ISSN-0000-000 • NÚMERO 1 • AÑO 1 • JUNIO 2012

nierika

REVISTA DE ESTUDIOS DE ARTE

1

Celebrando a

LEONORA CARRINGTON

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO ®

DIRECTORIO UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA A. C.

José Morales Orozco **Rector**
Javier Prado Galán **Vicerrector Académico**
Araceli Téllez Trejo **Directora de Publicaciones**
Alejandro Mendoza Álvarez **Director de la División de Humanidades**
Francisco López **Director del Departamento de Arte**

COMITÉ EDITORIAL

Matthew Baigell Profesor emérito, Rutgers University, New Brunswick, NJ, Estados Unidos / baigell@aol.com

Joan Marter Rutgers University, New Brunswick, NJ, Estados Unidos Editora de ***Women's Art Journal*** / joanmarter@aol.com

Lilian Zirpolo Fundadora y editora de ***Aurora, the Journal of Art History***, Estados Unidos / lzirpolo@optonline.net

Tirza T. Latimer California College of the Arts, Estados Unidos / tlatimer@cca.edu

Terri Geis Curadora de Programas Académicos del Pomona College Museum of Art, Estados Unidos / terri.geis@gmail.com

Asensión Hernández Martínez Universidad de Zaragoza, España / ashernan@unizar.es

Erica Segre Cambridge University, Reino Unido / es251@cam.ac.uk

Yolanda Wood Universidad de La Habana, Cuba / Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas, Cuba / caribe@casa.cult.cu / venus@cubarte.cult.cu

Clara Bargellini Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México / cioni@unam.mx

José Luis Barrios Departamento de Filosofía de la Universidad Iberoamericana / Jose.barrios@uia.mx

Marina Vázquez Museo Mis Ídolos del ESTO / marinavazquezr@gmail.com

Marta Penhos Universidad de Buenos Aires, Argentina / martapenhos@yahoo.com.ar

Pilar García MUAC y Curare / pigage@germenos.com

Mónica Steenbock Universidad Nacional Autónoma de México / monicasteenbock@yahoo.com.mx

Jose Ignacio Prado Feliú Académico independiente / igprado@yahoo.com

Alejandro Pelayo Rangel Director, escritor y productor de cine independiente / pelran@yahoo.com

María de los Ángeles Pereira Perera Universidad de La Habana, Cuba / mpiedra@cubarte.cult.cu

Amaury A. García Rodríguez El Colegio de México / amaury@colmex.mx / amaurygarcia@hotmail.com

Deborah Dorotinsky Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México / deborah.dorotinsky@gmail.com

CONSEJO DE REDACCIÓN

Karen Cordero Reiman / karen.cordero@ibero.mx
Ana María Torres Arroyo / ana.torres@ibero.mx
Luis Javier Cuesta Hernández / luis.cuesta@ibero.mx
Ma. Estela Eguiarte Sakar / estela.eguiarte@ibero.mx
Olga Rodríguez Bolufé / olga.rodríguez@ibero.mx
José Francisco López Ruiz / francisco.lopez@ibero.mx
Ivonne Lonna Olvera / ivonne.lonna@ibero.mx
Alberto Soto Cortés / alberto.soto@ibero.mx

Diseño de portada y logotipo Paola Álvarez Baldit

NIERIKA. REVISTA DE ESTUDIOS DE ARTE es una publicación electrónica semestral editada por la Universidad Iberoamericana, A.C. Domicilio de la Publicación: Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana. Prol. Paseo de la Reforma 880, Col. Lomas de Santa Fe, C.P. 01219, México, D.F., Tel. (55) 5950-4919, www.uia.mx/publicaciones, nierika.editora@gmail.com Editora responsable: Dina Comisarenco Mirkin. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2011-102613361900-203, ISSN: en trámite. Responsable del diseño web y actualizaciones: Dirección de Comunicación Institucional de la Universidad Iberoamericana. Prol. Paseo de la Reforma 880, Col. Lomas de Santa Fe, C.P. 01219, México, D.F., Tel. (55) 5950-4000, fecha de la última modificación, 05 de junio de 2012.

Todo artículo firmado es responsabilidad de su autor. Se prohíbe la reproducción de los artículos sin consentimiento del editor: publica@ibero.mx

CELEBRANDO A LEONORA CARRINGTON

4 **PRESENTACIÓN**

ARTÍCULOS TEMÁTICOS

7 The Alchemical Kitchen: At Home with Leonora Carrington
Susan L. Aberth

16 Leonora Carrington in the 1970s: An Interview with Gloria Feman Orenstein
Terri Geis

26 "Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto, parece más bien que es Leonora…": la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington
María José González Madrid

PERSPECTIVA CRÍTICA

42 Frida Kahlo: la artista que borró su vocación. Una relectura sobre el mito del accidente de 1925 a partir de documentos hemerográficos olvidados
Sergio Rodríguez Blanco

RESEÑA

58 Francisco Díaz de León. El marqués de las polainas de Renata Blaisten González
Ana Torres Arroyo

ENTREVISTA

61 Tere Castelló de Yturbide
Dina Comisarenco Mirkin

64 De mujeres, arte y política en el México de ayer y de hoy, recuerdos y opiniones: entrevista a Elena Poniatowska
María Claudia André

DOCUMENTO

69 Comedias, 1810
Erika Lucía Escutia Sánchez

PRESENTACIÓN

Presentación

Nierika, Revista de Estudios de Arte, es una nueva publicación digital, arbitrada, semestral y multilingüe,[1] adscrita al Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana. Su creación responde al objeto principal de abrir un espacio para la difusión de trabajos de investigación inéditos, y de alta calidad académica, sobre historia del arte, cultura visual y museología que estimulen el análisis y el debate sobre los estudios de arte.

Su nombre, ***Nierika***, fue inspirado por las bellas y coloridas composiciones votivas de estambre del pueblo huichol, como una forma de reconocimiento a la rica y variada tradición artística de México. Por otra parte, dado que para sus creadores el término ***nierika*** significa también "ver", "estar consciente" y "estar vivo", el concepto resulta evocador y apropiado para una publicación dedicada a los estudios de arte, que busca, precisamente, ayudarnos a "ver" para tomar conciencia del papel siempre decisivo, cambiante y vital que ha representado el arte a través del tiempo. La revista, como los "***nierikate***" que le dan su nombre, aspira a convertirse en un foro de expresión y comunicación que permita asomarnos al ámbito de las artes para compartir y comprender los distintos conocimientos y realidades de la cultura en el mundo actual.

Para lograr este objetivo, ***Nierika*** está concebida como un foro académico de carácter abierto y flexible que, al mismo tiempo, refleje y estimule el debate, la diversidad y la riqueza de los estudios de arte a nivel nacional e internacional. Efectivamente, en cuanto a sus contenidos, la revista contempla realizar la publicación de trabajos sobre las distintas etapas de la historia del arte muy particularmente del arte mexicano y latinoamericano moderno y contemporáneo; así como también sobre los diversos ámbitos de la cultura visual que comprenden el diseño, la fotografía, la televisión y el cine, además de investigaciones sobre museología, tanto de carácter histórico como de curaduría y de conservación y difusión del patrimonio artístico. Desde el punto de vista teórico y metodológico, el criterio editorial es amplio e incluyente ya que integra tanto estudios disciplinares de iconología, sociología, psicoanálisis, semiótica y de género, entre otros, como aquellos que atienden a la complejidad del fenómeno artístico desde un enfoque interdisciplinario.

Por último, en cuanto a sus colaboradores y su Consejo Editorial, ***Nierika*** cuenta con investigadores de los más altos niveles universitarios y reconocidas personalidades del mundo académico y cultural, nacionales y extranjeras, pero también abre sus puertas a estudiantes, investigadores en formación, y artistas cuyos trabajos sean originales y de alta calidad académica.

Cada número de ***Nierika*** estará formado por dos partes principales: una arbitrada y temática y una sección no arbitrada. La primera estará compuesta por entre tres y seis artículos dictaminados, y en algunos números incluirá un artículo que refleje alguna perspectiva crítica en relación con los estudios de arte, sus teorías o sus fuentes de información; la sección no arbitrada contendrá críticas de libros, entrevistas, documentos y/o traducciones que pueden ser independientes del tema rector del número en que aparezcan. Como una forma de asegurar la pluralidad de voces a la que aspira ***Nierika***, su Consejo Editorial acepta propuestas de académicos reconocidos que quieran participar como editores invitados de algún número en especial, con un tema de su elección, bajo los criterios editoriales de apertura y calidad aquí señalados.

[1] Se publicarán artículos en español, inglés, francés y portugués.

CELEBRANDO A LEONORA CARRINGTON

Nota editorial

Este primer número de la revista ***Nierika*** fue pensado como una celebración póstuma a la vida y obra de la extraordinaria artista Leonora Carrington. De origen inglés, pero radicada en México desde 1943 hasta su reciente fallecimiento en 2011 a los 94 años de edad, Carrington es justamente reconocida como una de las principales exponentes de la vanguardia surrealista, una corriente artística que desde la década de 1930 revolucionó al mundo.

Poseedora de un verdadero espíritu creador, Carrington expresó su maravillosa visión del mundo a través de distintas formas: en literatura, con obras como ***La Maison de la Peur*** (1938), ***La dame ovale*** (1939), ***En bas*** (1940), ***Une chemise de nuit de flanelle*** (1951), ***La invención del mole*** (1960), y ***The Hearing Trumpet*** (1976); en el campo de las artes plásticas, con pinturas que revisten ya un carácter icónico dentro de la historia del arte del siglo xx, tales como su ***Autorretrato (La posada del caballo del alba)*** (1937-38), ***Té verde (La dama oval)*** (1942), ***Chiki, tu país*** (1947), ***Entonces vimos a la hija del minotauro*** (1953) y ***El mundo mágico de los mayas*** (1964), entre muchas otras, además de numerosas esculturas; también creó algunas escenografías y vestuarios para la representación de sus propias obras teatrales, por ejemplo para ***Penélope*** (1957).

Su riquísima y enigmática iconografía, poblada de extrañas figuras capaces de estimular las fantasías más arriesgadas, ha sido generalmente reconocida por la crítica especializada que, sin embargo, no resulta tan abundante como podría esperarse. La muy amplia cultura de Leonora, la variedad de fuentes de inspiración que la animaron, su sentido crítico y humorístico único, y su rebeldía sincera y profunda manifestada en todos los aspectos de su vida y su obra, parecen haber desafiado a muchos de los críticos que, aunque abocados a artistas contemporáneos de Carrington, no han profundizado en el estudio de su obra como ésta merece. Encasillada en su papel de musa inspiradora de Max Ernst, valorada por su contacto directo con algunas de las figuras protagónicas del surrealismo europeo —como André Breton, Luis Buñuel, Benjamin Péret, o el círculo de los artistas europeos exiliados en México—, pero no a partir de su original y personalísima obra como tal, Carrington ofrece aún muchas y ricas oportunidades de investigación e interpretación desde perspectivas de estudio novedosas que, sin duda, serán las únicas apropiadas para explicitar algunos de los misterios de su arte.

En este número conmemorativo hemos logrado reunir interesantísimos testimonios de reconocidas especialistas que, a través de sus escritos/entrevistas/memorias, señalan algunas posibles directrices de dichos estudios novedosos, muy especialmente en relación con la perspectiva de género que, aplicada a la obra de Carrington, podría arrojar importantes frutos. Susan L. Aberth, catedrática de Bard College, Nueva York, es autora de ***Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*** (2004), el libro más completo y definitivo que se ha publicado hasta la fecha sobre esta artista. En su artículo titulado ***The Alchemical Kitchen: At Home with Leonora Carrington***, Aberth nos ofrece un muy sensible y estimulante estudio que entreteje recuerdos de sus vivencias personales con Carrington y de las representaciones del tema de la mesa de cocina recreada en sus pinturas a lo largo del tiempo. Aberth descubre así la fascinante estrategia de la artista capaz de transformar un símbolo doméstico, femenino por excelencia, en un espacio simbólico que celebra la arquetípica sacralidad femenina.

En ***Leonora Carrington in the 1970s: An Interview with Gloria Feman Orenstein***, Terri Geis, Curadora de Programas Académicos del Pomona College Museum of Art, subraya el

importante papel que la amistad de Feman Orenstein representó para Leonora. La entrevista recoge preciosas anécdotas que evidencian la original y visionaria postura feminista de Carrington, en relación una vez más con sus intereses por la mitología y el esoterismo —especialmente los ritos asociados con las diosas madres— y que hasta la fecha no han sido estudiados lo suficiente. En esta entrevista se explora también el interés de Carrington por otros temas, como el Teatro de Renaud-Barrault y el movimiento feminista estadounidense, principalmente a través de sus visitas a la National Organization for Women (NOW) que, señalamos una vez más, podrían dar lugar a interesantes y novedosos estudios.

Finalmente, María José González Madrid, académica de la Universidad de Barcelona y especialista en los artistas de vanguardia en España y en el exilio mexicano tras la Guerra Civil española, estudia la obra de Carrington a partir de su relación de profunda amistad con su colega española Remedios Varo, enfatizando no sólo el interés que las obras de las dos exiliadas despertaron en la crítica contemporánea, sino también y principalmente la cotidianidad que las unió, su interés común por la magia, la cocina y la alquimia como símbolos explícitos del papel protagónico que la fantasía y la imaginación desempeñaron en la creación artística de ambas, y el sostén emocional que su profunda amistad significó para ellas.

Como artículo especial hemos incluido un texto inédito de Sergio Rodríguez Blanco —escritor hispano-mexicano ganador del Premio Nacional Bellas Artes de Literatura Luis Cardoza y Aragón para Crítica de Artes Plásticas 2009—, en el que, a través de la recuperación de las notas periodísticas publicadas en su época sobre el accidente sufrido por Frida Kahlo en 1925, el autor aporta datos que hasta la fecha no han sido reconocidos por la crítica especializada, pero que develan la conformación del así llamado "mito del accidente" de la pintora como el hito simbólico crucial que dio nacimiento a su vocación artística.

En la sección no arbitrada del presente número de ***Nierika***, aunque en un principio fue planeada de forma independiente, pueden trazarse algunos interesantes nexos con Leonora Carrington y con la producción artística y cultural femenina en México. En efecto, la entrevista realizada por María Claudia Andre, catedrádita de Hope College, especializada en literatura hispanoamericana, a Elena Poniatowska, una de las principales escritoras del mundo actual, contiene un extraordinario material en relación con varias mujeres artistas activas en México a lo largo del siglo XX, pero muy especialmente de Leonora Carrington, a quien la escritora dedicó su última novela del 2011. También la entrevista que le realicé a Tere Castelló, quien nació en 1917 al igual que la pintora inglesa, nos permite asomarnos a la riqueza extraordinaria de la producción artística femenina en México, producción que sin duda va muchísimo más allá de las figuras estelares conocidas: Frida Kahlo, María Izquierdo y la propia Remedios Varo, quienes ya alcanzaron el reconocimiento generalizado que merecen. A partir del documento ***Comedias***, de 1810, su recopiladora Erika Lucía Escutia Sánchez, alumna de la Maestría en Estudios de Arte de la Universidad Iberoamericana, sugiere interesantes problemáticas relacionadas con el teatro en México y principalmente con la educación y el llamado buen gusto. Por último, la reseña sobre el libro de Francisco Díaz de León, otra figura clave del arte mexicano que todavía no ha sido lo suficientemente explorada, en la pluma de una muy joven académica, Renata Blaisten, complementa este primer atisbo al arte mexicano del siglo XX, que felizmente, como de modo certero señala la académica Ana Torres Arroyo, está comenzando a ser revisado con nuevos ojos.

Dina Comisarenco Mirkin
nierika.editora@gmail.com

The Alchemical Kitchen: At Home with **Leonora Carrington**

ARTÍCULOS TEMÁTICOS

Susan L. Aberth
aberth@bard.edu

This essay traces Leonora Carrington's portrayal of the kitchen table in her paintings from the 1930s through the 1990s. The table and its settings often have a dual signification, suggesting both ritual and domestic use. Thus the table/altar symbol assists in transforming female domestic space (in particular the kitchen), with its implications of drudgery and subjugation, into a sacred space celebrating the feminine sacred. This strategy was also used by the artist to equate occult practices, such as that of alchemy, with cooking and ultimately art production.

Key words. Leonora Carrington, kitchen table, ritual, domestic space, feminine sacred

Leonora Carington, *And Then They Saw the Daughter of the Minotaur*, 1954

All those who have had the unique privilege of visiting Leonora Carrington at her home in Colonia Roma – friends, fellow artists, curators, and scholars – remember well the experience of sitting at the table in her kitchen. For the last decade of her life I was a rather frequent visitor to that table and in that kitchen met many remarkable individuals, as Carrington presided with regal authority and a wicked charm. As many can attest, there were certain rules of etiquette to be followed and one broke them at the peril of banishment. Only the hostess knew these rules, and she used them, I suspect, as a judge of character. Pretentiousness was a major faux pas and those who attempted any form of self-aggrandizement were quickly chastised, often to their surprise and discomfit. Any

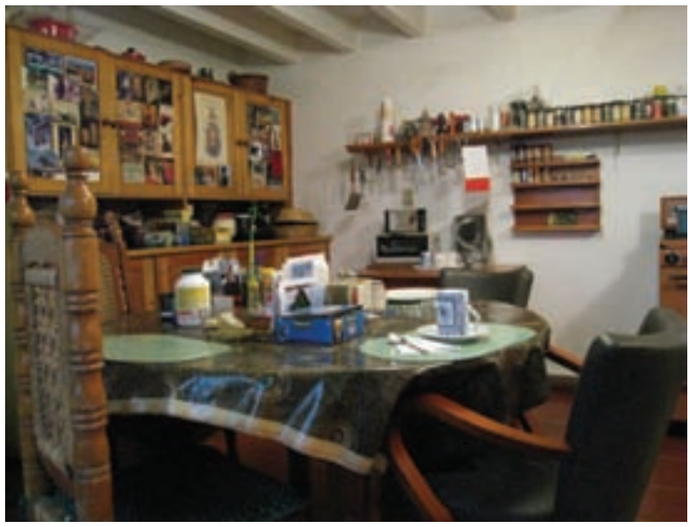

Figure 1. *Leonora Carrington's Kitchen*, 2009, photograph by Anne Walsh

Figure 2. *Leonora Carrington as a Child*, undated

intimation that you disliked her cigarette smoke, questions about her personal life, asking for a tour of the three mysterious surmounting floors, or other perceived trespasses on her privacy or personal freedom found swift and often biting rebuke. I made my share of mistakes, but was otherwise a quick learner and was rewarded with long hours of her singular company.

It was a small and humble kitchen geared for both utility and inspiration (Figure 1). Spices, cooking implements, and stacks of tins of English tea and treats were arranged for easy access and visibility. The cabinets were covered mostly with postcards people had sent her that she liked. Her Siamese cats and later her dog had free run of the place, as her countless pets over the years always had. A round table dominated, covered with an oilcloth sporting a design of peacock feathers; a nice art nouveau touch I always imagined reminded her of England, but probably she just liked the birds. The décor of the kitchen changed only minutely through the years, and the surface of the table was consistently cluttered with an array of necessities: letters, plants, pens, ashtrays, bottles and at times even food. When visitors arrived there was always some sort of sweets in a package to accompany the endless cups of tea, both treats savored within a cloud of her cigarette

Figure 3. Leonora Carrington, ***The Meal of Lord Candlestick***, 1938, oil on canvas

smoke. It may have looked chaotic, but Carrington could tell at a glance if anything was out of place or missing.

Carrington felt most comfortable seated at her kitchen table when greeting her public, safe within its magic circle. It was not really an emblem of warm domesticity, for she had what we would call today a "problematic" relationship to the feminine role of nurturer and the servitude it requires. A telling photograph of her as a young child (Figure 2) shows Carrington at a little table set for tea, oblivious to the camera as she intently holds a cup to her doll's mouth. Meant to showcase the adorableness of a girl's innate motherly leanings, it instead reveals a child's magical belief that she can imbue the inanimate with life through force of will. Carrington, whose childhood was steeped in fairy tales and fantasy literature, never lost that youthful mindset and in her nineties would recite long passages of Lewis Carroll rhymes to me verbatim with a gleam in her eye. In her life-long battle against traditional female roles she adroitly transformed the trappings of domesticity, and thus the bondage they symbolized to her, into a multi-faceted portrayal of feminine occultism. At the center of this heretical attack was the symbol of the table – as altar, as alchemical lab, as the locus of the witch's Sabbath, and as a doorway into the alternate worlds lying dangerously in wait beneath patriarchy.

One of her first paintings featuring a table was scandalous indeed. ***The Meal of Lord Candlestick*** (Figure 3) was painted in France in 1938 after running away from her family in England with Max Ernst. Only twenty-one and finally enjoying the artistic and personal freedom she had craved, this painting was not only a portent of things to come but also a jab at paternal authority (her nickname for her father was Lord Candlestick). In this work she takes a definitive step against the Catholicism that had so marred her education and upbringing. The Christian altar and the ritual enactment of the Eucharist are turned into a blasphemous cannibal's banquet. The table bears a striking resemblance to the one located in the Great Hall at her parental estate of Crookhey Hall (Figure 4), only now, instead of acting as a signifier of wealth and grandeur, it serves as the platform for sacrilege. Animal/human hybrid women devour an unholy feast with gusto, in particular a male infant lying on a bed of grapes, an obvious reference to Holy Communion.

Figure 4. *The Great Hall at Crookhey Hall*, Cockerham, Lancashire, UK, photographer unknown, c. 1920-1927

Figure 5. Leonora Carrington, *The House Opposite*, 1945, oil painting

Carrington has inverted the established order of things – maternity, religion, and class – all through the vehicle of a simple tabletop.

