científicas que casi nadie entiende y muchas partes del escrito están en latín inventado que ni yo misma entiendo, pero el conjunto resultaba gracioso». *De homo rodans* conjuga supuestos conocimientos científicos con mitos y sentido del hu-

¹³ CARRINGTON, L. *Memorias de abajo*. Madrid: Siruela, 1991. Libro testimonial donde narra, en agosto de 1943, su internación en el manicomio, ocurrida tres años antes en España.

mor, en una propuesta paródica de la pedantería, de la erudición y del falso rigor de ciertas investigaciones científicas que no siempre se basan en pruebas irrefutables.

El meollo de la trama gira en torno de las profundidades de varios tipos: la del cuerpo humano en sus estructuras óseas; las del origen de la especie humana y sus vestigios, a través de excavaciones arqueológicas efectuadas en Mesopotamia; y las del hoy llamado «imaginario social», en la confusión denunciada entre las palabras «mito y mirto». Se podría agregar una ulterior propuesta: los materiales que alimentan el cuento parecen extraídos de las profundidades oníricas o del inconsciente, tan caras a los postulados surrealistas.

El presunto autor del tratado es Halickcio von Fuhrangschmidt, quien a su vez recurre a textos de otros eruditos de nombres igualmente raros, sin eludir la mención más inverosímil a todo lo que rodea ese tipo de investigaciones: manuscritos, polimsestos, etc. De la misma manera, la confusión filológica entre «mito y mirto» se quisiera atribuir a un equívoco provocado por «la transmisión oral», cuando, en cambio, se debe más sencillamente a la «fuerza coriza y ronquera» del científico en cuestión, que hace que su «mirto» se transforme en «mito».

Aparte de estos aspectos meramente textuales, otros procedimientos que sigue la autora son: 1) el ancestral motivo del mundo al revés. Todo el tratado se basa en un equívoco provocado, de connotaciones claramente sexuales, en la descripción de los procesos de «reblandecimiento» y «endurecimiento», como lógica causa del nacimiento de la especie. Todos estos procesos son tratados, por lo tanto, con la mayor naturalidad, haciendo comprensible así la queja del erudito de que «este punto de vista tan austero no es de nuestros días, ya que estamos acostumbrados a que se mencionen sin ambages cosa tales como tibia, peroné y hasta fémur». Clara utilización del procedimiento del mundo al revés, en este caso, mediante la transformación de términos normales en tabúes. 2) la colocación de un elemento en un contexto que no le corresponde. En las excavaciones de Lilibia en Mesopotamia aparece un paraguas, junto al «cofre tallado en roca hipogénica que contenía las tabletas de arcilla con el diario cuneiforme de la reina Tol». Naturalmente, también este singular descubrimiento viene revestido del mismo tono paródico —interpretaciones delirantes de su origen y naturaleza— que caracteriza el texto.

Pero quizás el aspecto más interesante del tratado es el desarrollo de la imagen de la rueda: el esquemático *homo rodans* termina con

una rueda, como otros personajes de Remedios Varo. Simbólicamente, la rueda comparte la perfección del círculo o de la esfera, que se ha explicado como «símbolo de sí mismo». Pero la rueda está más cercana al mundo y a la imperfección de una creación continua y perecedera. Ella, con su doble natura móvil y estática, constituye el símbolo perfecto para nuestra autora, que intenta encerrar en sus cuadros cuanto de eterno —representado en el símbolo de la rueda por el eje siempre fijo— posee toda situación accidental —expresada por los giros de la rueda—, en una visión del universo que ve, como Heráclito, en el cambio, en el movimiento, la única constante verdad. Por esto sus personajes se mueven continuamente, pero mediante una rueda, en lugar de los pies, rueda que remite a la idea del movimiento perpetuo, del carácter cíclico de los fenómenos y del ser.

Frente el estatismo o la danza ritual de los personajes de Carrington, los de Remedios Varo parecen estar siempre desplazándose hacia algún sitio «otro», en plan de búsqueda, exploración o simple vagabundeo. Y la búsqueda no cesa nunca. La rueda es, en última instancia, la metáfora del viaje hacia una dimensión trascendente, es la búsqueda de los orígenes; Remedios Varo ha sido una gran viajera, sea en sentido geográfico que mental, de la misma manera lo son sus personajes y lo es el ser humano en general.