The next work that has as its central motif a table was painted in Mexico in 1945, where Carrington had emigrated to in 1943, marking yet another step towards autonomy, this time from Europe and its established artistic milieu. The complex and many-chambered composition of ***The House Opposite*** (Figure 5) reflects a new direction in her artistic development. Mexico offered Carrington many things that she could not have anticipated and that would profoundly alter her life. The first was a community of European émigré artists, generously sheltered from the traumas of World War II by a progressive Mexican governmental policy. Among this group she would find her future husband Chikki Weiss, and, more importantly for her artistic career, she would befriend the Spanish artist Remedios Varo. In her book ***Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*** (1988) Janet Kaplan has outlined the creative stimulation these women provided each other, in particular their exploration of magic, witchcraft, and alchemy. "Using cooking as a metaphor for hermetic pursuits they established an association between women's traditional roles and magical acts of transformation" (Kaplan, 96). ***The House Opposite*** clearly reflects this influence and initiates her pictorial transformation of the feminine domestic sphere into a site of magical power. A hybrid animal/human female figure, similar to the ones seen previously in ***The Meal of Lord Candlestick,*** sits alone at an altar/table set in the central stage-like space. With the calm of a priestess she ingests a ritual meal, an act that provokes all types of activity and transformations in the surrounding pictorial spaces. We are now in the domain of the feminine sacred, where food production and consumption is a magical act.

Figure 6. Leonora Carrington, *Old Maids*, 1947, oil painting

The charming ***Old Maids*** (Figure 6) of 1947 is a delightful mix of the esoteric and the homey, revealing Carrington's love of humorous satire. Once again a large table is showcased, this time surrounded by genteel ladies partaking of high tea, along with magpies and a monkey. The guest of honor is a supernatural visitor whose diminutive figure is draped in a black robe while her head is surrounded in a nimbus of inexplicable pointed white probes. The figure is remarkably reminiscent of the robed statues of the Virgin found in Colonial Mexican religious statuary, replete with silver metal haloes. It is my belief that Carrington was, in fact, influenced by Mexico's particular brand of Catholicism where the surviving folk beliefs of the indigenous population merged seamlessly with the canonical Catholicism of the Spanish conquerors. This combination of paganism and Christianity appealed to her as her own Celtic Irish ancestors employed much the same strategy during their forced conversion to Catholicism. It is in this subtler way that Mexico influenced her vision, as she always eschewed more overt borrowings that smacked of exoticism and appropriation. The daintily draped table typical of bourgeois households has been slyly re-envisioned as a non-hierarchical meeting ground between women, their animal familiars, and the celestial realms.

In the 1950s Carrington's work took a deeply hermetic turn with a focus on alchemical processes of distillation and transformation. She saw a profound confluence between the act of painting, cooking, and occult practices. In quick succession she completed a series of mysterious paintings that had, at their physical and psychic center, a table whereupon symbolic objects were placed or mystical actions transpired. ***And Then They Saw the Daughter of the Minotaur*** (1954) and ***Hunt Breakfast*** (1956) are full of intriguing characters frozen in solemn gestures of iconic import. The tables hold items that we assume relate to their impenetrable narratives, in the case of the former an array of crystal spheres and in the later an assortment of foodstuffs. ***Sidhe, the White People of the Tuatha de Danaan*** of 1954 portrays the spectral sorceresses of the ancient Irish fairy race gathered about a table in a communal meal. ***The Chair, Daghda Tuatha de Danaan*** (1955), and ***AB EO QUOD*** (1956), the most hermetic works of her entire oeuvre, have as their focus a table upon which a large white egg and a rose comingle in an alchemical exchange of milky fluids. In all of these paintings the table acts as a doorway between the terrestrial and spiritual worlds, and the kitchen is now both the artist's studio and the alchemists lab. The full implication of what it means for domestic feminine space to become occult space imbues these works with a radical gravitas.

Figure 7. Leonora Carrington, ***Banquet***, 1972, colored pencil on paper

Figure 8. Leonora Carrington, ***I Took My Way Down, Like a Messenger***, To the Deep, 1977, oil painting

Aside from the luminous ***Lepidopteros*** of 1969, again depicting an otherworldly feast this time enjoyed by moth/human hybrids, Carrington did not seriously return to the theme of the table again until the 1970s. The decade kicks off in 1972 with a humorous drawing titled ***Banquet*** (Figure 7), where a bizarre group of creatures surround an unappetizing array of equally odd and unidentifiable foodstuffs. Although the drawing contains many of the same elements seen before, its atmosphere of exaggerated affectation suggests parody rather than mythological content. In 1978 Carrington once again uses a table to suggest access to other dimensions, and her small but monumental triptych ***I Took My Way Down, Like a Messenger, to the Deep*** (Figure 8) possesses a complex iconographical program. At

Figure 9. Leonora Carrington, ***Friday***, 1978

Figure 10. Leonora Carrington, ***Séance***, undated

the center of the top panel is a round table, looking very much like her own small kitchen table, at which is seated a woman holding garlic, that substance so important to both cooking and witchcraft. As if she is casting a spell, a whirlwind of vegetables levitates around her and beneath the table a trap door opens, dropping a ghostly figure into a subterranean world pictured in the bottom two panels. The humble kitchen table has been transformed into a magic gateway to the chthonic realms of sleep, dreams, the unconscious, and death. In 1978 she also paints ***Friday*** (Figure 9), a work that initiates another theme utilizing a table. In a radiantly violet and nebulous space three old women convene around a rectangular table that holds an innocent-looking teapot. But teatime

Figure 11. Leonora Carrington, ***Séance***, 1998, lithograph

Figure 12. The author, Leonora Carrington and her close friend the artist Alan Glass in her kitchen in Mexico City, 2009, photograph by Anne Walsh

is only part of what this trinity of crones is up to. To the right a tiny woman pours water from a chalice as if casting the runes, beside her a woman blows smoke rings from a cigarette that might not be of tobacco and next to her another woman beckons to a rainbow fish swimming in the ether below the table. To the far right a standing figure with closed eyes holds a paper upright, running a nervous hand over its surface as if drawing – is this the artist as conjurer?

I will end this examination of table imagery in the work of Leonora Carrington with two pieces, both titled ***Séance.*** One is an undated drawing that I believe was executed in the 1980s (Figure 10), and the other is a lithograph from 1998 (Figure 11). As in the earlier ***Friday***, the undated ***Séance*** shows a group of old women seated around a table who, accompanied by animals, are involved in contacting the dead. Two women are in trance with hands on the table (in the fashion typical of mediums at a séance), while the others observe them attentively, awaiting the messages that will be forthcoming. The 1998 lithograph teems with a Hieronymus Bosch-like assortment of figures huddled about a

table as a woman in the background falls into trance, her open mouth emitting steam, smoke or ectoplasm. The startled group responding to this contact with the spirit world is made up of a motley crew of parrots, demons, and even a nun and a priest. At once playful and serious, the image is constructed of nervous interlocking lines over amorphous washes of subdued colors. Only the central round table remains, pure white and glowing like the orb of a heavenly body, suspended in space and time. I cannot help but think of Carrington's beloved Lewis Carroll and how this tabletop resembles the mirror through which Alice passes into a parallel world in ***Through the Looking Glass***.

As I gaze at a photograph taken the last time I saw Leonora Carrington (Figure 12), I am glad that our farewell conversation occurred around her kitchen table. Among the many important things she taught me over the years was that the most humble accoutrements of a woman's domestic life – a chair, table, oven, teapot – contain a dual life and in the blink of an eye can reveal themselves as portals to other dimensions. I will miss her greatly, but she has left me and future generations armed with the ability to question the established order of things so that we may see with greater clarity that which we have been trained, in our modern world, ***not*** to see or value. ■

ARTÍCULOS TEMÁTICOS

Leonora Carrington in the 1970s: An Interview with Gloria Feman Orenstein

Terri Geis
terri.geis@gmail.com

This interview with Gloria Feman Orenstein examines the friendship that she developed with Leonora Carrington in the early 1970s. Recounting the women's initial meeting in New York due to Orenstein's doctoral research on surrealist theater, Orenstein also discusses a significant visit to Paris during which she and Carrington met with Simone Benmussa of the Theatre Renaud-Barrault. Carrington's interest in the Women's Movement in New York led to visits with Orenstein to the headquarters of the National Organization for Women (NOW), and Orenstein recounts Carrington's reactions to feminism in the United States, as well as some of the artist's musings on designing environments to empower women. Other topics of the interview include the women's visits to Pre-Columbian sites in Mexico, and the importance of Carrington's views on goddess worship to the development of Orenstein's work.

Key Words. Leonora Carrington, Gloria Orenstein, Women´s Movement, Goddess, Mysticism

---

In the late 1960s and early 1970s, Leonora Carrington began to pay lengthy visits to New York, where she struck up a friendship with a young doctoral student of Surrealist theater, Gloria Feman Orenstein. Their connection was in great part inspired by an equally deep interest in the feminist movement, which the women passionately discussed through their lengthy correspondence and while staying together in New York, Paris, and Mexico. Orenstein accompanied Carrington to meetings of NOW (The National Organization for Women) in New York, whereas Carrington introduced Orenstein to esoteric and ancient spiritual beliefs – most significantly, the Goddess cults. Moreover, Orenstein's articles on Carrington, including an essay for ***Ms. Magazine*** in 1974, served as a key introduction of the artist's work to an audience in the United States, and her papers also initiated the scholarship on women artists within the Surrealist movement.

TERRI GEIS: I think the best place for us to start would be to talk about the beginning of your friendship with Carrington. I know that it was by 1971, so Carrington would have been around 56 years old, while you were somewhat younger. How did your connection come about?

GLORIA FEMAN ORENSTEIN: Well, many people know the magic story. I was a graduate student at New York University, where I was finishing my dissertation on Surrealist literature after World War II and my dissertation adviser Anna Balakian said that I definitely had to deal with Latin America. I didn't have any information on Surrealism in that continent. There was very little available. But a friend of mine in New York who was doing theater had brought groups up from there and she knew something about it. And she said, "There's a female Surrealist in Latin America; she's in Mexico." She didn't mention she was a playwright or that she was a painter; she just pointed out she was a woman imbued with the spirit of

Surrealism. I got [Carrington's] address and I wrote to her, but I never got an answer, so I told my friend there was no reply. She went down to Mexico on a second trip with the aim in mind of visiting her. And she found her sitting in a moon tree in front of her house…

TG: What's a moon tree?

GFO: I don't know what a moon tree is, but it sounds just marvelous. And Leonora said, "I'm not interested in academics. I want to know why the women are burning their bras in New York." It just happened that I was in the Women's Movement and I could handle that question, so I wrote her another letter and explained to her how my dissertation would actually be an expression of my life within the Women's Lib and that even though many women weren't actually disposing of their top underwear, they were all active in New York and I would be happy to give her any information she wanted regarding that crusade. She immediately sent me money to buy her all kinds of things and send them to her. And she also provided me with cash to buy myself things from France, such as her plays.

TG: Did she send you a list of what she wanted you to send her?

GFO: No, she just wanted me to look around and send anything of interest in the Women's Movement. And I thought, "That's the easiest thing, I can definitely do that." And then I bought some things from France, from the Theatre Renaud-Barrault of Jean-Louis Barrault and Madeleine Renaud. They had published two of her plays in their journal, which were written for her sons when they were very young, but I kind of thought they were major literary works of theater. I started to analyze them for my dissertation and I realized that I couldn't understand either her plays or the art that she was sending, which was sort of hidden or occulted inside of greeting cards – things that would say, "Happy Father's Day, Grandpa!" I would think, "I hope she doesn't think I'm her grandpa, what is this about?" And then I would open the cards to the length-wise position and I would find reproductions of her work from Mexican newspapers and magazines hidden there, and I thought this was astounding. I was shaking, it was like I had known her in another world, like they were images I had seen elsewhere – they were familiar to me. It seems strange to me now, but they struck a chord in me then. It was like I knew her and I also knew that she was a great artist.

Anyway, I started to write to her and she to me and we had a wonderful correspondence. I asked her if she could give me anything I could read about the meanings of the symbolism in her work because I had to finish my dissertation. She said there had been nothing written: "Everyone else has had things written about him or her, all the major painters have books on them, and I have nothing; I've been forgotten. And if you want to know what I am about, then you will have to come to Mexico to meet me."

TG: And you were most interested in learning more about the plays?

GFO: Yes, but then I received these images and thought I would put them in my dissertation and talk about them, too. I don't care. André Breton wouldn't have cared and neither do I. I want both.

TG: Which plays were they?

GFO: They were ***Une chemise de nuit de flanelle*** and ***Penelope***, and things like that.

TG: And you felt a deep, immediate connection to the paintings.

GFO: I can't say I could see what the plays meant at bottom, and I can't say that I could have analyzed them, but I knew there was a lot that I wanted to learn in order to be able to enter that world. I just didn't know how to begin. So she said I would have to come to Mexico, but I couldn't. I had two children. My husband was in France because we were going to spend the year there. My children were in camp, and I was at home finishing the dissertation. I decided that I had better get myself a Mexican dress, that's the way I think.

If I got this dress, I might be able to send the vibrations from Mexico into my bloodstream and have them illuminate my brain. That's what I thought. So I bought a purple Mexican shift. On July 6, 1971, I put on that Mexican dress and I stood at my kitchen table which was my desk, and I put my arms up to the sky and said, "If I can't go to Mexico, then please send Mexico to me." And at that moment, the phone rang and it was Leonora Carrington, and she said, "This is Leonora Carrington," with a big English accent. "I have just arrived from Mexico and I would like to meet you, Gloria." I was shaken; I was like in a vibratory electric shock. It was just unbelievable. And I said to her, "I don't know if you can believe this, it's too incredible," and I told her the story, and she said, "Of course I believe it, Gloria, I am a witch." And I started shaking again; I thought, "Oh wow, a witch, that's pretty scary!" I didn't know about paganism, I didn't know about animism, I didn't know about witchcraft, I didn't about anything but Halloween in those days. She said, "Why don't you come to meet me at the Chelsea hotel tonight, and we'll talk."

So with my Mexican dress on I trotted off to the Chelsea Hotel and I met her there. And she greeted me with her hands in the sign of the horns of the moon. I didn't know what that was, but she put her fingers in that position, and I said, "What's that?" She hadn't said hello, she just kept making that gesture. Then she said, "Those are the holy horns." And I said, "Oh, oh – of what?" And she added, "Of consecration." And I asked, "Consecration of what?" And she replied, "Of the Goddess." And at that moment I started shaking again, and I think those were my famous last words; I said, "The who?" I had never heard of the Goddess, I had only heard of the goddesses in plural, never in the singular. Eventually, many years later, I wrote a book about contemporary women writers and artists reclaiming the Goddess, *The Reflowering of the Goddess*.

We went out to dinner, and she talked about the political situation in Mexico, the student massacres, and her belief that Echeverría's government was comprised of thugs. She outlined a plan to get the wives and mistresses of the politicians in a subversive sort of guerrilla warfare to undermine their ***machismo***. She said she had a friend who could train the women how to perform in bed. We also talked about Alejandro Jodorowsky.

We met a number of times over that weekend – she was on her way to England and France and she asked me to meet her in Paris. I knew I couldn't do that, I didn't have access to any of my own money. But I called my brother and he said I could use his credit card, and so I bought myself a ticket to Paris and I met her there. She had just come from England, where she visited her family and also exiled Tibetan monks at a monastery in Scotland. Her brother had given a cocktail party early one day and she refused to attend; instead, she sat in her room reading Germaine Greer.

We had a wonderful time in Paris. We met Henri Parisot of Flammarion Press, who ended up publishing a lot of Leonora's work in French. We had dinner together, and she said, "Henri, tell me about your wife, what is she like?" And he said, "Oh, she's a ***femme enfant***, a woman child." That just set her off, and she inquired, "And what do you mean by a woman child?" He answered, "Oh, she is so amazing, she can't buy her own train ticket, she can't make phone calls; I have to do everything for her, she's so fragile and innocent." Leonora stood up, and she said, "I am leaving!" She whispered, "Gloria, I'll see you later. I am going to my hotel, and I am going to have a stiff drink!" So I tried to explain to Parisot that the concept of the woman child was really offensive to we feminists, for whom it was demeaning to view these women, who were really intelligent and capable and creative, in such terms. Keeping them as children was very detrimental to their future.

So Leonora and I met many times in Paris, and we met with my husband and had a great time and got along very well.

TG: So how long was the trip to Paris?

GFO: Just maybe about a week or so.

TG: Did you visit any museums or exhibitions?

GFO: No, nothing like that. We did walk around and look at things such as Roman arenas and medieval cloisters. We went to various little places; we didn't do anything serious.

TG: So you were spending the time mostly talking?

GFO: Mostly talking. She would come to the apartment and we would talk and talk and talk, we would go out to dinner and talk and talk and talk, we would walk around and talk and talk and talk. We went to visit Simone Benmussa of the Renaud-Barrault Theatre and discussed Leonora's play ***Opus Sinestrus***. We asked her if she would be interested in putting it on, and she said, "Yes, this sounds very interesting to me and we'll have to judge with all of our Board and all of that." Later we met her at the theater and discussed the staging of the play. Instead of ***objet trouvé***, Leonora proposed ***objet rejetée*** – garbage! I don't think anything ever came from these meetings. Later Leonora told me that she thought only New York was probably ready for the Theater of Garbage.

TG: So around this time, in around 1971, she was interested in promoting both her visual art and her theater productions?

GFO: Well, I don't know if she would have been, or if it was because she knew I wrote on theater. I don't think she thought of herself as a playwright – she thought of herself as an artist and I think she was probably puzzled as to why I was so interested in the plays, but I happened to be doing literature. But she was, anyway, through the plays, involved with the Renaud-Barrault Theater, which was a very famous theater in France. So we brought the things there and I don't know what ever came of that. We didn't visit anyone other than Parisot from Flammarion Press. So then she took her boat back and I took my plane back to New York.

I met her at the boat when she came back and I brought her to my house. I told her she had to go back to Mexico by plane, because it was ridiculous for anyone to go to Mexico by bus. And she said, "Are you saying I must reclaim my ***bird right***?" And I said, "Yeah, I think so! You have birds everywhere, you have to reclaim your bird right!" We went to the airport, but she was so nervous she went right back to the Greyhound Bus Terminal in New York and went home by bus. She had a terrible fear of flying. I couldn't tell you where it came from. I could say that people who lived through the war had a fear of traveling, of going through borders of countries, or frontiers. They had all kinds of fears that had to do with that. It was a terrible fear and she never got over it. She enjoyed trains and going by boats anyway, and she was not in a hurry.

TG: So she goes back to Mexico, you're in New York. You've had this amazing experience, this encounter. And then you finished your dissertation.

GFO: I finished my dissertation. I then spent the year in Paris teaching at a branch of the Sorbonne in English, and we wrote to each other the whole year. I was very unhappy in my marriage, and she said, "You must come to Mexico and stay with me." And I thought, "That's what I am going to do!" So I went to Mexico.

She met me at the airport and took me to her home. It was then that she gave me tons of things that I didn't know what to make of, but basically there was the manuscript of ***The Hearing Trumpet*** and lots of photographs that her husband Chiki had taken of her over the years, as well as newspaper articles, everything. She told me to go upstairs and read it,

and it took me a couple of weeks to read ***The Hearing Trumpet***. When I got to the end and read, "If the old woman can't go to Lapland, then Lapland must come to the old woman," I came running downstairs and said, "Leonora, do you realize that this is what exactly I said to you: 'If I can't go to Mexico, then Mexico must come to me'?" And she said, "Of course! That's why I brought you here to see if I should publish this book. Now what do you think?" I said, "Of course you should publish the book. I'm hardly the person to ask that of, but I think so, yes." She got the book published and it's been out in many languages since then.

So I started to get indoctrinated into her world, what her world was, since I didn't really know what her world was before our encounter. She was the most generous person I had ever met. She had hired chauffeurs to take us to different places all over Mexico, where she wanted to show me things. We went to Teotihuacán and she had me look at the pyramids by walking very far away and then approaching them and telling her what I saw there and what it reminded me of. You know, I was a very young person and it didn't remind me of very much, but I said, "If anything, it reminds me of the science building at Brandeis University." And she remarked, "Oh great, oh great, the science building!" And we sort of expanded that to be a kind of Mount Palomar Observatory place and we intuited or psyched out or channeled that maybe other races had arrived here and maybe this place was an arrival and trajectory for taking off place, and we just invented what the site might be. It was the most fun I ever had. So we had many trips that summer.

TG: Was she especially interested in Pre-Columbian sites? Did you visit a number of those?

GFO: Well, we did go around Mexico a little bit but it depended upon the trip, because Chiki wasn't driving us. She had a French friend from Cuernavaca named Gilberte and one time we went to Veracruz with her. On the way back, we went to Tula. With the stone figures on top of these pyramids, there is actually an optical illusion, where you can see the figures from a distance, but they disappear when you stand directly at the bottom: they seem to go underground. So she asked, "What does that mean to you?" And I had no idea, so she made me go back and retrace my steps. I kept going back and retracing my steps, but I didn't know what it meant. To her it meant maybe there were ancient astronauts, that the figures had come from outer space and landed on top of the pyramid and then they vanished. It was a race that had vanished under the world, under the pyramids and under the earth. And so this was a memorial to commemorate their arrival and their disappearance. These days everyone is looking for ETs from outer space who came here, but in those days it was such a rare concept and it was so magical to think about all that. It was just completely amazing.

She taught me how to look at things from the way she looked at things. She had said to me, "Before you come to Mexico don't read anything on archaeology, anthropology or history. Just come." And then she taught me how to psyche out a spot. None of this was ever in my vocabulary until I met her, and I was turned upside down and around.

And so we travelled all around and we went to Cuernavaca to visit Gilberte. And Leonora told me, "When we go to Cuernavaca, you have got to bring the Kabbalah text, the Zohar with you." We arrived at Gilberte's house, and we talked, and ate and went to sleep. In the middle of the night I woke up and I couldn't breathe. I felt suffocated, so I went walking out in the garden – there was a beautiful garden there. In the morning, Leonora asked me, "So how did you sleep, Gloria?" And I replied, "Well, not very well, Leonora." She said, "Oh really? Well, maybe you had better bring out the Kabbalah book then." So I brought out the Zohar and we did an exorcism. She said she was sure that it was Gilberte's deceased lover who had

seen me in that bed and was jealous, and had sat on my chest to keep me from breathing. So we did this exorcism in which I had to read the Zohar and then she had to read from it and we lit candles and incense. And actually, I slept better the next night.

TG: How long did the exorcism last for?

GFO: Oh maybe 45 minutes. It was a big deal. I was naïve and shocked and I had no idea what was going on. It ended and the next night I was better.

And so we went on many little trips. I was completely disoriented. It was an enchantment and it was all magical. I didn't have any fear, even if we did exorcisms or whatever. I put my trust in her. We didn't do a lot of rituals like that, though. During one visit we went to a faith healer somewhere in the countryside who used eggs for healing. It was very interesting to see what she did, hear her prayers, to watch people and hear what they had come for. Leonora had a lot of faith in it and was very excited. Of course, we also went to the witch's market – she would go from stall to stall and show me poisons and magical herbs – she loved it.

Once she said that I should return to Mexico the next year and she would have built a gypsy caravan, and we would travel all over Mexico together in that gypsy caravan. I loved her dream of a wandering gypsy life, and I believed in it. The next summer when I called Leonora to tell her that I had bought my ticket and was ready for our adventure, she was shocked. What adventure was I talking about? I reminded her of the gypsy caravan, and she just burst into a fit of laughter. "Oh Gloria, you couldn't have taken me seriously."

TG: What were some of the other things that you did with her in Mexico?

GFO: So we got together with her feminist friends. We all sat in her room and we talked and that's when she brought out this poster, ***Mujeres Conciencia*** (fig.1). She had made it for this feminist group. It symbolizes the new Eve returning the apple to the old Eve of the patriarchal Bible and saying, "I won't be part of this patriarchal sexist mythology anymore." And the new Eve is going to be the woman who is on the rise. Her energies are going to rise through the chakras of her body to the illumination of the serpent power in her third eye. All that is in the poster. So we talked about that, and the different things that were going on in the Women's Movement in Mexico.

Figure 1.

TG: I was interested to hear that you and Carrington brought the *Mujeres Conciencia* poster to New York.

GFO: Yes – she had a whole stack of them and said, "Let's bring them to New York – we'll just give them out." So I started to give them to my friends. I explained to them what the symbolism was. They didn't know who Leonora was, you know, we just didn't know who she was. We just loved the poster – we were in the Women's Movement and we put it on our walls. We had a lot we gave out. I don't know what Leonora's thought was – if it was as an artwork or as part of the movement. Now everyone is thrilled that they have it!

TG: So at the time, while Carrington was known in Mexico, her work wasn't known in the United States. How do you think she felt about that, having come from this rather amazing background, having been involved with such prominent artists during her early years, and then in the 1970s still practicing art? Do you think she was trying to promote her work at that time? How did she feel as an artist at that point?

GFO: I think she possibly didn't understand why it had turned out this way. Why all the men in the Surrealist movement had monographs on their work and were all known internationally while she wasn't known. But I think she saw the United States as an open window that she could fly to, starting a new life there. She would come to New York for long periods of time. I think that she saw there were possibilities there. She wasn't pushy or pushing her art, but when an opportunity presented itself, she would bring her stuff around and try to make an inroad. And then there was a point, maybe when the Center for Inter-American Relations gave her the retrospective [in 1976] and then we had a panel discussion, and then I think people started to get it: "Oh! This is an important artist!" So they started inviting her to dinner, galleries started getting interested in her. And a pathway was forming for her to make her way in New York. But it wasn't like it was her great, overarching goal. In the beginning it was just to be near her son Pablo and to get out of Mexico. She felt at the time like she was really hidden away there.

TG: If she had special places she wanted to take you to in Mexico, did you have special places in New York you wanted to take her to? Where did you go?

GFO: I took her to meet my friends. One time we went to the Metropolitan Museum. Leonora had been to sit with a Buddhist statue in the Metropolitan many years before when she had cancer and she went to pray for herself and so she liked to go back there. And because she's a Surrealist and doesn't believe in retinal art, she preferred to see through the inner eye. So when we would go to the Metropolitan she would grab my hand and we would be passing by these gorgeous water lilies of the Impressionists, and she would say, "Close your eyes Gloria and RUN! Run for it!" And we would have to run clear across the whole Impressionist exhibit and end up at the Buddha. And I was completely shocked. She did not want to look at that Impressionist retinal art – it was like taboo.

The other place I took her to was the planetarium, because she was so afraid of flying. And one time, Gaby, her son, wanted her to fly to Europe with him – but she couldn't go: she was too scared! So I took her to train her at the planetarium. I had her look up at the sky, we had the sky show, and it made her very sick. Even visiting the sky show at the planetarium made her sick!

And when I first met Leonora in New York she had actually met some women from NOW [The National Organization for Women] and she came to a NOW meeting with me at which Betty Friedan talked about political action. At one meeting, there was this person giving a talk. I'll never forget it. I was a mother of young children. The woman was talking about her intermediary position as a caretaker of her aging parents and her children. And she said,

"When my parents die I will be liberated, when my children grow up I will be liberated." She was in between the two generations and she couldn't stop helping people. She was like the consummate nurse for everybody. And she was wondering when it would be her moment ever to be liberated. And she was talking about her mother and being a mother. And I turned to Leonora and I said, "You know, you are so much older than me but I don't feel like you are a mother figure to me." And she said, "Oh no, I would never want to be a mother figure to you – we're friends!" I thought it was so interesting, we had parallel lives, parallel marriages, parallel problems, even though we were twenty years apart.

TG: What was her reaction to going to these NOW events?

GFO: Her reaction was, "I wish we had this in Mexico." She asked one of the women (who I happened to know), Jacqui Ceballos, who was the president of NOW, how she could start a branch in Mexico. She said, "We need this for poor women who suffer every kind of abuse. We need this movement there." She was very, very interested in the Women's Movement and that's how I connected with her. We also went to the NOW office to discuss the idea of opening a chapter in Mexico – we met with Jacqui Ceballos and Irma Diamond. Later, when Leonora and I discussed it, she asked if I thought we could work a little devil worship into NOW.

TG: Was there anyone in the United States who was thinking along the same lines as Carrington about these issues in terms of paganism, witchcraft, nature, animals, and all?

GFO: I think there were probably plenty, but we had not made Ecofeminism mainstream within feminism yet. That came later in the eighties. In those early years, it was the urban feminists who were politicized in a Marxist way. And Leonora had a positive reaction to that, but still thought we had to talk about the earth, about animals, the air. She was very, very Ecofeminist and we weren't up to that yet. She was very ahead of her time. And now I realize it, looking back on it, she taught me everything I know. She knew it all! There she was drawing the chakras and talking about women's psychic evolution.

TG: Where had these influences on Carrington come from? I know she was interested from very early on in esoteric spiritualities, but where did these feminist ideas come from?

GFO: A lot of people had landed in Mexico who were teaching these different kinds of things, many from the Far East. She was into Zen Buddhism. She was into a lot of things before we were. I think sometimes these other countries were more advanced than we were here in the United States. They had all these other approaches to evolution, especially spiritual evolution. And Mexican women were in advance of women in the United States in all sorts of ways – we just never gave them the credit.

Leonora had a house in Cuernavaca that she called the Rath at Cowhorn – she was always making plans there for alternative living spaces. One of her ideas was for a women's compound. It would have a central courtyard garden – a real garden of Eden with flowers and plants for meals. There would be no furniture except a table and chairs for eating. Everyone would eat directly from the table with their hands, so you would avoid doing dishes, and then you would hose down the debris through a hole in middle of table that would be funneled down into the earth and a composting area below. She wanted the house to be circular, and everyone would have her own room with no furniture and no clutter. Beds would be built into a ledge – a sort of platform coming out from the wall. Everyone would sleep on these ledges on a mattress and blankets and then put them away in the morning. The goal was to have no furniture anywhere and no housework – the community would be close to nature and spend time creatively instead of doing housekeeping.

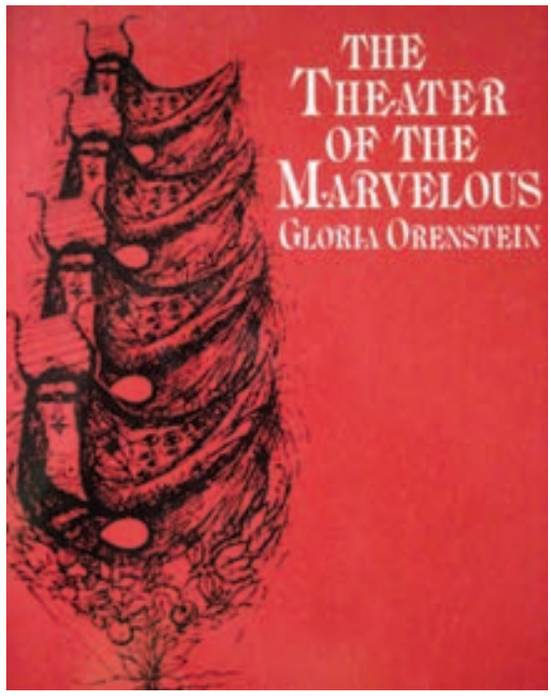

Figure 2.

Figure 3.

The other day I found some notes I took at some point on another idea for a community that Leonora had: it was to be a sort of convent. I will read you the ideas – some of them remind me of ***The Hearing Trumpet***:

The central feature of the convent will be a library with books that have information on archonic devices, books about demonic manipulation. An occult library, esoteric rituals, a library of transformation. A practical learning library to practice these things and do them. Mechanics of learning on a practical level. Build, construct, and invent.

Study of the martial arts. An army of women who would become very strong. Furniture would be bland, based on a nomadic principle. A lot of study of agriculture – everywhere you would travel you would plant trees. A community of veterinarians, astronomers, doctors, and dancers. Daily karma cleaning. In the morning, dream sessions at the breakfast table. Dream instruction for the next night. A community scribe to take down dreams that

would be the history of the community. Time for sleeping during the day and living at night. Change habit patterns.

Transform kitchen and domestic duties. Everything reevaluated, redone. Elimination of useless clothing. Full moon, new moon festivities. Run this place with the same efficiency as you run a circus. Main teachings: women's control over their own bodies. Esoteric and exoteric teaching, for example, rising of kundalini (esoteric) versus agriculture (exoteric). Criteria for admission based on the Druidic principle: outer circle, second circle, inner circle.

TG: Amazing. And her ideas were clearly a major influence on your work over the years. Which reminds me, could you tell the story of this drawing by Carrington that you have on your wall?

GFO: Yes. In 1974 my book ***The Theatre of Marvelous*** (fig. 2) was published by NYU Press, and Leonora created this drawing for the cover (fig. 3). It depicts a head of a woman with many hands that are reaching out into the earth. The figure's eyes are closed. I guess she is focused on the inner world. And there is a crack in the head, breaking down the linear-oriented brain, and out of this a Tree of Life emerges, covered with fruit. Sitting in this tree is a bird-woman nesting a large egg. Her breast is bared, like a Cretan goddess, her feathers have eyes and she has a harp on her head with serpents on the end.

When Leonora gave this to me, I loved it, but I didn't understand it. Leonora said, "Why Gloria, it simply means you have given birth to a whole world right from your brain!"

TG: The drawing seems to commemorate your experiences together and definitely shows Leonora's feminist spirituality.

GFO: I think Leonora projected herself onto my work with this drawing, thinking that's what my book was about or what my future books would be about. It also was like a blessing of my future work, so that I would continue to bring worlds out of my brain. Leonora was my university – she encompassed so many worlds for me. She always reminded me that the earth is a heavenly body. I know that this is her teaching: everything is spiritual and sacred.

August 2011 ■

ARTÍCULOS TEMÁTICOS

"Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto, parece más bien que es Leonora...": La amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington

María José González Madrid*
mariajosegonzalez@ub.edu

Habrá que encontrar puntos de encuentro, lugares en los que
puedan convivir la energía de la creación y la energía de las relaciones,
y nosotras descubriremos cada vez más.
Adrienne Rich[1]

Leonora Carrington y Remedios Varo se conocieron en París, en el marco del grupo surrealista. Pero fue en México, al reencontrase en el exilio, donde desarrollaron ambas su obra más original y personal. En este artículo se analizan algunos de los comentarios sobre sus pinturas en las exposiciones colectivas en las que ambas participaron, para visibilizar los aspectos comunes que ha señalado la crítica. Se hace un recorrido por los trabajos compartidos (escenografías, cadáveres exquisitos...) y por la presencia de cada una de ellas en la obra de la otra. Así mismo, se revisan algunos de los intereses comunes (magia, cocina, alquimia...) que ambas hicieron visibles en sus pinturas y escritos, relacionándolos con las aportaciones críticas desde el feminismo, con la voluntad de vincular la obra creativa de ambas con la cotidianidad y la amistad que construyeron.

Palabras clave. Leonora Carrington, Remedios Varo, Surrealismo, amistad y creatividad, alquimia

"Este curioso hecho de parecerse al mismo tiempo que diferenciarse..."[2]

Todos los estudios sobre Remedios Varo mencionan lo sorprendente que fue el descubrimiento de su obra para la crítica y el público mexicanos cuando la expuso por primera vez en 1955, más de diez años después de su llegada como exiliada. Remedios participó en una exhibición colectiva "en una simpática y reducida galería de arte que lleva por nombre Diana".[3] La galería Diana era un recinto pequeño que habían inaugurado unos meses antes los músicos exiliados Jesús Bal y Rosita García Ascot, y que funcionaba también como lugar de venta de material para arte, además de discos y libros selectos. La colectiva se tituló ***Seis pintoras***, y junto a Remedios Varo participaron Leonora Carrington, Alice Rahon (pintoras ambas vinculadas al grupo surrealista parisino), Cordelia Urueta, Elvira Gascón (pintora soriana que se había exiliado también en México) y Solange de Forge. Las pinturas exhibidas de Remedios Varo fueron ***Laberinto mecánico*** y ***Música de la luz***.

La mayoría de las críticas aparecidas en los periódicos de la capital mexicana en torno a esta exposición destacan tanto el desconocimiento que se tenía de la obra de Remedios Varo como el impacto que causó su descubrimiento. El crítico Ceferino Palencia (exiliado español como Remedios) señala en su comentario: "…pero entre las expositoras, una hay

* Este artículo se ha escrito con el apoyo del proyecto de investigación denominado *La política de lo simbólico en la historia y en la historia del arte. Creadoras de lenguaje histórico en dos periodos de transición: los s. XIV-XV y los s. XIX-XX* (HAR2011-28773-C02-01).

[1] Rich, Adrianne. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Citada por Franchi, Donatella. *Pratiche artistiche i vita quotidiana. Un andirivieni necessario*. Conferencia presentada en el Diálogo Magistral de Duoda 2011, Universitat de Barcelona.

[2] Anzures, Rafael. "Poesía, magia y surrealismo. Leonora Carrington. Remedios Varo". *Cuadernos Médicos*, diciembre de 1956, p. 29.

[3] Palencia, Ceferino. "El mundo imaginario de Remedios Varo". *Novedades, México en la cultura*, 14 de agosto de 1955, p. 4.

que por estar casi ignorada hasta la fecha y reunir positivos méritos para ser considerada como intérprete de excepcionales aptitudes queremos presentarla al público lector que de fijo apreciará su valor artístico. Nos referimos a Remedios Varo".[4]

Jorge J. Crespo de la Serna destaca el descubrimiento de la obra de Remedios Varo refiriéndose no tanto a sus aptitudes sino a su originalidad, y lo hace en los siguientes términos: "...hay ahora una original exposición de seis pintoras mexicanas y extranjeras nacionalizadas o que viven desde hace años en nuestro país y son consideradas como pintoras nuestras ya, menos una que lo será y que por lo pronto es una revelación por su originalidad: Remedios Varo".[5]

Para poner un último ejemplo, me gustaría recoger los comentarios de la también exiliada crítica Margarita Nelken, en su escrito realizado para el diario ***Excélsior***:

> Algunas de estas pintoras son ya perfectamente conocidas de nuestro público e incluso consideradas, hace ya tiempo, como de primer rango en nuestro movimiento artístico; de otras, en cambio, poco o nada sabíamos, hasta esta exposición, en la que cumple subrayar, por sobre todo, la "revelación" de un valor —espiritual y técnico— tan seguro, tan fuera, o tan por encima, de lo que ordinariamente se ve, como el de Remedios Varo.[6]

Para calificar el descubrimiento de la extraordinaria obra de Remedios, Nelken utiliza —y las negritas son suyas— el término "**revelación**". Me parece curioso que Crespo de la Serna haya usado ese mismo término, que es a su vez el título de otra pintura de Remedios datada ese mismo año (1955). Pero lo que querría destacar en esta ocasión es que también, desde estos primeros escritos sobre la exposición colectiva en que por primera vez se exhibe la obra de Remedios en México y por primera vez junto a la de Leonora, los críticos y las críticas de arte señalaron relaciones y analogías entre la obra de ambas. Ahora me gustaría volver a considerar esas críticas para recoger los comentarios y las comparaciones señaladas, y para ir identificando las similitudes y lo que los críticos y críticas consideraron como algo común. Margarita Nelken continúa, después de los comentarios sobre la obra de Remedios, hablando sobre la de Leonora:

> En lo que pudiéramos decir "la misma línea", y en su calidad, ya universalmente reconocida, de artista que [se] cuenta entre los más destacados de la pintura contemporánea, Leonora Carrington nos deleita, una vez más, con su colorido de sueño, y su composición de cuento al margen de lo cotidiano, mas siempre sólidamente apoyada, en sus formas, en la realidad "posible" de las mismas.[7]

Unos días más tarde Nelken escribe otra crítica sobre la misma exposición. Inicia hablando de Leonora, de quien reconoce que "su obra se ha impuesto entre las de primerísimo rango", y continúa:

> De Remedios Varo, confesamos que nada sabíamos hasta esta exposición. Su mundo es, en cierto modo, el mismo que el de Leonora Carrington. Un mundo nacido de su propio universo interior; un mundo de sonidos, en que cada color "canta", y cada forma tiene por misión específica el hacer cantar su parte en la sinfonía general de la composición.[8]

Nelken señala que hay una "misma línea" y un mismo mundo, y los identifica, someramente, con un "universo interior" que le es "propio" a la pintora. Me gustaría señalar que este

[4] Palencia, Ceferino, art. cit., p. 4
[5] Crespo de la Serna, Jorge J. "Por Museos y Galerías de Arte". Jueves de Excélsior, 4 de septiembre de 1955, s. p.
[6] Nelken, Margarita. "La de Seis Pintoras". Excélsior, 2 de agosto de 1955. Sección B: 6.
[7] *Idem*.
[8] Nelken, Margarita. "Seis pintoras en la Galería Diana". *Hoy*, 20 de agosto de 1955, p. 39.

"propio universo interior" es el que le abre a Nelken la posibilidad de sugerir la identificación de la pintura de Remedios con la de Leonora. Un universo que es propio y, a la vez, "el mismo" que el de otra. Esta sensación de particularidad compartida será destacada por muchos críticos, y también por las propias artistas. Volveré más adelante sobre este tema. Además, en ambas críticas Nelken relaciona la obra de las dos artistas con su genealogía surrealista. En la primera utiliza, para referirse a la pintura de Leonora, términos como "sueño", "cuento", "al margen de lo cotidiano" o "la realidad posible", que también podrían ponerse en relación con las pinturas de Remedios. En la segunda de las críticas citadas, añade algunas consideraciones sobre las obras de otra de las pintoras que participaron en la exhibición, Alice Rahon, vinculándola a la misma genealogía con la utilización de términos que remiten al surrealismo: "La poesía de Leonora Carrington, de Remedios Varo y de Alice Rahon aparece como reminiscencia de un subconsciente, o de una fantasía, en que esa realidad 'del mundo que nos rodea' queda envuelto en tupidísima red de afloraciones de misterio y maravilla".[9]

También Jorge J. Crespo de la Serna sugiere, en la crítica ya mencionada, la relación entre la obra de las tres pintoras: "…por cierto que también ocurre que la pintora Varo tenga nexos inconscientes con estas otras dos artistas, especialmente con Carrington";[10] y en otro escrito subraya ese vínculo con la práctica surrealista. Hablando de la pintura de Remedios, Crespo de la Serna destaca: "Pero hay más: una fantasía poética, que es realmente superrealista… lo que la hace pariente de Leonora Carrington".

Sin duda, debido al unánime reconocimiento de su obra por parte de la crítica, la primera exposición individual de Remedios Varo se organizó al año siguiente, del 25 de abril al 15 de mayo, y también en la galería Diana. Para continuar con este recorrido por los primeros comentarios sobre la obra de Remedios, me gustaría detenerme ahora en las críticas a esta exposición publicadas por los mismos Margarita Nelken y Crespo de la Serna. Se trata de una exposición individual de Remedios Varo, pero curiosamente, en los escritos de ambos se vuelve a hablar de la obra de Leonora. Me permito transcribir, aunque sea un poco largo, el siguiente fragmento de la crítica de Crespo de la Serna para Excélsior:

> Los temas están inspirados muchos de ellos en cosas esotéricas, en leyendas asiáticas, en mitos de religiones arras, y también en comentarios humorísticos sobre lo existente y sus problemas. Si quisiéramos aún dar al lector una aproximación más, diríamos que su arte es un arte que puede caer dentro del concepto del movimiento surrealista, en lo cual, así como en ciertos aspectos de su lenguaje pictórico, se le advierte —naturalmente— analogías muy curiosas con Leonora Carrington. Puestas telas de ambas hombro con hombro surge inmediatamente, sin embargo, la diferencia lógica en quien probablemente atina mejor con la sintetización en la mayoría de los casos. Pero, de todos modos, es curioso que inclusive tengan ambas un gran amor a filosofías y costumbres de vida que tienen el sello de lo asiático.[11]

De nuevo el crítico retoma la relación que tiene la obra de Remedios con el surrealismo como algo análogo con la pintura de Leonora. Pero añade algunas confluencias más: "ciertos aspectos de su lenguaje pictórico", que no concreta, y "el sello de lo asiático". Me parece curiosa esta calificación para las pinturas de Remedios. Revisemos la lista de pinturas expuestas en esta primera individual, tal y como aparecen nombradas en la invitación: 1. ***Dibujo***. 2. ***Flautista***. 3. ***Dibujo***. 4. ***Hallazgo***. 5. ***Prestidigitador***. 6. ***Ruptura***. 7. ***Ermitaño***. 8. ***Revelación***. 9. ***Trasmundo***. 10. ***Simpatía***. 11. ***Tarea***. 12. ***Roulotte***.