En su *Diario*, Frida Kahlo incluye materiales heterogéneos, dibujados y/o pintados en distintos colores y a menudo superpuestos, a manera de polímestro. Me interesa destacar, en una lectura sesgada, la inclusión de un brevísimo cuento. En una hoja, la pintora dibuja un hombre y una mujer, abrazados y desnudos, y en la otra mitad de la página, dividida en forma vertical, el siguiente texto escrito en tinta marrón: «Pareja extraña del país del punto y la raya. Ojo-único casó con la bellísima Neferisis (la inmensamente sabia) en un mes caluroso y vital [tachaduras]. Nacióles un hijo de rara faz y llamóse Neferúnico, siendo este el fundador de la ciudad comúnmente llamada Lokura». En la página siguiente aparece el dibujo de un rostro masculino de varios planos (uno de frente y varios de perfil), con las mismas cejas de Frida, barba y tres ojos (uno en la frente). Debajo se lee: «Retrato de Neferúnico, fundador de Lokura». Una vez más, el dibujo y la escritura dialogan; además, está la referencia a Egipto a través de la transformación del nombre de Nefertitis, con la cual, sin duda alguna, se identifica la autora.

La mujer, poderosa y sabia, es representada con el hijo en las entrañas, como se ve en otros autorretratos de Frida, en recuerdo de sus

doloridos abortos. En el hombre aparecen, además de su sexo, las costillas y el corazón. Tiene una marca de labios femeninos en la mejilla y un tercer ojo en la frente, que nos remite al tercer ojo de Shiva, símbolo de la percepción intelectual y la unitiva. Si los dos ojos, según antiguas civilizaciones, corresponden al Sol y a la Luna, el tercero simboliza el fuego. En la cultura egipcia, a la cual el cuento remite, es frecuente encontrarlo en las obras de arte, como símbolo sagrado, y Frida a menudo solía retratar a Diego con el tercer ojo en la frente. Cuanto sugiere el breve texto o sueño de Frida es la pareja humana y su descendencia. El hijo no logrado en el espacio autobiográfico se concretiza en las páginas de la fantasía, pero el heredero tiene como destino fundar una ciudad con el nombre tan particular e inquietante de Lokura. Es esta la proyección hacia el futuro de la autora.

Si en Carrington se buscaba la relación con la madre mítica y se pagaban las culpas con la propia sangre y el castigo, en el relato de Varo se barajan falsos cánones científicos para una exploración subterránea hacia los orígenes de la especie humana, encarnada en ese *Homo*, con mayúsculas, que la modernidad forja en la ilustración. En Frida aparece la divina trinidad del padre, la madre y el hijo, pero esta desemboca no en el reino de la felicidad, sino en el territorio prohibido de la locura. Estos podrían ser, en definitiva, los «modelos interiores» (Breton) de los cuadros y los escritos de las tres surrealistas mexicanas.

Bibliografía

CARDOZA Y ARAGÓN, L.

1988 *Pintura contemporánea de México*. México: Era.

CARRINGTON, L.

1992 *El séptimo caballo y otros cuentos*. México: Siglo XXI.

1992 *La casa del miedo*. México: Siglo XXI.

1991 *Memorias de abajo*. Madrid: Siruela.

CHEVALIER, J. y A. GHEERBRANT

1991 *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.

HERRERA, H.

1988 *Una biografía de Frida Kahlo*. México: Diana.

IRIGARAY, L.

1992 *Yo, tú, nosotras*. Valencia: Cátedra, Instituto de la Mujer.

KAHLO, F.

1995 *Diario. Autorretrato íntimo*. México/Milán/Nueva York: Harry Arams Publishers.

MONTERO, R.

1995 *Historias de mujeres*. Buenos Aires: Alfaguara.

SCHNEIDER, L.M.

1978 *México y el Surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y Libros.

VARO, R.

1994 *Cartas, sueños y otros textos*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/INBA.