[9] Nelken, Margarita. "Seis pintoras en la Galería Diana", art. cit.
[10] Crespo de la Serna, Jorge J., art. cit.
[11] Crespo de la Serna, Jorge J. "Por Museos y Galerías de Arte". Jueves de Excélsior, 17 de mayo de 1956.

Las dos obras citadas como ***Dibujo*** corresponden a esbozos a lápiz que se identifican actualmente en el catálogo razonado de la obra de Varo con los títulos: ***La calle de las presencias ocultas*** y ***Los ancestros***. No me parecen tan evidentes las referencias a "lo asiático" excepto para ***El ermitaño*** que, en palabras de la propia artista, "dentro del pecho tiene el Yang y Yin, el más hermoso símbolo, a mi juicio, de la unidad interior". En cambio, sí es más fácil encontrar referencias al esoterismo, a la mitología y al fino humor con el que se plantean problemas filosóficos, rasgos que podemos encontrar también en las pinturas de Leonora. Tal vez Crespo de la Serna se quería referir a los intereses que compartían las dos artistas por místicas y tradiciones orientales (sabemos que leyeron juntas el ***Libro de los muertos*** tibetano y que se tiraban el ***I Ching*** con frecuencia), aunque no aparezcan tan presentes en estas pinturas. Y por otro lado, querría destacar que aparece ya en esta crítica, y a partir de la comparación, la "diferencia lógica" que pone, de manera un tanto confusa, la calidad de la obra de una por sobre de la otra.

Vayamos ahora a la crítica de Nelken, de la cual transcribo también un párrafo:

> El hecho es que, en el polo opuesto al de las refinadas simplificaciones de un Paalen y un Miró, y de los refinamientos en aparente simplificación de un Tamayo, Remedios Varo, a compás, no se olvide, de la gran Leonora Carrington, asimismo laborando en México, y asimismo en el universo personal de sus invenciones, pero con un intelectualismo, a ratos desenfadado, a ratos de indulgencia irónica, que el subconsciente de Remedios Varo, menos atormentado, no deja traslucir...[12]

De nuevo, en esta crítica, Margarita Nelken relaciona la obra de Varo y Carrington a la vez que señala algunas diferencias. De nuevo las relaciona con las propuestas surrealistas a la vez que señala su especificidad.

A finales de ese mismo año de 1956, se publica el primer artículo dedicado exclusivamente a las dos artistas. Se trata de un escrito de Rafael Anzures, cuyo título ya es significativo pues incluye los términos de los que se suponen ser intereses compartidos: "poesía, magia y surrealismo". Las compara como "taumaturgas" de nuevos mundos para inmediatamente destacar que se distinguen: "… los mundos alucinados de dos insignes taumaturgas: Leonora Carrington y Remedios Varo. La obra de estas pintoras tiene ciertas afinidades, pero al mismo tiempo contiene profundas diferencias. Que distinguen a la una de la otra, enalteciendo por consiguiente a ambas. Este curioso hecho de parecerse al mismo tiempo que diferenciarse…".[13]

"Ciertas afinidades" y "profundas diferencias": ¿tal vez podrían intercambiarse estos dos adjetivos? Anzures escribe un largo, artículo donde señala con la palabra "dualidad" tanto lo común como lo diferente. Continúa el artículo identificando algunos de esos intereses y modos comunes: el primero, como ya hemos visto también en otras críticas, es la raigambre surrealista. El segundo interés o modo es "lo mágico", para lo que Anzures quiere buscar una genealogía diferente (aunque la magia y la astronomía fueran también temas de mucho interés para otros artistas surrealistas):

> Lo surrealista y lo mágico, que a la vez alienta en las obras de Leonora Carrington y también en las de Remedios Varo, tiene un doble entronque: por una parte con el grupo de Breton…. Por otra parte, se liga con la gran corriente del magicismo universal, que desde un pasado muy remoto llega hasta la Edad Moderna vinculado a uno de los más grandes intentos hechos para romper los límites de la naturaleza objetiva: la magia astrológica.[14]

[12] Nelken, Margarita. "Remedios Varo o los Fueros de la Imaginación". El Nacional, julio de 1956, p. 2.
[13] Anzures, Rafael, art. cit.
[14] *Idem*.

Me parece que Anzures señala con mucho acierto el interés compartido, pero sobre todo el vínculo con la voluntad, tan presente en la obra de las dos artistas, de "romper los límites de la naturaleza objetiva". Menciona a continuación la figura de Marsilio Ficino como el introductor del gusto por "el misterio mágico". Aunque en esta crítica no se analizan las teorías de Ficino, hemos de recordar que debió ser un autor de interés tanto para Varo como para Carrington. En el ***Salón Frida Kahlo*** celebrado ese mismo año, Leonora expone el cuadro ***Terrestrium enim deorum est*** (1953). El título de la obra es una frase de Ficino (en ***Auctores. platonici Symbola Pythagore phylosophi***, fol. X, III), que a su vez es citado por Jung (otro autor por el cual comparten el interés ambas artistas) en ***Psicología y alquimia.*** Me gustaría recoger aquí algunas de las ideas de Ficino a las que seguramente se quería referir Anzures, y lo voy a hacer a partir del análisis de la filósofa Rosa Rius Gatell en relación con la pintura de Remedios:

> Convencida de que el universo debe tener una unidad dinámica y de que sus diferentes partes se mantienen unidas por fuerzas y afinidades activas, Varo nos presenta un cosmos en el que todo tiene "alma": las plantas, los árboles, las piedras, los metales, como la tiene también el universo en su conjunto. En este sentido, su cosmovisión recuerda la del platonismo renacentista de la Academia florentina. Su director, Marsilio Ficino (1433-1499)… revivió la doctrina neoplatónica del alma del mundo y convirtió la astrología en parte de un sistema natural de influencias mutuas...[15]

En relación con las doctrinas neoplatónicas, Rius Gatell destaca también "la idea de 'simpatía' como vínculo de todos los elementos del cosmos y como principio del gran organismo de la Naturaleza". Recordemos que ***Simpatía*** era el título —y el tema— de una de las pinturas mostradas por Remedios en su exposición individual de la Galería Diana, y que "la aceptación de la conexión entre todos los seres (***sympatheia***)" es una idea muy presente también tanto en la obra de Leonora como en los juegos que inventaba y compartía con Varo (estoy pensando en la organización de "sistemas solares caseros") así como, creo, en la consideración que tenían de su propia relación.

Es posible constatar que en los dos primeros años que siguen a la "revelación" de la obra de Remedios, críticos y críticas la ponen constantemente en relación con la de Leonora. En todas las críticas se las asocia, se buscan y destacan algunos elementos comunes y, también, se señala que son diferentes.

A pesar de esta repetida relación y comparación, Remedios y Leonora nunca expusieron juntas excepto en colectivas. Es decir, no se organizó ninguna exposición de obras sólo de ellas dos, pero sí coincidieron en exposiciones como en la ya citada ***Seis pintoras*** (1955), el ***Salón Frida Kahlo*** (1956), el ***Salón de la Plástica Femenina*** (1958), ***Los Ocho*** (1959), el ***Primer Salón Nacional de Pintura*** (1959), la exposición de homenaje a las artistas María Izquierdo y Frida Kahlo en la Galería Romano (1960), la Segunda Bienal Interamericana de México (1960), una colectiva en la Galería Juan Martín (1961), ***El Retrato Mexicano Contemporáneo*** (1961), una exposición colectiva de pintoras en Galería de Novedades (1962), y ***Los amantes*** (1963).

En algunas otras de las críticas a estas exposiciones también se relaciona a las dos artistas. "Dos pintoras mexicanas impresionan especialmente al público: Leonora Carrington y Remedios Varo. ¡Qué cosas pintan!", dice el pie de una fotografía de Novedades donde podemos ver al público contemplando las obras de la Bienal Interamericana.[16] En el Salón de la Plástica Femenina: "Gana el primer premio (tres mil pesos...) Remedios Varo por sus

[15] Rius Gatell, Rosa. "Armonía y creación en el cosmos de Remedios Varo", en González Madrid, María José y Rius Gatell, Rosa (eds). *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio.* Madrid: Eutelequia (en prensa).

[16] D. G. "Vistazo a la Bienal". *Magazine de Novedades*, 13 de noviembre de 1960: 6, pp. 10-11.

dos cuadros ***Armonía*** y ***Sea usted breve***, obras de arte que monopolizaron los elogios de la concurrencia… Segundo lugar (1500 pesos…) para Leonora Carrington por su óleo ***The Ordeal of Owain***".[17] Incluso en la crítica a la segunda exposición individual de Remedios Varo (y última en vida), en la Galería Juan Martín en 1962, Margarita Nelken vuelve a citar a Leonora como una artista con la que se puede comparar a Remedios.

"Tengo que planear algo para salvarte de las fauces del Pozo de la Luz…"[18]

Sabemos que compartían mucho tiempo en hacer cosas juntas, pero parece que nunca realizaron obra plástica conjunta, ni siquiera a modo de juego, de "cadáver exquisito", como sí hicieron en su obra escrita. En todas las monografías sobre la obra de ambas se destacan también otros trabajos compartidos. Por ejemplo, los del diseño de vestuarios y figurines para algunas obras teatrales como ***El gran teatro del mundo***, de Calderón de la Barca,[19] y ***La loca de Chaillot***, de Jean Giraudoux. Janet Kaplan nos lo explica así en su monografía sobre Remedios: "Como tenía desde niña mucha habilidad para la costura, diseñaba además figurines para representaciones teatrales, incluidos los sombreros y otros tocados de cabeza, que llegaron a ser una especialidad suya. Ella y Carrington diseñaron los trajes y unos "'sombreros extraordinarios' para una producción de ***La loca de Chaillot*** de Jean Giraudoux".[20]

En el ***Catálogo razonado*** [21] de la obra de Remedios Varo aparecen reproducidos algunos dibujos para la primera de esas obras, pero ninguna referencia a esos "sombreros extraordinarios" para la segunda. Identificado con el número 48 se recoge un ***Perfil de mujer con sombrero "art nouveau"*** (1944), que no me parece tan extraordinario. No podemos saber si era un esbozo para el vestuario de ***La loca de Chaillot.*** En ninguna monografía (que yo sepa) se recoge más información sobre estos diseños ni sobre esta obra, ni siquiera la fecha en que se llevó a cabo.

Con motivo del estreno "oficial" de la obra en México en 1985, el crítico Bruce Swansey recoge la siguiente información:

> Antes de que la Compañía Nacional de Teatro montara ***La loca de Chaillot***, de Jean Giraudoux (1882-1944), cuenta la leyenda que hacia los años cincuenta esta obra fue llevada a escena por un grupo de personajes extraordinarios, agrupados bajo el nombre de "Player's Inc". En el grupo participaban Leonora Carrington y José Horna en la escenografía y el vestuario; la realización del vestuario estaba a cargo de Remedios Varo, que además de pintar también cosía; la dirección fue de Earl Sennet, y como la condesa Aurelia actuó la señora Elsie Escobedo. La puesta no fue sencilla, ya que Leonora Carrington deseaba que las actrices llevasen, en lugar de sombreros, avestruces vivos. Obviamente, esto era imposible. ¿Cómo cargar un avestruz en la cabeza? Fue Remedios Varo quien sorteó el escollo haciendo sombreros en forma de avestruz. El montaje de Sennet fue para el auditorio del antiguo Colegio Americano y de él pocos espectadores conservarán el recuerdo, aunque sin duda debe haberse tratado de una de las empresas teatrales más seductoras de cuantas se han emprendido en nuestro país.[22]

A partir de esta información sobre la puesta en escena de ***La loca de Chaillot***, podemos concretar la cronología gracias a una monografía sobre la artista Helen Escobedo: "En 1949 actuó junto con su madre en ***La loca de Chaillot***; la escenografía y vestuarios los realizaron Leonora Carrington y Remedios Varo, quienes se congregaban en casa de la familia Escobedo, junto con Gunther Gerzso y Germán Cueto".[23] Así, parece que al menos durante los meses anteriores al estreno de la obra ambas artistas trabajaron juntas en la concepción

[17] "El Primer Salón de Plástica Femenina se abrió ayer en Galerías Excélsior". *Excélsior*, sección A, 31 de octubre de 1958, p.10.
[18] Palabras de Carmella Velásques a Marian Leatherby (trasunto de Leonora y Remedios) en Carrington, Leonora. *La corneta acústica*. Barcelona: Alba, 1995, p. 19.
[19] Arellano, Ignacio; Farré, Judith y Mendoza, Edith. *Una lectura en imágenes de "El gran teatro del mundo" de Calderón: los diseños de Remedios Varo*. Pamplona: GRISO-Universidad de Navarra, 2009.
[20] Kaplan, Janet K. Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, p. 98.
[21] Ovalle, Ricardo y Gruen, Walter (comps.). *Remedios Varo. Catálogo razonado*. México: Era, 2008.
[22] Swansey, Bruce. "La loca de Chaillot". *Proceso*, 16 de noviembre de 1985. Consultado el 22 de julio de 2011. Disponible en http://www.proceso.com.mx/?p=142458.
[23] Schmilchuk, Graciela. *Helen Escobedo: pasos en la arena*. México: Conaculta, 2001, p. 234.

y realización de la escenografía, el vestuario y esos "sombreros extraordinarios" que suplían la primera idea de los avestruces. ¿Quiénes formarían parte de Player's Inc? ¿Pusieron en escena otras obras? ¿Se representó varias veces ***La loca de Chaillot***? ¿De quién partió la iniciativa de representarla? Son todas éstas cuestiones por investigar, pero creo que una aproximación al argumento de Giraudoux nos puede dar algunas pistas sugerentes.

La loca de Chaillot (***La Folle de Chaillot***)[24] fue escrita en 1943, en Francia, durante la ocupación alemana. La condesa Aurelia, conocida como "la loca" de Chaillot, el barrio en que vive, es una dama excéntrica y un tanto decadente, diríamos en otros tiempos. Un día, estando sentada en el café que frecuenta, escucha una conversación que le descubre la existencia de una conspiración para apropiarse del petróleo que yace en el subsuelo de París, aunque eso suponga destruir los barrios de la ciudad. En esta primera parte de la obra se descubren los intereses de ciertos personajes (el Prospector, el Presidente, el Barón, un Corredor…) y se confrontan con las maneras de los personajes del París popular, que son los compañeros de la condesa Aurelia (Marcial el Camarero, la Florista, el Cantor, el Botones, el Trapero, el Sordomudo, Irma la Fregona, el Vendedor de cordones, el Malabarista, un Buhonero…) y la ayudarán en su empresa. Porque Aurelia decide que debe tomar cartas en el asunto para enfrentar el plan de los especuladores. Lo primero que hace es convocar a una reunión con sus amigas. Aurelia pide al camarero que vaya a avisar a la señora Constanza: "¡Que no falte! Dígale que es para un consejo del cual depende la felicidad del universo".[25] Se reúnen en casa de Aurelia sus amigas Constanza, la Loca de Passy, Gabriela, la Loca de San Sulpicio y Josefina, la Loca de Concordia. La conversación entre las amigas está plagada de elementos humorísticos que nos van caracterizando la personalidad de estas mujeres y su relación:

> Gabriela: No te molestes en gritar, Aurelia. Hoy es miércoles, uno de los días en que oigo bien.
>
> Constanza: No, es jueves.
>
> Gabriela: Entonces, háblame bien de frente, es el día en que veo mejor.[26]

Pero el motivo de la reunión y el tema de conversación son muy serios. Se trata de decidir qué hacer con respecto al plan descubierto de explotación del subsuelo de París, y valorar, en un simulacro de juicio, el castigo que merecen los especuladores. Las mujeres hacen un análisis de la situación, el cual resulta ser una crítica al sistema capitalista como reino del dinero. Dice Aurelia: "No tienes más ojos que oídos, Gabriela; si no habrías visto que todos esos hombres que por doquier se dan aires de constructores están dedicados secretamente a la destrucción".[27] Y hay también una sugerencia a la identificación entre capitalismo y patriarcado, no sólo en la identidad de los personajes sino también en una sentencia de Aurelia: "La ocupación de la humanidad es sólo una empresa universal de demolición. Me refiero a la humanidad macho".[28] La conclusión de su análisis es la siguiente:

> Constanza: Porque el dinero es el rey del mundo.
>
> Aurelia: Por fin. Tú lo has dicho. Ya hemos llegado: porque estamos en el reino del vellocino de oro. Seguramente no te imaginabas este horror, ¿verdad, Gabriela? En la actualidad, los hombres adoran al vellocino de oro. [29]

Frente a esta situación, justifican la necesidad de condena y castigo para los conspiradores y todos los malvados de París. Frente a las reticencias morales hacia el castigo, Josefina sugiere que se celebre un juicio con la presencia de alguien que haga de abogado, y

[24] Giraudoux, Jean. *Intermezzo. La loca de Chaillot. Sigfried*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1962. Ésta será la edición citada a la largo del presente trabajo.
[25] *Ibid*., p. 121
[26] *Ibid*., p. 123.
[27] *Ibid*., p. 131.
[28] *Ibid*., p. 132.
[29] *Ibid*., p. 135.

realizan así una divertida parodia del sistema judicial. En el juicio participan, además, algunos personajes del pasado de las damas a los que ellas tienen presentes. Por ejemplo, cuando Gabriela le pide a Aurelia que escuche las voces que ella oye, Aurelia le contesta: "Yo no llamo voces a eso. Que las cosas hablen es normal".[30] Y poco después le dice a Constanza: "… desciendes verdaderamente en mi estima, Constanza, si no hablas siempre como si el Universo entero te escuchara, el de las personas reales y el de las otras".[31]

Los malvados resultan condenados a muerte, se les condena a la desaparición. Para ello, todos son invitados (y los amigos y amigas del café de Aurelia colaboran en la distribución de las invitaciones) a visitar el sótano de la condesa con el señuelo de comprar una fuente de petróleo que hay bajo la casa. Todos intentan estafarla y todos van bajando al sótano, a medida que van llegando, para conocer la mercancía: un Presidente de consejo de administración, los Señores prospectores de los sindicatos de explotación, los Señores representantes del pueblo en los intereses petrolíferos de la nación, los Señores síndicos de la prensa publicitaria. Mientras estos representantes del capitalismo van bajando al sótano, de allí van saliendo otros personajes: el Primer grupo de hombres "Los amigos de los animales", el Segundo grupo de hombres "Los amigos de los vegetales", y el Tercer grupo de hombres "Los Adolfo Bertaut" (que es el nombre del amor de la condesa Aurelia que nunca se atrevió a declarársele). Una vez que las mujeres y sus amigos tienen a todos los malvados en el sótano, lo cierran mediante un procedimiento mágico, dejando a todos los malvados (y a algunas malvadas) encerrados para siempre, porqué están seguras de que olvidarán la manera de volver a abrirlo. La obra concluye con la victoria de los valores de la amistad y la solidaridad por encima de los del dinero, y con una llamada al cuidado del mundo entero: "Aquí, en este mundo, no sólo hay hombres. ¡Ocupémonos un poco de los seres que valen la pena!".[32]

La loca de Chaillot es la narración de una aventura, protagonizada por unas mujeres y encabezada por Aurelia, pensada no sólo para salvar el barrio de Chaillot, París o el mundo, sino para lograr "la felicidad del universo". Además Aurelia es calificada de "loca", igual que sus amigas. Aunque de su boca podemos oír: "Basta una mujer con sentido común para que la locura del mundo se estrelle".[33]

Creo que la obra debió fascinar a Leonora y a Remedios por muchos motivos. Me queda la curiosidad de saber si incluso representarla no hubiese podido ser una elección de alguna de ellas. Muchos de los temas presentes en la novela de Giraudoux les interesaban y aparecen también en sus pinturas y en sus textos. De hecho, la lectura de ***La loca de Chaillot*** me recuerda inevitablemente la novela de Leonora Carrington titulada ***La corneta acústica***.[34] Las dos obras tienen muchos elementos en común, pero por sobre todos, el planteamiento de lo poderosa que puede llegar a ser la amistad entre mujeres, aunque sean "locas" en un caso y bastante viejas y un poco locas también en el otro.

Remedios y Leonora se habían encontrado en México unos años antes de la puesta en escena de "La loca...". Remedios había llegado con Benjamin Péret en diciembre de 1941, huyendo de la invasión nazi a Francia, y Leonora, por las mismas razones y en un periplo más largo y dramático, en 1943. Ya se habían conocido en París, en el seno del círculo surrealista, pero fue en México donde construyeron su amistad. El reencuentro fue fundamental para las dos, y Leonora constató: "La presencia de Remedios en México cambió mi vida".[35] Unos años después de su reencuentro, la preparación de ***La loca de Chaillot*** debió ser motivo de muchas conversaciones y risas. Creo que ambas debieron sentir empatía por las locas parisinas y simpatía por sus aventuras, y de alguna manera encontraron una identificación de su amistad en la obra.

[30] *Ibid*., p. 136.
[31] *Ibid*., p. 139.
[32] *Ibid*., p. 164.
[33] *Ibid*., p. 163.
[34] Carrington, Leonora, *op. cit.*
[35] Chadwick, Whitney. *Women Artists and the surrealist movement*. Londres: Thames & Hudson, 1985, p. 194.

También ***La corneta acústica*** es una celebración de su amistad. No sabemos exactamente cuándo fue escrita, aunque en una entrevista Leonora nos dejó dicho: "La escribí en los años cincuenta, cuando tenía unos cuarenta años".[36] ***La corneta acústica*** es la narración de otra aventura, protagonizada por mujeres, para transformar el mundo. En este caso son dos mujeres y amigas, Marian Leatherby y Carmella Velásques (que son un trasunto de Leonora y Remedios) las que viven estrambóticas aventuras. Marian Leatherby es una feminista inglesa de 92 años, sorda, desdentada y con barba, a quien su familia quiere ingresar en una residencia para ancianas, y su amiga es la pelirroja española Carmen Velásques, quien tiene como principal ocupación escribir cartas a personas que no conoce (una de las actividades preferidas de Remedios) y ayuda a su amiga en ese difícil trance, viviendo juntas disparatadas situaciones. Marian está sorda "y para remediar esta carencia, su amiga Carmella le regala una trompeta acústica, que es un cuerno mágico"[37] que le permitirá enfrentar todo lo que se le eche encima.

Podemos encontrar en la novela muchos asuntos que nos hablan de las complicidades que había entre estas artistas y de sus intereses compartidos, los cuales podemos relacionar también con sus pinturas. En ***La corneta acústica*** se narran las experiencias de Marian en el asilo de una comunidad esotérica, la "Morada luminosa" dirigida por un maestro (referencia a sus experiencias con los grupos de Gurdjieff que también podemos encontrar en un fragmento del cuento ***Lady Milagra*** de Remedios), o la extraña relación con una aventurera abadesa de mirada maliciosa, doña Rosalinda Álvarez de la Cueva (las monjas aparecen como personajes en las obras de ambas pintoras). Parte de las aventuras que corren sus personajes literarios están en relación con otros temas que aparecen en sus pinturas; por ejemplo, la búsqueda del Santo Grial (como en ***Exploración de las fuentes del río Orinoco*** de Remedios), o el fenómeno de traslación que ha sufrido el eje terrestre (que recuerda a ***Fenómeno de gravedad*** de Remedios) y provoca una nueva era de glaciación.

Leonora había escrito ya antes otra novela, ***La puerta de piedra***,[38] que es también la narración de una aventura llena de simbolismo y hermetismo y una celebración tanto de su reencuentro y amistad con Remedios como de su encuentro con Chiki Weisz, el fotógrafo húngaro exiliado con el que se casará y tendrá a sus hijos. Julia Salmerón ha trabajado sobre esta novela, y realizó realizado una muy sugerente lectura reflexionando sobre la profunda relación entre las artistas y sobre el conflicto que les pudo suponer la continua equiparación y comparación que hemos destacado al principio de este escrito.[39]

Pero en ***La corneta acústica*** todo es humor y disparate, como en ***La loca de Chaillot***, aunque el trasunto sea de absoluta trascendencia. En este caso, Marian Leatherby inicia desde el asilo una excéntrica aventura para "encontrar la copa mágica escondida en algún lugar del bosque".[40] De su empresa de recuperación del Grial, de la que no habría podido salir airosa sin la ayuda de Carmella, depende (como de la de Aurelia en la novela de Giraudoux) la salvación del mundo. Marian tiene que participar en la rebelión en el asilo y encontrar solución a unas misteriosas adivinanzas que permitirán superar el desastre que se avecina. Con referencias directas a los conocimientos herméticos ("arriba como abajo") y con extrañas canciones como ***Inkalá Iktum mi pájaro es un topo***, ***Abajo el Polo Norte, arriba el Ecuador***,[41] el poder de la relación entre Marian y Carmella —la solidaridad y complicidad que mantienen entre ellas— será tan poderosa que les permitirá alterar el eje terrestre y, por tanto, transformar el orden de las cosas. Si Marian, desde México, se había visto imposibilitada de cumplir su deseo de viajar a Laponia, consigue ahora, en su arriesgada

[36] De Angelis, Paul. "Leonora Carrington". *El Paseante*, 17, 1990, pp. 10-19 (17). Hay una versión algo reducida de la entrevista en inglés: "Interview with Leonora Carrington". *Leonora Carrington: The Mexican Years. 1943-1985*. San Francisco: The Mexican Museum, University of New Mexico Press, 1991, pp. 32-42.
[37] Alazraki, Rita. *Leonora Carrington y el surrealismo: de objeto de deseo a sujeto deseante.* Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 44. [38] Carrington, Leonora. *La puerta de piedra*. Caracas: Monte Ávila, 1985.
[39] Salmerón, Julia. "Remedios y Leonora. El legado literario de una amistad", en González Madrid, María José y Rius Gatell, Rosa (eds.), *op. cit.*
[40] Carrington, Leonora. *La corneta…*, *op. cit.*, p. 67.
[41] *Ibid.*, p. 141.

aventura, que Laponia se mueva hacia ella: "Según el planisferio de Carmella, ahora estamos en la región donde antes estaba Laponia, cosa que me hace sonreír".[42] El deseo puesto en juego y en relación se convierte en realidad. Laponia va a la vieja (en la frase con que finaliza la novela) porque la copa sagrada, el Grial, ha sido recuperada del patriarcado y devuelta a la diosa. Como en ***La loca de Chaillot***, las mujeres deben recuperar su poder para que el mundo pueda sobrevivir. Recordemos las palabras de Leonora en la entrevista que le realizó Elena Poniatowska para el diario ***Novedades***.[43] En respuesta a la pregunta: "¿Cuál es el hecho histórico que más admiras?", Leonora contesta: "Casi ninguno, pero sí. Hay fechas históricas que admiro. Por ejemplo, la Caída del Patriarcado que ocurrirá en el siglo XXI". En ***La corneta acústica*** Leonora adelanta esa fecha y pone "la caída del patriarcado" en las propias manos de Marian y Carmella.

"…ese maravilloso y extraño poder que llevo dentro y que se manifiesta cuando estoy en una armoniosa comunicación con otro ser inspirado como yo"[44]

Desde la década de 1970, las historiadoras feministas que han trabajado sobre la obra y las figuras de Remedios Varo y Leonora Carrington han aportado muchísimo pensamiento acerca del trabajo de las dos artistas, y han centrado su atención en la importancia e intensidad de su relación amistosa y creativa. Janet Kaplan dedica muchas palabras a hablar de esta amistad en su monografía sobre Remedios:

> Basada en los extraños poderes de inspiración que una y otra sentían con tanta fuerza, en la creencia de ambas en lo sobrenatural y en los poderes de la magia, desarrollaron una profunda relación, ya que encontraban que podían comunicarse en una forma que sustentaba sus respectivas vidas y trabajo. (…) crearon entre sí una unión espiritual y emocional fundada en un profundo sentido de confianza mutua, un sentido por el cual el dolor y la desesperación que ambas habían experimentado podían ser comprendidos por la otra.[45]

Kaplan destaca que el sentimiento de unión de estas artistas estaba dado por sus creencias comunes, "una poderosísima capacidad de imaginación que ni una ni otra encontraba en otras personas",[46] y por una experiencia de comprensión a partir de la vivencia compartida de ciertos sentimientos comunes en su pasado. Las dos se consideraban mujeres especiales, singulares; se sentían diferentes a otras personas y encontraban una en la otra una confidente y una cómplice. Kaplan nos dice que Remedios tenía la impresión de que "compartían una sensibilidad única",[47] algo que las hacía semejantes entre ellas y diferentes a los demás:

Varo se consideraba una excéntrica que los demás no podían entender y veía en Carrington un alma gemela que no necesitaría explicaciones, una aliada que no trataría de explicar sus angustias con una lógica fácil o socavar sus visiones a base de sentido común. Carrington compartía esa sensación de haber encontrado por fin una confidente en un mundo que, por otra parte, le era hostil, sensación que expresa por medio de uno de los personajes de ***La corneta acústica***: "A veces me siento como Juana de Arco, tan terriblemente incomprendida. Siento que me están quemando en la pira sencillamente porque soy diferente de todos los demás; porque siempre me he negado a prescindir de ese maravilloso y extraño poder que llevo dentro y que se manifiesta cuando estoy en una armoniosa comunicación con otro ser inspirado como yo".[48]

Aunque en La corneta acústica Marian va a visitar a Carmella "los lunes, si hace bueno",[49] sabemos que, durante más de 20 años, Leonora y Remedios se veían a diario, como

[42] *Ibid*., p. 175.
[43] Poniatowska, Elena. "Leonora Carrington". *Novedades. Suplemento México en la cultura*, 9 de junio de 1957.
[44] Carrington, Leonora. *La corneta*…, citada por Kaplan, Janet K., *op. cit*., p. 94.
[45] Kaplan, Janet K., *op. cit*., p. 93.
[46] *Ibid*., p. 95.
[47] *Ibid*., p. 93.
[48] *Ibid*., p. 94.
[49] Carrington, Leonora. *La corneta*…, *op. cit*., p. 10.

recuerda Leonora en una conversación con Chadwick.[50] Además, se escribían también casi diariamente cartas y notitas, a veces ilustradas con pequeños dibujos, a veces incluyendo referencias a un lenguaje secreto. Las pocas y estrambóticas cartas que conocemos de la correspondencia entre ambas nos dan cierta idea de la intensidad y el tono de su relación: "Querida Cebra", empieza Leonora su carta a Remedios en la que le explica, en un tono hilarante, su origen científico a partir de la inseminación artificial de muchos animales y su paso por un convento.[51]

Si Leonora hace protagonistas a ella misma y a Remedios —y a la relación que había entre ambas— ***de La corneta acústica***, también en los escritos de Remedios aparecen en varias ocasiones ella y Leonora. Por ejemplo, en esta narración que hace de un sueño: "Estoy lavando una gatita rubia en el lavabo de algún hotel, pero no es cierto, parece más bien que es Leonora que lleva un abrigo amplio y que necesita ser lavado. La rocío con un poco de agua y jabón y sigo lavando la gatita, pero muy perpleja y turbada, porque no estoy segura de a quién estoy bañando".[52]

Leonora aparece en varios relatos de sueños escritos por Remedios, como el identificado como ***Sueño 8***[53] en el que está acompañada por sus hijos Gabi y Palito. También en sus escritos de ficción hay muchas protagonistas inglesas. En el corto relato titulado ***Mistress Thrompston descubre por casualidad el origen de la tremenda humedad que reina en el condado de Kent,*** la protagonista encuentra "la copa llena de agua pesada que fluye permanentemente".[54] En la segunda parte del texto titulado ***Proyecto para una obra teatral***,[55] las protagonistas son "Leonora y Eva Melangées";[56] en ***Ellen Ramsbottom***, una inglesa interesada en los "fenómenos somno-telepáticos",[57] Remedios aparece como Felina Caprino-Mandrágora —una mujer con "unos vagos cuernecillos" que desaparecen cuando sale de "su estado nocturno de cabra"—[58] y explica a Ellen al despertar el extraño sueño que ha tenido con un tal "Benjamín Pérez"[59] como protagonista.

Además de aparecer cada una en los escritos de la otra, también escribieron algunos textos juntas. En la entrevista que le realizó Paul de Angelis, Leonora lo recuerda así:

> ¿Qué la llevó a escribir ***The Hearing Trumpet***? Prácticamente es la única novela larga que ha escrito.
>
> La escribí para divertirme. Remedios y yo solíamos escribir muchas cosas juntas. Pero todo debe haber desaparecido en la papelera de alguien hace muchos años. Yo escribía un capítulo y no le decía de qué se trataba; ella escribía el siguiente; cuando teníamos unos cinco capítulos los juntábamos, y resultaba muy divertido. Pero en el caso de ***The Hearing Trumpet***, simplemente me senté y la escribí.[60]

Es decir que escribían juntas con el procedimiento del juego surrealista del "cadáver exquisito". De estas experiencias se conservan algunos fragmentos de diversos proyectos y una obra teatral,[61] escrita en tono lúdico y disparatado "solamente para diversión de los actores", en la que todos los personajes son un divertido trasunto de su grupo de amigos. Entre otros, aparecen Chiki (Chiki Weisz, marido de Leonora) como "la Reina Nesfatalina, dama blanca del pico del río Oripipi", José (Horna, marido de Kati) como "Pelomiel, dulce paloma pálida y bellísima hija de Nesfatalina", Jean Nicolle (amante de Remedios) como "Don Jon Von Aquilota, intrépido piloto del estratosfero y altos aires", y la propia Remedios como "Scatijeras: hombre de sciencia [***sic***] attaché cultural del [***sic***] Corte de Nesfatalina", y Leonora como "Perrico Verde [***sic***] —Perico Verde en las partes escritas por Remedios— alma de un difunto diplomático".

[50] Chadwick, Whitney, *op. cit.*, p. 194.
[51] Salmerón, Julia. *Leonora Carrington.* Madrid: Ediciones del Orto, Biblioteca de Mujeres, 2002, pp. 71-73. 52 Varo, Remedios. *Cartas, sueños y otros textos*, introducción y notas de Isabel Castells. Ciudad de México: Era, 1997, pp. 121-122 (1a. ed.: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994).
[53] *Ibid.*, p. 127.
[54] *Ibid.*, p. 110.
[55] *Ibid.*, pp. 101-106.
[56] *Ibid.*, p. 97.
[57] *Ibid.*, p. 103.
[58] *Ibid.*, p. 101.
[59] *Ibid.*, p. 102.
[60] De Angelis, Paul, *op. cit.*, p. 17.
[61] Mendoza, Edith. "*A veces escribo como si trazase un boceto", Los escritos de Remedios Varo*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 271-295.

Que compartían vida cotidiana, amigos y amigas, sueños, obsesiones, proyectos, juegos, recetas, miedos, angustias y secretos lo repiten tanto las historiadoras como testimonios de las personas que las conocieron. Un texto de Remedios que nos da el tono de esa relación, y en el que aparece Leonora, es la ***Carta 7. Al señor Gardner***.[62] El texto es muy interesante porque nos habla de la fascinación compartida por la brujería y del mucho tiempo en común dedicado a investigar, experimentar y elucubrar sobre el tema. Es posible que el señor Gardner, al que se dirige esta carta —aunque no podemos saber si la envió o si pensaba enviarla—, fuese Gerald B. Gardner (1884-1964), un ocultista, escritor y brujo quien publicó algunos de los textos fundamentales de la brujería moderna. La carta inicia diciendo: "Acabo de conocer su libro, que ha despertado en mí muchísimo interés. Una amiga mía, la Sra. Carrington, ha tenido la amabilidad de traducírmelo, ya que soy incapaz de leer o hablar el inglés". Remedios le quiere solicitar al señor Gardner una relación epistolar "para comunicarnos mutuamente nuestras experiencias y conocimientos". Le explica la actividad que existe en México en el terreno de la brujería y continúa: "nosotros, es decir la Sra. Carrington y algunas otras personas, nos hemos dedicado a buscar hechos y datos que se conservan todavía en regiones apartadas y que participan del verdadero ejercicio de la brujería". Sigue con el relato de los experimentos que llevan a cabo con la ordenación de sistemas solares en las casas de varios amigos y la interdependencia que establecen entre ellos. Y acaba la carta haciendo una consulta sobre el fenómeno de aparición, en el patio de la casa de un amigo, de un pequeño volcán en erupción. Ellos quieren incluir la lava de este volcán en sus experimentos con los sistemas solares, pero no saben cómo: "El único resultado hasta ahora ha sido un fuerte ataque de alergia sufrido por la Sra. Carrington, que se aplicó una cierta cantidad en el cuero cabelludo". Como en otros textos y pinturas, tanto de Remedios como de Leonora, los temas referidos a la magia aparecen tratados a la vez con una absoluta seriedad y con un fino sentido del humor.

Vinculándolo tanto a la magia como a la creatividad, otro de los espacios que compartieron —un espacio tradicionalmente femenino y no considerado artístico— fue el de la cocina. Es sabido que les encantaba divertirse inventando originales recetas y cocinando platillos en los que lo más importante no era justamente ni su sabor ni su valor alimenticio. Chadwick subraya que muchas pinturas de Leonora de la década de 1940 usan la imagen de la casa y de actividades domésticas como metáforas de la toma de conciencia femenina. Remite a algunas pinturas como ***The Old Maids, Night Nursery Everything*** o ***Neighborly Advice*** (las tres de 1947) para vincular el interés por el tema con la relación con Remedios: "Fue durante este periodo de intenso intercambio de ideas que Carrington y Varo desarrollaron su visión de la mujer creadora cuyos poderes mágicos y creativos eran un desarrollo superior de actividades domésticas tradicionales como la cocina".[63] También Kaplan asocia la cocina con sus experimentaciones compartidas con la magia: "Utilizando símiles culinarios como metáforas para sus actividades herméticas establecieron una especie de relación entre los roles tradicionales de la mujer y ciertos actos mágicos de transformación".[64] En las pinturas de Remedios no aparecen, como en las de Leonora, escenas de cocina. Pero en muchos de sus escritos se hace referencia a experimentos culinarios con fines evidentemente no alimenticios. Remedios adoptó el nombre y la forma tradicional de la literatura culinaria para escribir una serie de complicadas recetas con el fin de obtener los más variados resultados. Una de ellas la tituló ***Para provocar sueños eróticos***.[65] Los ingredientes necesarios son variopintos, e incluyen desde gallinas para caldo, agua de lluvia y miel, hasta un espejo, un corsé o una colección de sombreros. Con el seudónimo de Algecífaro ben el Abed, escribió ***Recetas y consejos para ahuyentar los***

[62] Varo, Remedios, *op. cit.*, pp. 80-84.
[63] Chadwick, Whitney, *op. cit.*, p. 201.
[64] Kaplan, Janet K., *op. cit.*, p. 46.
[65] Varo, Remedios, *op. cit.*, pp. 108-109.

sueños inoportunos, el insomnio y los desiertos de arenas movedizas bajo la cama. Traducido de árabe por Felina Caprino-Mandrágora.[66] En ambos casos las recetas se pueden relacionar con la química en cuanto a los procesos de transformación de los ingredientes, pero también, por los resultados de esos procesos, con otro de los temas de investigación y experimentación favoritos de nuestras artistas: la alquimia. Otra de sus recetas, titulada ***Huevo Nº 5 [Una receta*** inconclusa***]***,[67] se compone de un listado de ingredientes curiosamente acompañado de notas musicales, y a continuación, textos automáticos escritos sobre cada uno de los ingredientes. ***Huevo Nº 5*** es una extraña combinación entre una de las "recetas" surrealistas para conseguir la liberación del subconsciente y una receta tradicional de cocina. Entre los ingredientes, sin embargo, no figura el huevo del título, que tal vez pudiera ser la retorta o matriz donde se va a "cocinar" la mezcla.

Las dos bebían de las mismas fuentes, a menudo simultáneamente, compartiendo descubrimientos, fascinaciones, dudas. Se veían casi todos los días y pintaban casi todos los días. No es extraño que en sus pinturas se puedan rastrear temas, motivos, iconografías y composiciones parecidas. Pasear detenidamente por las pinturas de ambas, mirar atentamente para encontrar esas coincidencias, es un trabajo fascinante que está aún por hacerse. Yo sólo voy a detenerme en esta ocasión en algunas pinturas donde las referencias a la cocina, a la magia y al estudio y la ciencia aparecen vinculadas al interés compartido de la alquimia. Podemos encontrar innumerables referencias al pensamiento alquímico y su iconografía tanto en los escritos —ya hemos hecho referencia a algunos— como en las pinturas de Remedios y de Leonora. No hemos de olvidar que la alquimia era la ciencia de la transformación de los materiales, y que la práctica alquímica se hacía, como la culinaria, mezclando diferentes ingredientes en variopintos recipientes y sometiéndolos a diferentes procesos con el fuego. No hemos de olvidar tampoco que Remedios y Leonora se interesaban también por los descubrimientos científicos, a los que ambas parodiaron con mucho humor e ironía en sus respectivos escritos ***De Homo Rodans*** e ***Introducción al maravilloso proceso de pintar.***

Tal vez las pinturas donde el interés por la alquimia resulta más evidente son aquellas en que las protagonistas son alquimistas. ***Alquimista*** (1955) fue una de las pinturas que Remedios mostró en su primera colectiva en la galería Diana, con el título de ***Laberinto mecánico***. Leonora dedicó varias pinturas a personajes heterodoxos relacionados con la alquimia, como ***La crisopeya de María la judía*** (1964), sobre la alquimista del siglo III a la que se atribuye la invención del proceso del "baño maría", o ***El jardín de Paracelso*** (1957), homenaje al médico suizo (1493-1541) que propuso que la medicina se apoyara en la filosofía, la astronomía, la virtud y la alquimia. El suelo de ***Alquimista***, de damero blanco y negro, aparece en varias pinturas más tanto de Varo como de Carrington (***The house opposite***, 1945). No se trata de un recurso formal, sino que, en los antiguos tratados de alquimia, simboliza los contrarios y sostiene la retorta. Diferentes pájaros, como símbolos del proceso de sublimación de la materia, aparecen en sus pinturas acompañando las experimentaciones alquímicas. La matriz alquímica o el huevo cósmico, como lugar de origen y creación, es otra de las iconografías más repetidas. En ***Creación de las aves*** (1958), Remedios Varo representa a una alquimista pintora (o a una pintora alquimista). En muchos grabados de antiguos libros de alquimia, el proceso de transformación, el ***Opus***, se ilustra con imágenes de pájaros. En el vaso alquímico (crisol o retorta) se entrelazan un cuervo negro, un cisne blanco y un ave fénix roja. Los tres colores encarnados en pájaros simbolizan algunas de las fases de la "Obra": ***putrefactio, albedo*** y ***rubedo***. En ***Creación de las aves*** los colores en el crisol son, en cambio, los tres colores primarios de la pintura: azul,

[66] *Ibid.*, p. 107.
[67] *Ibid.*, p. 117.

rojo y amarillo. El trabajo de la pintora es, también, el de la transformación de la materia, y esta transformación, en su taller, se consigue mediante la pintura.[68] En ***Quería ser pájaro*** (1960), Leonora relaciona la creación alquímica y la artística: la protagonista es una joven muy delgada y de aspecto andrógino (que recuerda tanto a la propia Leonora como a la figura de los personajes de Remedios) que dibuja con pincel algunas líneas sobre un gran huevo.

Además, para ambas artistas la capacidad de transformación de la materia en los procesos alquímicos era una metáfora de la transformación espiritual. La alquimia es también un camino de conocimiento espiritual, un proceso de transformación y superación de la materia en el viaje hacia la trascendencia que ambas compartían. Para ellas, las lecturas e investigaciones sobre magia, alquimia, ocultismo, filosofías orientales, esoterismo, brujería, doctrinas herméticas y la denominada "filosofía perenne", así como su participación en los grupos de seguidores del místico Gurdjieff, fueron intentos de encontrar respuestas en relación a su deseo y necesidad de comprender el mundo, los seres, las cosas y los procesos que las relacionan, y también el sentido de su propio ser y estar en el mundo. "Es un viaje secreto hacia la iluminación... como deben considerarse las obras de Carrington y Varo realizadas en México".[69]

Los viajes espirituales y de iluminación, los viajes de aventuras en busca de la verdad y la transformación son una constante en los escritos y las pinturas de ambas, como hemos visto en ***La corneta acústica***. "Carrington compartía su visión de renacimiento y evolución creativa y espiritual con Varo. Ambas identifican a la artista en el papel de buscadora de la verdad, comparten la visión de la vida como una odisea a la vez material y espiritual. El imaginario de sus viajes no está lejos del de la búsqueda medieval del Santo Grial".[70]

Las formas en que representaron los viajes, las viajeras y los mágicos o estrambóticos medios de locomoción que utilizan, podrían ser motivo de otro texto que nos aproximase a este interés compartido de las pintoras, en el que no me voy a detener en esta ocasión. Más bien, para finalizar con el tema de la alquimia como viaje, querría recordar la pintura de Remedios ***La llamada*** (1961). Creo que tanto ella como Leonora podían verse a sí mismas como la protagonista de la pintura: una mujer que ya ha realizado la transmutación y obtenido la iluminación, una mujer que ha sido llamada porque es "diferente de todos los demás", en palabras de Marian Leatherby:

> Una mujer llena de luz, eléctrica y brillante, colmada de energías y resplandores internos acude decidida a un llamado misterioso. La calle está bordada de mudos testigos de piedra ajenos e incapaces de entender lo que sucede. Está ligada al cosmos y a sus designios a través de su cabello, pende de su cuello el mortero de la alquimia, pero no para mezclar las sustancias y las tramas, sino para trascender a ella misma.[71]

Es evidente que la intensa amistad y relación espiritual que establecieron en México está íntimamente entrelazada con la obra que realizaron. Compartieron, en palabras de Chadwick, un "largo e intenso viaje" de exploración en su vida y en su pintura, y eso hizo posible que "por primera vez en la historia del movimiento colectivo llamado surrealismo, dos mujeres pudieran colaborar en el intento de desarrollar un nuevo lenguaje pictórico que respondía más directamente a sus propias necesidades". [72]

[68] González Madrid, María José. "Recetas, pócimas, retortas. Alquimia y creación en la obra de Remedios Varo", en González Madrid, María José y Rius Gatell, Rosa (eds.), *op. cit.*
[69] Chadwick, Whitney, op. cit., p. 195.
[70] Ibid., p. 215.
[71] *Cuaderno Maestro. Consejos y Recetas de Remedios Varo. Pinturas, manuscritos y dibujos.* México-Monclova, Coahuila: Amigos del Museo Carrillo Gil-Museo Biblioteca Pape, 1988, p. 60.

"…una relación que me hace notar que estoy siendo…"[73]

La artista y teórica italiana Donatella Franchi propone en sus reflexiones sobre la práctica artística "entender la creatividad como práctica de la relación",[74] como un constante "ir y venir entre la creatividad necesaria para vivir y la que es transformada en arte".[75] La disolución de las fronteras entre creación artística y vida fue planteada desde diferentes movimientos artísticos de vanguardia, entre ellos el propio surrealismo. El cuestionamiento del autor y del sujeto creador autónomo ha sido puesto en cuestión desde diferentes voces del pensamiento posmoderno. Pero creo que la aportación de algunas pensadoras sobre las relaciones amistosas y políticas entre mujeres y su capacidad creativa es fundamental para iluminar la relación que se dio entre Remedios y Leonora. "La creación suele suceder en relación. En relación dual de intercambio".[76] Remedios y Leonora establecieron una relación de profunda amistad, pero también de autoridad (de reconocer autoridad la una en la otra) y de reconocerse entre ellas como interlocutoras magistrales. Son capaces de establecer, en palabras de Clarice Lispector, "una relación que me hace notar que estoy siendo".[77] Ambas compartieron en relación "una idea del arte y de la creatividad como construcción de sí y conciencia de la fuerza femenina"[78] porque para ellas "el camino de la evolución espiritual era de las mujeres".[79]

Creo que la amistad entre Remedios Varo y Leonora Carrington podría ser uno de esos "puntos de encuentro, lugares en los que puedan convivir la energía de la creación y la energía de las relaciones", a los que se refiere Adrienne Rich en la cita que he elegido para encabezar este artículo. Es evidente que para ambas la idea de una "***sympatheia***", de una conexión intensa y especial entre ellas, era fuerte, profunda, y una fuente de alegría, inspiración y creación. Seguramente para ambas, su relación fue también una respuesta a su búsqueda de sentido del mundo y del estar en él. Es en las relaciones que establecemos donde volcamos lo que sabemos, donde seguimos aprendiendo, donde podemos ser creativas, donde construimos y a la vez cuidamos los afectos, sostén imprescindible para poder estar en el mundo.

■

Para mí fue un gran y emotivo regalo tener la posibilidad de tomar un café con Leonora Carrington, en la cocina de su casa en el mes de diciembre del año 2009. Fue también una sorpresa descubrir su estar en el mundo, su energía, su claridad de ideas. Sin embargo, poco pude averiguar sobre su relación con Remedios, que era el motivo principal de mi interés cuando llegué a su casa. Muchas veces su respuesta fue "no me acuerdo", e incluso medio me regañó contestando a una de mis preguntas: "¿Por qué las historiadoras feministas hacen siempre las mismas estúpidas preguntas?". Julia Salmerón ya había escrito: "hace años que todas sabemos que usted ya no cuenta nada".[80] Pero yo esperaba algo, y la conversación con Leonora, su ironía, su humor desafiante, fueron ese algo para mí. Así que le propuse me invitase a tomar otro café, otra tarde, antes de mi regreso a Barcelona. Y Leonora aceptó. Esa segunda tarde ya no llevé preguntas preparadas, sino que se me ocurrió llevar mi ordenador portátil y enseñarle ciertas imágenes, sobre todo de otras artistas contemporáneas de Remedios antes de su exilio y sobre las que estoy trabajando. Le fascinaron algunas pinturas de Ángeles Santos, y me pidió detenerme en ***Alma que huye de un sueño*** (c. 1929). Vimos también fotografías de las montañas de los Pirineos, que le mostré ya que me son muy cercanas —y no sólo geográficamente— y la tarde anterior ella había mencionado en varias ocasiones su travesía camino de Barcelona. Y esa tarde fue ella la que me preguntó cosas… Ya no recuerdo porqué le conté sobre un juego que yo hacía con mis hermanas cuando

[72] Chadwick, Whitney, *op. cit.*, p. 194.
[73] Clarice Lispector citada por Rivera Garretas, María-Milagros. "La relación sin fin", en Rivera Garretas, María-Milagros; Lia Cigarini y Muraro, Luisa. *El trabajo de las palabras*. Madrid: horas y HORAS, 2008, pp. 15-98 (p. 40).
[74] Franchi, Donatella. "Cómo actúan la disparidad y el deseo en las prácticas creativas de las mujeres. Una reflexión de imágenes y palabras". *Duoda* 27, pp. 109-124 (p. 117).
[75] Franchi, Donatella. *Pratiche artistiche i vita quotidiana. Un andirivieni necessario*. Conferencia presentada en el Diálogo Magistral de Duoda 2011, Universitat de Barcelona.
[76] Rivera Garretas, María-Milagros, art. cit., p. 21.
[77] *Ibid.*, p. 40.
[78] Franchi, Donatella. *Pratiche artistiche…, op. cit.*
[79] Chadwick, Whitney, *op. cit.*, p. 211.
[80] Salmerón, Julia. "Remedios y Leonora…", *op. cit.*

éramos pequeñas. Me preguntó cuántas éramos. Somos cuatro hermanas, yo la mayor, y el quinto un niño. Leonora dijo: "Que suerte haber tenido hermanas para jugar. Yo sólo tuve hermanos.", y su tono fue realmente apesadumbrado. Escribiendo este texto he recordado su comentario. En una entrevista, rememorando de su niñez su estancia en una escuela, Leonora contó: "…Había decidido que tenía vocación de santa. Probablemente exageré la nota… Creo que lo que más me llamaba la atención era la idea de poder levitar."[81] De Remedios guardamos también un recuerdo de infancia: "Un día, en secreto, le escribe a un hindú para que le envíe una raíz de mandrágora.".[82] Los azares de la vida, en los que ambas tanto creían, juntaron a estas dos pequeñas y místicas brujitas en México para que pudieran compartir, a lo largo de más de 20 años, una relación henchida de cotidianidad, amistad, invención, posibilidad, juegos y creatividad.

Quiero agradecer a Juliana González y a Elena Poniatowska el tiempo que cariñosamente me dedicaron para, entre otras cosas, conversar sobre Remedios y Leonora; a Alejandra Varsoviano de Gruen su sugerencia para pensar sobre los diseños de sombreros, y a la profesora Dina Comisarenco su invitación a escribir sobre estos temas que tanto me apasionan. ■

[81] De Angelis, Paul, *op. cit.*, p. 12.
[82] González, Juliana. "Trasmundo de Remedios Varo", en Caillois, Roger; González, Juliana y Paz, Octavio. *Remedios Varo*. Ciudad de México: Era, 1966, pp. 165-167 (p. 165). Existen versiones posteriores en *Remedios Varo*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, pp. 33-38, y en Ovalle, Ricardo y Gruen, Walter (comps.), *op. cit.*, pp. 89-99.

PERSPECTIVA CRÍTICA

Frida Kahlo: la artista que borró su vocación. Una relectura sobre el mito del accidente de 1925 a partir de documentos hemerográficos olvidados

Sergio Rodríguez Blanco
sergio.r.blanco@gmail.com

En la biografía de Frida Kahlo –construida desde el presente hacia el pasado a partir de sus cartas, sus pinturas y los análisis de críticos como Raquel Tibol e historiadores como Hayden Herrera–, siempre se excluyó a la prensa como un documento para la investigación. En este artículo Sergio Rodríguez Blanco recupera textos periodísticos aparecidos en la prensa mexicana durante la vida de Frida Kahlo (1907-1954), la mayoría de ellos desconocidos u orillados. Los documentos hemerográficos evidencian cómo la artista fue construyendo su propio mito a través del tiempo, cargándolo de licencias de corte literario que han permeado su biografía como si fueran históricas. Las noticias, entrevistas y reportajes muestran que Frida borró de su discurso la existencia de una vocación artística previa al accidente del 17 de septiembre de 1925. La decisión de "vivir por la pintura" que habría expresado mientras estaba recuperándose del accidente, es, en realidad, parte del mito creado por Frida muchos años después.

Palabras clave. Frida Kahlo, prensa, accidente, mito, vocación

MITOS ARTIFICIALES

Desde que Giorgio Vasari publicara en 1550 su volumen ***Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos***, libro que amplió en 1568 y que recoge la biografía de los artistas italianos desde Cimabue hasta Miguel Ángel Buonarotti, se acuñó en la historia del arte —entonces incipiente como disciplina— la idea del creador como genio, y sobre todo la construcción de un ***mito original*** concebido como un ***nacimiento metafórico*** del artista. Aquel extenso libro sentó las bases teóricas del Renacimiento, pero también instituyó algunos ***vicios*** aún presentes en la academia —si bien cada vez menos—, tales como el intento de forzar una progresión histórica del arte o el empeño en tratar de comprender la creación artística a partir de la biografía. Vasari edificó las vidas de los autores a partir de ciertas anécdotas que, al clamor de los siglos, se revelan como más míticas que reales, pero que han pasado al imaginario colectivo como verdades. El autor italiano menciona, por ejemplo, cómo Giotto intervenía los lienzos de su maestro Cimabue pintando en ellos una mosca con tal realismo que, en repetidas ocasiones, su mentor trató de espantar al insecto bidimensional; o cómo el propio Dios Padre envió a Miguel Ángel al mundo para que fungiera como un espíritu que redimiera el arte y trajera luz donde antes hubo oscuridad.

Hoy sabemos que el contenido de esta especie de biblia de Vasari fue hilado con herramientas que un historiador del arte actual desdeñaría por su vaguedad, o al menos aclararía que proceden de fuentes poco fidedignas, aunque constituyan aportaciones valiosas: Vasari escribió su texto a partir de historias recabadas y reconstruidas por él mismo en sus viajes por Italia, mezclando y salpicando sus propios juicios con algunas leyendas de dudosa procedencia y, por supuesto, también con datos reales. Sin embargo, a cinco siglos

de la escritura de ***Las vidas…***, la herencia del italiano sigue vigente en la elaboración del mito de algunos artistas partiendo de un episodio biográfico. La imagen de Picasso no sería la misma si se le arrancaran sus orígenes humildes y su paso por un Montparnasse de prostíbulos y vicios; Modigliani sin su tuberculosis y su muerte prematura; Mark Rothko sin el suicidio, y Frida Kahlo, que es el centro del presente texto, sin el accidente que partió su cuerpo y la postró en el hospital en 1925.

El mito de Kahlo —construido desde el presente hacia el pasado a partir de las cartas de la artista, sus pinturas y los análisis de críticos como Raquel Tibol e historiadores como Hayden Herrera—excluyó a la prensa como un documento básico en la investigación. En este texto trataré de recuperar el valor documental de algunas noticias, entrevistas, reportajes y artículos aparecidos en la prensa mexicana durante la vida de Frida Kahlo (1907-1954), la mayoría de ellos desconocidos u orillados, y que pueden redimensionar la construcción de la historia de una artista latinoamericana cuyo legado trascendió lo local y pasó a formar parte del arte universal, sobre todo a partir de los años de 1970. Aún hoy, no existe ninguna publicación que recoja de manera exhaustiva —ni mucho menos analice— los documentos impresos que acompañaron el crecimiento artístico de Kahlo.[1] Ni siquiera se cuenta con una base de datos que ayude a los investigadores a ubicar los documentos.

El rastreo tuvo que realizarse, por ello, página a página en diversos diarios y revistas mexicanos atesorados en la Biblioteca Lerdo de Tejada de la Ciudad de México, institución que resguarda el mayor archivo hemerográfico de México. En las siguientes páginas me aproximaré únicamente al accidente del 17 de septiembre de 1925, episodio que ha sido considerado como el origen mítico que catapultó a Frida al mundo del arte, y a documentos posteriores que evidencian cómo la artista fue construyendo su versión del accidente y el periodo de sanación. Trataré de elucubrar una relectura a partir de los textos periodísticos hallados, que ofrecen nuevos datos sobre aquel choque entre un tranvía y un camión, puesto que son previos a la recreación mítica de la memoria elaborada por Frida Kahlo en los años cincuenta. La pintora —que también tenía dotes de escritora— a lo largo de su vida tendió a reconstruir el pasado para dar sentido al presente como si ella misma fuera un personaje de novela. Y como en cualquier buen texto narrativo, nada sucede porque sí: en la construcción literaria, los hechos pretéritos funcionan como detonadores que dan un sentido de consecuencia a lo que sucederá en el futuro.

1. EL ACCIDENTE. EL MITO ARRANCA

Basta revisar cualquier biografía de Frida Kahlo para constatar cómo, una y otra vez, se reitera que el origen de su vocación pictórica fue el accidente que aconteció el 17 de septiembre de 1925 en el Centro Histórico de la Ciudad de México, cuando el autobús de pasajeros que transportaba a la muchacha a su casa en Coyoacán fue embestido por un tranvía. En 1983, en la primera biografía de Frida aparecida en el mercado editorial su autora, Hayden Herrera,[2] ofrecía —sin indicar la fuente de donde proviene esta información— el testimonio de la propia Frida Kahlo sobre el desgraciado accidente. En realidad, Herrera utilizó la larga entrevista que Raquel Tibol[3] le hizo a Kahlo —poco antes de la muerte de ésta— y que fue publicada en 1954:

> Los camiones de mi época eran absolutamente endebles, comenzaban a circular y tenían mucho éxito; los tranvías andaban vacíos. Subí al camión con Alejandro Gómez Arias. Yo me senté en la orilla, junto al pasamano, y Alejandro junto a mí. Momentos después el camión

[1] En la segunda edición del libro *Frida: el pincel de la angustia*, ampliado por su autora Martha Zamora 20 años después de la primera edición de 1987, se incluye una relación parcial de referencias hemerográficas sobre Frida Kahlo.

[2] El título original fue *Frida. A biography of Frida Kahlo*, publicado en inglés en 1983 por Harper & Row Publishers en Nueva York y traducido al español por Angelika Scherp con el título *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, cuya primera edición fue en abril de 1985 en Editorial Diana. Hoy tiene más de 26 reimpresiones.

[3] Nacida en Basavilbaso, Argentina, en 1923, Raquel Tibol llegó a México en mayo de 1953 como secretaria de Diego Rivera, y conoció a Frida antes de que le amputaran la pierna derecha. Especialista en la plástica mexicana del siglo XX, Tibol ha publicado, entre otros libros: *Ser y ver: mujeres en las artes visuales*, y *Diego Rivera. Luces y sombras.*

> chocó con un tren de la línea de Xochimilco. El tren aplastó al camión contra la esquina. Fue un choque extraño; no fue violento sino sordo, lento y maltrató a todos. Y a mí mucho más. Recuerdo que ocurrió exactamente el 17 de septiembre de 1925, al día siguiente de la fiesta del 16. Yo tenía entonces 18 años, pero parecía mucho más joven [...]
>
> A poco de subir al camión empezó el choque. Antes habíamos tomado otro camión; pero a mí se me había perdido una sombrillita; nos bajamos a buscarla, y fue así que vinimos a subir a aquel camión que me destrozó. El accidente ocurrió en una esquina, frente al mercado de San Lucas,[4] exactamente enfrente. El tranvía marchaba con lentitud, pero nuestro camionero era un joven muy nervioso. El tranvía, al dar la vuelta, arrastró al camión contra la pared. Yo era una muchachita inteligente pero poco práctica, pese a la libertad que había conquistado. Quizás por eso no medí la situación ni intuí la clase de heridas que tenía. En lo primero que pensé fue en un balero de bonitos colores que había comprado ese día y que llevaba conmigo. Intenté buscarlo, creyendo que todo aquello no tendría mayores consecuencias. Mentiras que uno no se da cuenta del choque, mentiras que llora. En mí no hubo lágrimas. El choque nos brincó hacia adelante y a mí el pasamano me atravesó como la espada al toro. Un hombre me vio con una tremenda hemorragia, me cargó y me puso en una mesa de billar hasta que me recogió la Cruz Roja.[5]

Si se revisan las palabras de Kahlo, se observa que la manera en que narra su propio accidente se encuentra en un registro directo, pero con un lenguaje muy cuidado, que roza lo narrativo. Por las comparaciones ("el pasamano me atravesó como la espada al toro") y la riqueza verbal, es posible deducir que no era la primera vez que Kahlo contaba este episodio de su vida. En la misma entrevista, Kahlo continúa la narración, registrada por Raquel Tibol en su grabadora de periodista, del siguiente modo:

> Perdí la virginidad, se me reblandeció el riñón, no podía orinar, y de lo que yo más me quejaba era de la columna vertebral. Nadie me hizo caso. Además, no había radiografías. Me senté como pude y les dije a los de la Cruz Roja que llamaran a mi familia. Matilde[6] leyó la noticia en los periódicos y fue la primera en llegar y no me abandonó por tres meses;[7] de día y de noche a mi lado. Mi madre se quedó muda durante un mes por la impresión y no fue a verme. Mi hermana Adriana al saberlo se desmayó. A mi padre le causó tanta tristeza que se enfermó y sólo pude verlo después de veinte días. Estuve tres meses en la Cruz Roja.[8]

Más allá de los detalles médicos, llama la atención un aspecto: Frida narra que su hermana Matilde leyó la noticia en los periódicos. Entonces, ¿por qué ni Hayden Herrera ni Raquel Tibol rastrearon la hemeroteca para buscar lo que habían publicado en 1925 los diarios sobre el incidente? Y si lo hicieron, no le dieron mayor importancia a lo que se puso ahí. La prensa fue tratada como un documento marginal y desdeñada como fuente de información, pues apenas hay registro de estos documentos en los muchos libros que reconstruyen la vida de Frida. Martha Zamora sí incluyó, parcialmente, en su libro ***Frida: el pincel de la angustia,*** publicado en 1987, la nota del accidente aparecida en el periódico ***Excélsior*** del 18 de septiembre de 1925, aunque no lo tomó en cuenta como un documento susceptible de ser analizado. En relación con el texto periodístico, Zamora reseña que "el dramático inicio del cambio de su vida apareció lleno de errores",[9] y se fija en que la noticia se publicó entre anuncios de píldoras para el estreñimiento y remedios para la indigestión y otros males. Los errores que vio Zamora son, en realidad, descuidos del reportero que cubrió la noticia, como por ejemplo las incorrecciones en los nombres y apellidos de las víctimas

[4] Raquel Tibol escribe en *Frida Kahlo en su luz más íntima*, que el accidente fue frente al mercado de San Juan. No sabemos si se trata de una errata del volumen de Tibol, o si en realidad Kahlo no recordó bien el nombre del mercado, dado que la entrevista tuvo lugar 29 años después de los hechos.

[5] Tibol, Raquel. *Frida Kahlo en su luz más íntima*. Ciudad de México: Lumen, Random House Mondadori, 2005, pp. 52-53.

[6] Matilde Kahlo Calderón era la hermana mayor de Frida. En estos momentos estaba separada de su familia porque su madre aún no le perdonaba el haberse fugado a Veracruz con su novio.

[7] En realidad estuvo un mes, del 17 de septiembre al 17 de octubre.

[8] Tibol, Raquel, *op. cit.*, p. 54.

[9] Zamora, Martha. *Frida: el pincel de la angustia*. México: edición de Martha Zamora, 2007, p. 31.

del accidente. Sin embargo, esa noticia, como veremos más adelante, contiene datos que Zamora pasó por alto.

Para reconstruir la escena del accidente, y elaborar la tesis doctoral que después se convirtió en la famosa biografía de Frida, Hayden Herrera entrevistó a Alejandro Gómez Arias, el amor de juventud de Kahlo, miembro de los Cachuchas,[10] que además la acompañaba durante el accidente. La descripción de Gómez Arias acerca del choque fue la siguiente:

> El tren eléctrico, de dos vagones, se acercó lentamente al camión y le pegó a la mitad, empujándolo despacio. El camión poseía una extraña elasticidad. Se curvó más y más, pero por el momento no se deshizo. Era un camión con largas bancas a ambos lados. Recuerdo que por un instante mis rodillas tocaron las de la persona sentada enfrente de mí; yo estaba junto a Frida cuando el camión alcanzó su punto de máxima flexibilidad, reventó en miles de pedazos y el tranvía siguió adelante. Atropelló a mucha gente.
>
> Yo me quedé debajo del tren. Frida no. Sin embargo, una de las barras de hierro del tren, el pasamanos, se rompió (y) atravesó a Frida de un lado a otro a la altura de la pelvis. En cuanto fui capaz de levantarme, salí de abajo del tren. No sufrí lesión alguna, sólo contusiones. Naturalmente, lo primero que hice fue buscar a Frida. Algo extraño pasó, Frida estaba completamente desnuda. El choque desató su ropa. Alguien del camión, probablemente un pintor, llevaba un paquete de oro en polvo que se rompió, cubriendo el cuerpo ensangrentado de Frida. En cuanto la vio la gente, gritó: "la bailarina, la bailarina". Por el oro sobre su cuerpo sangriento, pensaba que era una bailarina.[11]

Las palabras de Gómez Arias, a quien Frida dedicó muchísimas cartas durante su periodo de convalecencia, reconstruyen un hecho sucedido más de medio siglo antes, pues esta entrevista data de los años ochenta. Es notable la manera lírica en que describe cómo la piel de Frida quedó cubierta de corpúsculos de metal dorado. Acertadamente, Christina Burrus ha opinado que el de Gómez Arias es "un relato barroco, casi de cuento de hadas",[12] que además ha servido para alimentar el mito del accidente que eleva a Frida a la categoría de un ave fénix que resurge de las cenizas. Esta misma narración inspiró la escena del accidente realizada para la película ***Frida*** (2002), dirigida por Julie Taymor y producida por la actriz mexicana Salma Hayek —quien interpreta el papel de la pintora de Coyoacán— que en la gran pantalla queda cubierta por un halo evanescente de oro en polvo mezclado con el rojo purpúreo de la sangre.

Sin embargo, la más trascendente de las narraciones del accidente ha sido la mencionada entrevista a Frida que Tibol realizó en la década de 1950. Tras describir el choque y narrar que el hospital de la Cruz Roja era un lugar "muy pobre", donde una sola enfermera cuidaba a 25 convalecientes, que sus compañeros de la Escuela Nacional Preparatoria[13] iban a visitarla, y cómo su hermana Matilde ayudaba a levantarle el ánimo, llega el momento en que su madre va a visitarla. Este instante es el culmen, el punto álgido de la narración de Frida: "Yo quiero mucho a las cosas, la vida, las gentes. No quiero que la gente muera. No le tengo miedo a la muerte, pero quiero vivir. El dolor, eso sí, no lo aguanto. Tan pronto vi a mi madre le dije: 'No he muerto y, además, tengo algo por qué vivir; ese algo es la pintura'".[14]

Recordemos que esta frase lapidaria fue pronunciada casi tres décadas después del accidente. Aquí Frida, ya consagrada como artista, pero también muy enferma, está materializando el ***mito original*** de su acontecer biográfico. Para Barthes el mito es un habla, es decir, todo objeto susceptible de que la sociedad se lo apropie. Es un habla elegida por la

[10] Los Cachuchas eran un grupo juvenil de siete hombres y dos mujeres al que Frida se unió cuando estudiaba en la Escuela Nacional Preparatoria, donde entró a estudiar en 1922. Sus nombres eran Miguel N. Lira, José Gómez Robleda, Agustín Lira, Jesús Ríos y Valles, Alfonso Villa, Manuel González Ramírez, Alejandro Gómez Arias, Carmen Jaime y Frida.

[11] Herrera, Hayden. *Frida: una biografía de Frida Kahlo.* Ciudad de México: Editorial Diana, 2003, p. 52.

[12] Burrus, Christina. "The life of Frida Kahlo", en *Frida Kahlo, Catálogo de la exposición individual en la Tate Modern de Londres* (9 de junio al 9 de octubre de 2005). Londres: Westerham Press Limited, 2005, p. 200.

[13] Hoy es el Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

[14] Tibol, Raquel, *op. cit.*, p. 55.

historia, que no surge de la naturaleza de las cosas.[15] La afirmación "no he muerto y, además, tengo algo por qué vivir; ese algo es la pintura" marca el instante de su pasado elegido por ella misma para cristalizar en el tiempo el tránsito de ser una estudiante cualquiera de preparatoria a ser una artista. No el accidente en sí, sino el preciso momento en la Cruz Roja cuando su madre la visita, queda petrificado, de este modo, como el fragmento de tiempo que se convierte en un eje personal alrededor del cual se fundamentará toda su vida. Es el principio elegido para contar su historia. Aquí nace, como una autoconstrucción literaria hecha ***a posteriori***, el personaje llamado Frida Kahlo.

Giorgio Vasari estableció un origen mítico de los artistas de ***Las vidas…***, y Kahlo se sumó a la historia del arte que la precedía haciendo justamente la misma operación, pero de manera contraria. Es decir, si muchos artistas construyeron su mitología personal jactándose de haber nacido "tocados" por la genialidad pictórica, Frida edificó su historia artística considerándose una pintora por elección, no por vocación. No es la gracia de ningún dios, sino una decisión personal tomada a partir de un golpe trágico del destino lo que la llevó a "vivir para pintar". Por ello, Kahlo borró de sus narraciones cualquier incursión directa o indirecta en la pintura previa a su accidente de 1925. Probablemente siempre intuyó que su origen mítico-romántico estaba ahí, en el accidente, pero pulir este concepto hasta llegar al relato perfectamente construido que le contaría a Raquel Tibol le llevó más de dos décadas. De hecho, al galerista Julien Levy, quien preparó su primera exposición individual en Nueva York en 1938, Frida le describió su nacimiento como artista de la siguiente manera:

> Nunca pensé en la pintura hasta 1926, cuando tuve que guardar cama a causa de un accidente automovilístico. Me aburría muchísimo ahí en la cama con una escayola de yeso (me había fracturado la columna vertebral así como otros huesos), y por eso decidí hacer algo. Robé unas pinturas al óleo de mi padre, y mi madre mandó hacer un caballete especial, puesto que no me podía sentar. Así empecé a pintar.[16]

En esta narración menos adornada, Frida se está refiriendo a los meses que hubo de permanecer prácticamente inmóvil, completamente escayolada en su cama de la casa de Coyoacán, cuyas paredes externas, por cierto, en ese tiempo estaban pintadas de blanco —no de azul— y además la casa aún no contaba con el jardín que hoy se observa, pero ese es otro mito del que podríamos ocuparnos en otro texto. Mencionemos ahora que la casa sólo sería pintada de azul tres años más tarde, después del matrimonio de Frida con Diego Rivera en 1928, quien pagaría la hipoteca de la propiedad y adquiriría un terreno contiguo que convertiría en el "vergel arqueológico" que hoy se puede visitar en la Casa Azul.

Al analizar detenidamente lo que Frida le cuenta a Levy en 1938, observamos que no había construido todavía la narración literaria que sí le contaría a Tibol en 1954, según la cual habría decidido "vivir para pintar" mientras estaba en el hospital de la Cruz Roja. De manera mucho más sencilla, a Levy solamente le dijo que esa decisión la tomó durante su aburrido y largo periodo de curación pasado en casa.

Cuando Frida regresó a su hogar, el 17 de octubre de 1925, su madre mandó construir un caballete de cuatro patas para que pudiera pintar en su lecho, mientras se miraba en un espejo situado en la parte superior de la cama. Es falso que Frida pasara nueve meses o un año en la cama, como se ha publicado en reiteradas ocasiones.[17] Si bien el periodo de recuperación fue muy doloroso, las fechas de las cartas que Frida le envió a Alejandro Gómez Arias registran que el 18 de diciembre de 1925, tres meses después del accidente

[15] Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 2002, p. 201.
[16] Herrera, Hayden, *op. cit.*, p. 63.
[17] Por ejemplo, Christina Burrus lo escribe en su texto para el mencionado catálogo de la exposición de la Tate Modern de Londres. Burrus, Christina, *op. cit.*, p. 201.

y a dos meses de haber salido del hospital de la Cruz Roja, Kahlo se había recuperado lo suficiente como para ir a la Ciudad de México.[18] En una carta fechada el 26 de diciembre, Frida escribió: "El lunes empiezo a trabajar, o sea, el lunes dentro de ocho días".

2. LO QUE LOS PERIÓDICOS HAN ESCONDIDO DURANTE OCHO DÉCADAS

Hasta ahora hemos repasado lo que la propia Frida contó de su accidente, aquello que privilegió y aquello que modificó, explicaciones que han sido publicadas en diversos libros. Pero, ¿cuál fue la información que los periódicos difundieron sobre el incidente? Buscando en diversas publicaciones de la época, encontré tres documentos impresos el viernes 18 de septiembre de 1925 en los diarios ***El demócrata, Excélsior y El Universal*** que registran el choque entre un camión y un tranvía. Por tratarse de textos que no han visto la luz desde que fueron escritos hace 82 años, se transcriben a continuación, íntegramente, los tres. Leerlos es experimentar un retroceso en el tiempo. Frida tenía sólo 18 años, aunque ella misma diría que tenía 15 —pues tergiversó su edad para hacer coincidir su nacimiento con la fecha de la Revolución mexicana de 1910— y, en teoría, según el mito que ella misma crearía después, aún no era pintora. Señalo en negrita los fragmentos referidos a Frida.

(Título) **Tremendo choque entre un camión y un tranvía se registró anoche en el Mercado de San Lucas**

(Subtítulo) Un camión de pasajeros que se dirigía a Coyoacán fue alcanzado por un tranvía que iba a enorme velocidad, habiendo quedado hecho pedazos el camión y todos sus pasajeros gravemente lesionados.

Nota de José Pérez Moreno

(Noticia) Anoche ocurrió en la esquina de las calles de Cuauhtemotzín y San Antonio Abad, frente al mercado de San Lucas, una verdadera catástrofe al efectuarse un choque de un tranvía, que viajaba a enorme velocidad, con un camión de la línea de Coyoacán, cuyos pasajeros fueron lesionados de gravedad.

A las siete y media de la noche la afluencia de pasajeros en los camiones y tranvías foráneos es enorme, pues que es la hora de la salida de los empleados, y en el camión placa número 17885, de la línea de Coyoacán, propiedad del señor Alejandro Altamirano y manejado por el chofer José Belmont, tomaron asiento **la joven pintora y escritora Frida Calo** [*sic*] y los señores Ignacio Arenas, **Alejandro Gómez Arias**, así como las señoras María Márquez, María Mejía y Ursula Meneses, habiendo tomado por la avenida Cinco de Febrero, con rumbo a la calzada de Tlalpan.

Al llegar a la esquina de las calles de Cuauhtemotzín y San Antonio Abad, con esa deplorable costumbre de los choferes de detenerse en cada esquina a cargar más pasajeros, el camión se estacionó precisamente sobre la vía de los eléctricos, habiendo aparecido de pronto el tranvía de Tlalpan, número 829, que según expresó el superintendente de la segunda división, señor Manuel Maena, era manejado por el motorista Gómez, placa número 3845, y sin que tratara de detener la marcha del motor, el eléctrico se proyectó como una catapulta sobre el camión...

Pedazos del vehículo saltaron por los aires. Un grito de espanto se escapó de todas las gargantas y el motorista puso "contracorriente", sólo que ya de manera tardía, pues que el camión quedó hecho pedazos...

(Pie de descanso) Todos los pasajeros del camión fueron heridos.

La escena fue inenarrable. Los pasajeros del camión, lesionados todos ellos, se encontraban unos debajo del tren, materialmente, y otros sangrando entre los restos del camión, habiéndose

[18] Hayden Herrera escribe: "Su restablecimiento parecía extraordinario. Su madre ofreció una misa de gracias por la salvación de su hija". Herrera, Hayden., *op. cit*., p. 58.

aglomerado la muchedumbre, que con esa morbosa curiosidad incapaz de dar auxilio a nadie, se reducían a ver.

Alguien dio aviso a la benemérita Cruz Roja, que envió a varias ambulancias, en tanto que el señor doctor José Morales, activísimo comisario de la cuarta demarcación, se presentaba con la sección médica, encabezada por el doctor Muldoon, atendiendo en el acto a los lesionados.

La señorita Calo [*sic*] **había sufrido heridas gravísimas**, así como la señora Meneses, **tanto así que fue indispensable el violento traslado** de ellas dos **al sanatorio de la Cruz Roja**, en la calle de San Jerónimo, en tanto que el señor Arenas era llevado al hospital Juárez, y los otros tres lesionados eran conducidos a sus respectivos domicilios, bajo responsiva médica.

El chofer y el motorista, comprendiendo cada uno la responsabilidad que les tocaba, se dieron a la fuga, no habiendo sido posible saber siquiera el camino que siguieron, por más esfuerzos que realizó la policía; pero se cree que los agentes de las Comisiones de Seguridad lograrán su captura, ya que este accidente, que tuvo relieves de catástrofe, fue sencillamente espantoso.

(***El demócrata***, viernes 18 de septiembre de 1925).

Del texto anterior, publicado en ***El demócrata***, vale la pena resaltar un dato que quizá no es tan evidente a primera vista. De los seis pasajeros heridos, únicamente se ofrecen pormenores sobre la identidad de Frida Kahlo —eso sí, con la ortografía cambiada por "Calo", probablemente porque el reportero no preguntó cómo se escribía el apellido— y se indica de ella que era una "joven pintora y escritora". Si Frida contó a Tibol en 1954, que su decisión de ser pintora se gestó a consecuencia del accidente, ¿no resulta incongruente que el periodista José Pérez Moreno publicara esta información? Por el texto, se deduce que el reportero entrevistó al superintendente de la segunda división, el señor Manuel Maena. ¿Le proporcionaría el funcionario el dato de la profesión de Frida? O, por el contrario, ¿el reportero se dirigió al lugar de los hechos y preguntó a los testigos? ¿Sería la propia Frida la que indicó su profesión a los doctores de la Cruz Roja? Son preguntas sin respuesta, mas lo evidente es que el texto periodístico no menciona a Frida como una simple estudiante de preparatoria, sino como una pintora y escritora, asumida así por ella misma o por los demás.

A continuación, presento la noticia del diario ***El Universal***, aparecida en su segunda sección.

(Título) **Un camión hecho trizas; resultaron seis heridos**

(Subtítulo) **Entre ellos se encuentra una señorita muy conocida**

(Balazo) Un tren de Tlalpam[19] [***sic***] arrolló en la calzada de San Antonio Abad a un camión de la línea de Coyoacán, lleno de pasajeros

(Segundo balazo) **Las señoritas María[20] Kahlo** [*sic*] y **María Mejía, sufrieron lesiones tan graves que seguramente morirán**. Quién fue el culpable.

(Noticia) Anoche, a las diez y nueve horas, en la esquina que forman las calles de Cuauhtemotzín y Calzada de San Antonio Abad, se registró un formidable choque entre el motor número 829 de la línea de Tlálpam [***sic***], que era manejado por el motorista número 3845, J. Gómez, y un camión de la línea de Coyoacán, marcado con la placa número 17,885, y que guiaba el chofer Jesús Belmont.

Testigos presenciales de los hechos declararon en las oficinas de la 4ª Demarcación de la Policía que el único culpable del terrible accidente fue el motorista Gómez, quien no tuvo la precaución de disminuir la velocidad del motor que manejaba, lo que dio por resultado que el tranvía chocara con el camión que quedó totalmente destruido.

[19] La ortografía correcta es Tlalpan.
[20] Aunque en el cuerpo de la noticia aparece el nombre correcto de la pintora, Frieda Kahlo (Frieda, con "e" es la transcripción correcta del nombre en alemán), el segundo balazo dice que su nombre es María. Esto se debe probablemente a que la persona que insertó los títulos fue diferente a la que redactó el texto, y seguramente, como sucede aún hoy en el diarismo, la premura no permitió revisar.

Dos ambulancias de la Cruz Roja se presentaron oportunamente en el lugar donde se registró el choque y desde luego procedieron a recoger a la mayoría de las personas que viajaban en el camión y que resultaron heridas.

Las personas que resultaron con lesiones en este accidente son las siguientes:

Señorita Frieda Kahlo, que pertenece a una distinguida familia de la municipalidad de Coyoacán, que presenta contusión profunda de las vísceras abdominales; probable fractura de la pelvis y fractura del pie derecho.

Señorita María Márquez, presenta fractura de la pelvis y contusión del abdomen.

La señorita María Mejía, presenta contusión profunda en las vísceras abdominales, probable fractura de la pelvis y golpes contusos en diversas partes del cuerpo.

Señora Ursula Meneses Viuda de Rodríguez, presenta una herida contusa en la cara interna de la pierna izquierda.

Ignacio Arenas, presenta una herida contusa en el pie izquierdo y el señor **Alejandro Gómez**, contusión de primer grado en ambas caderas.

En el hospital de la Cruz Roja se nos dijo que **las heridas que recibieron las señoritas Kahlo y Mejía, son de aquellas que necesariamente causan la muerte.**

Tanto el motorista como el chofer lograron huir.

(***El Universal***, viernes 18 de septiembre de 1925).

En este texto se vuelve a señalar a Frida como la víctima más afectada del accidente —puesto que es mencionada en primer lugar—, y de nuevo es la única sobre la que se dan referencias personales. En el balazo se indica que entre los heridos "se encuentra una señorita muy conocida", y en el cuerpo de la noticia se menciona que la accidentada "pertenece a una distinguida familia de la municipalidad de Coyoacán", probablemente porque su padre, Guillermo Kahlo, había sido fotógrafo de Porfirio Díaz. También se detalla "que presenta contusión profunda de las vísceras abdominales, probable fractura de la pelvis y fractura del pie derecho". Los datos obtenidos en la entrevista con el personal de la Cruz Roja provocaron, probablemente, que el reportero se atreviera, al final de su texto, a vaticinar el fallecimiento de la joven, indicando que sus heridas "son de aquellas que necesariamente causan la muerte". La noticia también menciona a Alejandro Gómez Arias.

Por último, veamos el texto aparecido en ***Excélsior***.

(Título) **Un camión deshecho por un tranvía de Coyoacán**

(Subtítulo) Entre las víctimas se encuentra la pintora, escultora y escritora **señorita Galo** [***sic***].

(Noticia) A las siete y media de la noche de ayer, en la esquina de las calles de Pino Suárez[21] y Cuauhtemotzín, ocurrió una espantosa catástrofe de la que resultaron víctimas seis pasajeras de un camión, **una de ellas una conocida pintora, escultura y escritora, la señorita Frida Calo** [***sic***], que a estas horas no es difícil que ya haya muerto en el hospital de la Cruz Roja.

El camión de la línea de Coyoacán número 17,885, repleto de pasajeros, se dirigía a su destino, cuando en el punto que hemos indicado, ya sea debido a la imprudencia de su conductor —como acontece generalmente entre los choferes de camiones que gustan desafiar el peligro colocándose sobre la vía de los tranvías eléctricos viniendo muy cerca a sus espaldas un tren a toda velocidad— o por la imprudencia y salvajismo del motorista, lo cierto fue que el camión fue alcanzado en el crucero que hemos citado, Pino Suárez y Cuauhtemotzín, y arrojado con brutal fuerza contra un poste, por el tren de la línea de Tlalpan número 829, perteneciente a la corrida número 130 y guiado por el motorista número 3845.

[21] En las otras dos noticias se indica que el choque tuvo lugar en Calzada de San Antonio Abad y Cuauhtemotzín (calle que hoy se llama Fray Servando Teresa de Mier). Pino Suárez era la continuación de San Antonio Abad, por lo que, probablemente se refiere a la misma esquina que mencionan los otros dos textos.

> Fue aquel un momento horrible; el ligero camión arrojado como si hubiera sido de hojalata, contra un poste de hierro, resultó materialmente hecho pedazos y convertido en un montón de escombros.
>
> Los responsables del trágico accidente, el chofer y el motorista cuyos nombres se desconocen, ilesos, emprendieron la fuga antes de que se apareciera la policía de la cuarta demarcación.
>
> Momentos después se presentó la infatigable Cruz Roja, que recogió, debajo de los escombros del camión de Coyoacán, a María Márquez, anciana de cerca de sesenta años; a **la señorita Frida Calo [*sic*], escultura [*sic*], pintora y escritora, la que se encuentra moribunda**; María Mejía, también en estado de gravedad, Alejandra García Arias[22] [*sic*], con lesiones muy serias; Ignacia Arenas[23] y Ursula Meneses, moribunda.
>
> De las seis mujeres es difícil que se salve alguna de ellas, pues la que no tiene el cráneo fracturado, sufrió la ruptura de muchas costillas, de las piernas y brazos y contusiones profundas en las vísceras torácica y abdominales.
>
> Los demás pasajeros que viajaban en el camión, se ignora si también resultaron heridos y la calidad de sus lesiones, porque huyeron probablemente a sus domicilios, antes de que se presentara la Cruz Roja y la policía.
>
> (***Excélsior***, viernes 18 de septiembre de 1925).

La noticia de ***Excélsior*** reitera que Frida Kahlo, cuyo apellido se vuelve a escribir incorrectamente —como "Galo" en el subtítulo y como "Calo" en el cuerpo del texto— era una "conocida escultora, pintora y escritora". Hay imprecisiones en los nombres de los seis pasajeros, que en este caso son convertidos en "pasajeras" —incluido Alejandro Gómez Arias—, así como en la esquina donde ocurrió el accidente, situada a una manzana del mercado de San Lucas, donde realmente tuvo lugar. Sin embargo, son correctos los datos numéricos del camión y del tranvía, y la narración de los hechos parece congruente. Lo más probable es que fuera la misma fuente de información la que dijo a los periodistas de ***El demócrata*** y ***Excélsior*** que Frida era una artista. Narrada en un tono mucho más subjetivo que las dos anteriores, esta noticia publicada un día después de que sucediera el accidente anuncia que la "moribunda" Frida "a estas horas no es difícil que ya haya muerto en el hospital de la Cruz Roja".

3. LA VOCACIÓN PICTÓRICA DE FRIDA SEGÚN FRIDA

Las tres noticias escritas en 1925 aportan información desconocida hasta hoy: el nombre de los conductores, los números del camión y del tranvía, y la esquina exacta donde tuvo lugar el accidente.[24] Pero más allá de estos datos que son más bien anecdóticos, las noticias revelan un detalle al que ninguna de las biografías de Frida consultadas le confiere importancia: la muchacha es mencionada como una "joven pintora, escultora y escritora", afirmación que contradice lo que ella contó años después: que su vocación artística se generó justo después del choque, durante su periodo de recuperación.

Durante la búsqueda hemerográfica hallé, en la revista ***Mañana***, una entrevista fechada el 19 de noviembre de 1949 y escrita por Miguel Ángel Mendoza, que lleva por título "Frida Kahlo, una extraordinaria mujer". En el texto, que ha pasado inadvertido hasta hoy, el periodista charla al alimón con el matrimonio Rivera-Kahlo. Cuando la artista es cuestionada acerca de su vocación pictórica, con un lenguaje muy colorido ella responde lo siguiente sobre el accidente sucedido 24 años antes:

[22] En realidad es Alejandro Gómez Arias.
[23] Probablemente, Ignacio Arenas.
[24] En la página 51 de *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, Hayden Herrera indica que el accidente tuvo lugar en la esquina de Cuauhtemotzin y Cinco de Febrero, a punto de salir a la Calzada de Tlalpan (que sería la Calzada de San Antonio Abad). Los periódicos indican que el choque tuvo lugar una manzana más adelante.

> [...] Venía yo de la Prepa[25] para mi cantón,[26] cuando me aplastó el camión. Sufrí dos fracturas de la espina dorsal; me desbaraté el pie derecho, del que me tuvieron que quitar varias falanges; un brazo se me volteó hacia adelante; tuve también dos fracturas en la pelvis y un fierro me entró por la cadera. Estuve tres meses en la Cruz Roja,[27] y después un año[28] inmóvil en un carrito con ruedas en el que me sacaban a que me diera el sol. Los médicos, cuando me recogieron, decían que yo no viviría ni veinticuatro horas. Pero ya me ve usted. Desde entonces no veo la mía. En la cara no me pasó nada. Pero dentro de mí yo creo que sí. Porque de esa "echa-bombas" que había sido, me volví así como más buena gente. [...] Entonces cambié. Me empecé a vestir de largo. Así de almartigón y cola amarrada como me ve usted ahora [...] quizás por coquetería porque no se me viera la pata chueca, o por lo que usted quiera. **Entonces empecé a pintar, totalmente sin ilusión**. Un día vino Clemente Orozco y vio lo que estaba yo pintando y le gustó. Diego también lo vio y dijo que estaba yo influenciada. Desbaraté entonces lo hecho y empecé a ser yo. Ahora dicen que soy surrealista; "pos quién sabe". Luego empezó el relajo de Diego, viejas y viejas. [...]
>
> En 1927, al año del accidente, empecé a salir e ingresé en el Partido Comunista a causa de dos cosas; primera, porque mi mamá trataba mal a las criadas, y, en segundo lugar porque ahogó a unos ratoncitos recién nacidos que estaban dentro de una peluca. Mi madre, doña Matilde Calderón, era una señora muy "mocha",[29] chapada a la antigua. Yo quería más a mi padre. [...][30]

Observamos que en 1949, Frida no menciona todavía la historia que le contaría a Raquel Tibol en 1954, según la cual habría decidido vivir para la pintura mientras estaba en la Cruz Roja. En su particular calendario tergiversado, la artista alarga las fechas, probablemente para dotar a su narración de mayor dramatismo, y no menciona el caballete que su madre mandó construir en la cama de la casa de Coyoacán. Asegura Frida que empezó "a pintar totalmente sin ilusión" —a Breton le había dicho que movida por el aburrimiento—, pero esto contrasta con la idea de la pintura como un motor vital que quedó registrada en la entrevista de Tibol en 1954. También Frida indica erróneamente que debido a las secuelas del accidente comenzó a salir de casa en 1927 —lo que supondría más de un año de recuperación— cuando, en realidad, se sabe que empezó a trabajar en el primer mes de 1926.

En otro artículo olvidado por los biógrafos, que lleva por título "Frida Kahlo pintada por sí misma", publicado el 5 de abril de 1941 en la revista ***Así***, la joven escritora Elena Garro —quien entonces tenía 24 años— se propone esbozar una semblanza de Frida. En su texto, Garro manifiesta el impacto visual que le provocó entrar a la habitación de Frida, abarrotada de "judas", y efectúa un breve recuento a partir de 1938, cuando Kahlo fue "descubierta" por el poeta francés André Breton a su llegada a México y consideró que sus lienzos eran surrealistas. En 1938, Breton escribió para el catálogo de la primera exposición individual de Frida en la galería de Julian Levy en Nueva York: "El arte de Frida Kahlo de Rivera es una cinta alrededor de una bomba".[31] Al año siguiente, Frida viajó a París para asistir a la exposición ***Mexique***, y el 10 de marzo de 1939 se presentó en la Ciudad Luz la segunda muestra individual de Kahlo en la galería Pierre Colle,[32] pero no gracias a Breton —a quien Frida, al parecer, odiaba y en cuya residencia parisina se enfermó—, sino por el apoyo de Marcel Duchamp. A la apertura acudieron artistas como Picasso y Miró.

Para 1941, cuando apareció la entrevista de Garro, Frida tenía 33 años. Faltaban pocos días para que falleciera su padre Guillermo Kahlo —murió el 14 de abril— y habían pasado apenas cuatro meses desde que la pintora contrajera, por segunda vez, matrimonio

[25] "Prepa" es el diminutivo de "Preparatoria".
[26] "Cantón" es un mexicanismo que significa "casa" en lenguaje coloquial.
[27] Como hemos indicado anteriormente, en realidad sólo estuvo un mes.
[28] Fueron exactamente tres meses de recuperación, no un año. Después recayó en el verano de 1926.
[29] "Mocha" en lenguaje coloquial significa "beata, persignada".
[30] Mendoza, Miguel Ángel. "Frida Kahlo, una extraordinaria mujer". *Mañana*, 19 de noviembre de 1949, pp. 26-28.
[31] Breton, André. "Frida Kahlo por André Breton". *El hijo pródigo. Revista literaria*, vol. XII, núm. 38, mayo de 1946, p. 120.
[32] Sullivan, Edward J. *Artistas del siglo XX en Latinoamérica: una perspectiva de fin de siglo*. Sevilla: 1992, p. 104.

con Diego Rivera el 8 de diciembre de 1940 en la ciudad de San Francisco. En su artículo, surgido de una entrevista realizada en la Casa Azul, la joven Garro escribe:

> En rigor todo verdadero surrealismo debería ser involuntario, pero pocas veces ocurre así. Frida pinta hace once años, "desde que me apachurró un camión", nos dice. Estudiaba en la Preparatoria, no le interesaba la pintura, pertenecía a la banda de "los cachuchas" y era dinamitera.[...] El accidente la entristeció, la cambió; desde ese día le gusta pensar en la muerte y pintarla. No le interesa la pintura como oficio, ni como arte. Pinta para expresarse, para comunicarse; lo único que le gusta en el fondo, es pintar: pintarse, mejor dicho. Toda su pintura es autobiográfica y, más que autobiográfica, confesión.[33]

En el texto de Elena Garro, quien fuera esposa de Octavio Paz, las fechas se encuentran cambiadas de nuevo. Si Frida pintara "desde hace once años", esto implicaría que el comienzo de su plástica habría tenido lugar en 1930. O bien fue un lapso de Frida —lo que es poco probable, pues 1925 parece ser una fecha inolvidable para ella—, o bien decidió demorar en cinco años la fecha del accidente, o fue Garro quien se equivocó al efectuar la operación aritmética. Sin embargo, más allá de las matemáticas, hay algo en común con todos los textos surgidos de declaraciones hechas por Frida a los periodistas: ella siempre relaciona su actividad pictórica con el accidente, y omite cualquier acercamiento a la plástica previo al 17 de septiembre de 1925, como si su vocación artística hubiera aparecido de la nada. Entonces, ¿por qué los periódicos publicaron el 18 de septiembre de 1925 que Frida era una "pintora, escultora y escritora"?

4. LA ARTISTA QUE SÍ EXISTIÓ ANTES DE 1925

En 1921 Frida obtuvo el certificado escolar de la ***Oberrealschule***, en el Colegio Alemán de México,[34] y en 1922 entró a la Escuela Nacional Preparatoria (ENP), a los 14 años de edad. Hacía poco que se admitían mujeres, y de hecho ella fue una de las 35 mujeres registradas entre los dos mil alumnos que concurrían a esta institución.[35] Superó el examen de admisión y eligió un programa de estudios que, tras cinco años, le permitiría ingresar a la Facultad de Medicina.

Precisamente en 1922 el padre de Frida, Guillermo Kahlo, abrió su estudio fotográfico en el Centro Histórico de la Ciudad de México, muy cerca de la ENP, en un local ubicado en la joyería La perla, entre las calles de Madero y Motolinía.[36] Isolda Pinedo Kahlo, sobrina de Frida e hija de su hermana Cristina Kahlo, publicó en 2004 el libro ***Frida íntima***, en el que efectúa una personal biografía de la pintora a partir de sus recuerdos de infancia. A pesar de que el volumen dista mucho de constituir una aportación novedosa a la biografía de Frida, sí proporciona ciertos datos que no se encuentran en otras narraciones de la vida de la pintora. En referencia a los años anteriores al accidente de 1925, Isolda describe el acercamiento a las artes visuales por parte de su tía de la siguiente forma: "Por una corta temporada, muy joven todavía, mi tía Frida ayudó a mi abuelito a trabajar. Se iba con él al estudio y allí aprendió a fotografiar, a revelar y colorear con diminutos pinceles las tomas, que requerían de retoque. Luego, como también hacía retratos, entró a trabajar con un grabador, de quien aprendió a copiar modelos".[37]

A dos años del final de la Revolución mexicana, Frida tenía que ganar dinero para ayudar a su familia, y después de salir de la escuela apoyaba a su padre en el estudio fotográfico, donde incluso a veces tenía que permanecer hasta tarde.[38] En la entrevista que le hizo Raquel Tibol en los años de 1950, Frida recordó que a veces ayudaba a su padre cuando

[33] Garro, Elena. "Frida Kahlo pintada por sí misma". *Así*, 5 de abril de 1941, p. 44.
[34] Pinedo Kahlo, Isolda. *Frida íntima*. Bogotá: Ediciones Dipon, 2004, p. 209.
[35] Herrera, Hayden. *op. cit.*, p. 34.
[36] Pinedo Kahlo, Isolda, *op. cit.*, p. 210.
[37] *Ibid.*, p. 52.
[38] Herrera, Hayden, *op. cit.*, p. 46.

éste llegaba a sufrir algún ataque epiléptico mientras trabajaba: "por un lado cuidaba que aspirara prontamente éter o alcohol, y por el otro vigilaba que no robaran la máquina fotográfica".[39] Fue cajera en una farmacia durante poco tiempo, brevemente llevó las cuentas de un almacén de madera, y hacia 1925 entró como aprendiz de grabado a sueldo con el próspero impresor comercial Fernando Fernández, quien era amigo de su padre. El trabajo le entusiasmó. Fernández le enseñó a dibujar a partir de la copia de estampas del impresionista sueco Anders Zorn, y descubrió que tenía un "enorme talento".[40]

El aprendizaje plástico previo al accidente se dio, entonces, por varias vías. Por un lado, en el estudio de su padre, y sobre todo en el taller de Fernández. Según Herrera, no hay evidencia de que en la escuela Frida hubiera poseído ambiciones artísticas. Cursó los seminarios de arte obligatorios en la ENP, dibujo y modelado en barro con el profesor Fidencio L. Naba, quien estudió en París y ganó el Prix de Rome. Sin embargo, también pensó en ganarse la vida realizando dibujos científicos para libros de medicina y se entrenó en casa observando tejidos biológicos a través de un microscopio.[41] Martha Zamora menciona, en relación con las copias efectuadas en el taller de Fernández que están en el museo de la Casa Azul, que en ellas "pueden verse las pruebas de su innata destreza". Sin embargo, en ambas biografías estos datos no son considerados más que como un aprendizaje de aquella parte de la vida de Frida en que aún no era pintora.

Sobre la vocación pictórica de Frida, Isolda Pinedo Kahlo indica en su libro: "ignoro qué motivó a mi tía Frida a ser pintora; en qué momento de su vida lo decidió. Pero cuentan que cuando se acercó a Diego Rivera y había declarado públicamente, con todas sus letras, y sin pelos en la lengua como siempre habló ella, que tendría un hijo con ese pintor tan famoso, casada o no con él".[42] Frida conoció a Diego Rivera en 1922, cuando éste recibió el encargo de realizar un mural en el anfiteatro Simón Bolívar, que era el auditorio de la ENP. Más allá del mito de si la niña de catorce o quince años se enamoró locamente del pintor, es notable que le llamara la atención observar cómo el artista resolvía sus trazos. El propio Rivera, en su autobiografía ***My Art, My Life***, rememora:

> Una noche estaba pintando hasta arriba en el andamio mientras Lupe[43] tejía abajo, cuando escuchamos un fuerte griterío y empujones contra la puerta del auditorio. De repente ésta se abrió de un golpe y una niña que no parecía tener más de diez o doce años fue impulsada hacia adentro. [...] Miró directamente hacia arriba. "¿Le causaría alguna molestia que lo viera mientras trabaja?", preguntó. "De ningún modo, señorita, me encanta", contesté. Se sentó y me miró en silencio, los ojos fijos en cada movimiento de mi pincel. [...] La niña se quedó ahí más o menos unas tres horas.[44]

El interés de Frida por el dibujo como un medio de expresión en los años previos al accidente de 1925 ha sido poco explorado. Es suficiente observar las cartas que Frida envió a Alejandro Gómez Arias —algunas aún inéditas— para constatar que a menudo se alternan los caracteres manuscritos con dibujos. La primera epístola que Frida escribió a Alejandro data del 15 de diciembre de 1922,[45] y a sus 15 años todavía conservaba los modales de una niña católica y refinada, como su madre le había inculcado. Aquí la adolescente no incluyó diseños, pero en otra carta que envió a Alejandro el 12 de enero de 1924 —un año y nueve meses antes de su accidente—, donde le explica que no podrá ir a la Ciudad de México, le escribe que está consultando unos volúmenes de arte: "Me encontré unos libros muy bonitos que tienen muchas cosas de arte oriental y eso es lo que ahora está leyendo tu Friducha".[46]

[39] Tibol, Raquel, *op. cit.*, p. 50.
[40] Este episodio aparece mencionado en Herrera, Hayden, *op. cit.*, p. 47, y en Zamora, Marta, *op. cit.*, p. 25.
[41] Herrera, Hayden, *op. cit.*, p. 63.
[42] Pinedo Kahlo, Isolda, *op. cit.*, p. 52.
[43] Guadalupe Marín, su esposa en ese momento.
[44] Herrera, Hayden, *op. cit.*, p. 39.
[45] Tibol, Raquel. *Escrituras de Frida Kahlo*. Ciudad de México: Plaza y Janés, 2004, p. 32.
[46] *Ibid.*, p. 43.

En otro documento manuscrito no fechado, que corresponde probablemente a la segunda mitad de 1924, Frida escribe: "Alejandrito, me han dicho que estás muy triste y preocupado en un invento de radiotelefonía inalámbrica porque padeces por las noches jaquecas y por eso te mando esta medicinita, eh?", y a continuación incluye dos pequeños dibujos, un joven frente a una bocina y un autorretrato de ella de pie, y agrega: "Mi último retrato. Estoy dando un concierto y tú lo estás oyendo en tu aparato. Ondas aéreas". También dibuja un tranvía con un conductor y unas niñas que intentan encaramarse al vehículo en marcha, y casas al fondo donde incluye la leyenda: "Aquí vamos de moscas en un Peralvillo la Reynita y yo. Es una magnífica fotografía de las que a ti te gustan. Así veíamos las casas. Niñas que se van a caer". Más adelante dibuja pilas de libros, una pequeña rata y un personaje ante un librero, y acto seguido, escribe: "Cómo desearía estar cuando fueras mucho muy feliz. No es turrón, son libros. Ratita que ha hecho un nidito en un libro de Anatole France. Tú leyendo a don Ramón de las barbas de Chivo.[47] Tu amiga Frideita".[48]

En una carta del lunes 18 de agosto de 1924 incluye el dibujo de su cabeza en un pedestal y escribe: "Estatua a tu cuata. Ya por poco nazco degollada por el hocico tan chiquito", y aquí diseña un corazón flechado que dice, en inglés: "***I love you very much. Kisses***".[49] El 14 de septiembre de 1924, junto a un dibujo que representa una cabeza de mujer de facciones estilizadas, cuello largo y cabello corto a la que denominó "***one*** tipo ideal", escribe:

> No la arranques porque es muy bonita... Basándose en esa muñequita puedes ver cómo estoy progresando en el dibujo, ¿verdad? ¡Ahora ya sabes que soy un prodigio en lo que concierne al arte? Así que ten cuidado por si los perros se acercan a ese admirable estudio sicológico y artístico de un "pay chekz" (***one*** ideal). No la vayas a romper porque está muy bonita.[50]

El 20 de septiembre de 1924, en otra carta, dibuja un gato acurrucado de espaldas donde advierte que se trata de "***other*** tipo ideal".[51] En una epístola del jueves 25 de diciembre de 1924, ruega a su amado: "Alex, escríbeme seguido y aunque no sea cierto dime que me quieres mucho y que no puedes vivir sin mí... Tu chamaca, escuincla o mujer o lo que tú quieras",[52] y a continuación dibuja tres pequeñas figuras representando esos tres tipos distintos de mujer.

El 1 de enero de 1925, en otra carta al mismo destinatario donde le confiesa sus celos por una muchacha llamada Anita Reyna, junto a la frase: "¿sabe usted la noticia?",[53] Frida dibuja a una mujer joven con rizos en espiral y una corona, y a su alrededor, en una especie de velo, se lee al principio:[54] "se acabaron las pelonas".[55]

En todas estas cartas, y en otras previas al accidente, las palabras sirven para describir sus emociones mientras que algunas letras son sustituidas o alternadas con dibujos "que parecen de tira cómica e ilustran lo que le pasaba: una pelea, un beso, ella misma en la cama, enferma".[56] Definitivamente, Frida Kahlo se expresó a través del lenguaje del arte visual antes de su accidente.

En lo referente a que en los periódicos del 18 de septiembre de 1925 Frida aparezca también como una "joven escritora", es curioso que, aunque nunca mencionó explícitamente su interés por las letras, en ***El Universal Ilustrado*** del 30 de noviembre de 1922 se publicara una prosa poética suya titulada "Recuerdo", donde el lenguaje literario es de gran elaboración:

> Yo había sonreído. Nada más. Pero la claridad fue en mí y en lo hondo de mi silencio.
> Él me seguía. Como mi sombra, irreprochable y ligera.

[47] Se refiere a Ramón Gómez de la Serna.
[48] Tibol, Raquel. *Escrituras de Frida…*, *op. cit.*, pp. 47-48.
[49] *Ibid.*, p. 49.
[50] *Idem.*
[51] *Ibid.*, p. 50.
[52] *Ibid.*, p. 51.
[53] *Ibid.*, p. 52.
[54] Herrera, Hayden, *op. cit.*, p. 45.
[55] En lenguaje coloquial, "pelona" hace referencia a la muerte.
[56] Herrera, Hayden, *op. cit.*, p. 40.

> En la noche sollozó un canto...
> Los indios se alargaban, sinuosos, por las callejas del pueblo.
> Iban envueltos en sarapes, a la danza, después de beber mezcal.
> Un arpa y una jarana eran la música, y la alegría eran las morenas sonrientes.
> En el fondo, tras del Zócalo, brillaba el río. Y se iba, como los minutos de la vida.
> Él me seguía.
> Yo terminé por llorar. Arrinconada en el atrio de la Parroquia, amparada por mi rebozo de bolita, que se empapó de lágrimas.[57]

Cuando tuvo el accidente, Frida ya había publicado en un periódico, estaba trabajando en un taller de grabados, y tenía un sinnúmero de dibujos en sus cartas.

5. UNA RELECTURA SOBRE EL MITO DEL ACCIDENTE

La biografía de una persona cobra un significado u otro según sea el ángulo desde donde se cuente. Elegir un principio es, como en cualquier texto narrativo, una construcción artificial. Sirva de ejemplo la obra de teatro ***Incendios***, del dramaturgo canadiense de origen libanés Wajdi Mouawad. La protagonista, Nawal, insta en su testamento a sus hijos gemelos para que busquen a su hermano, cuya existencia ignoraban, y a su padre, a quien nunca conocieron y creían un héroe muerto. El viaje hacia lo más secreto de la identidad de su madre les lleva a descubrir que son fruto de una violación perpetrada por un torturador, y que además su padre y su hermano son la misma persona. La imagen ficticia que ellos tenían de su historia se convierte en monstruosa. En una carta que el albacea del testamento les entrega sólo cuando se revela el misterio de su origen, Nawal pregunta a los dos hermanos desde dónde desean contar el relato de su origen. Si su historia comienza en su nacimiento entonces será grotesca; si inicia con el parto de su padre, concebido clandestinamente por amor, será una historia que surja de la belleza. Nawal sugiere otro principio: cuando ella grabó con sus propias manos el nombre de su abuela en la lápida de la tumba de ésta y así cumplió la promesa que le hizo de ser la primera mujer de su familia que aprendería a escribir.

Son los personajes los que tienen, al fin y al cabo, la libertad de decidir dónde comienza el relato que les da identidad y sentido vital. Frida hizo lo mismo. A lo largo de su existencia, la pintora narró a sus entrevistadores diversas e incluso contradictorias versiones de cómo decidió hacerse artista a partir del choque entre el camión en el que viajaba y un tranvía. La versión más lograda, la que realmente asentó el mito de Frida Kahlo, fue la entrevista que Raquel Tibol publicó en 1954: Frida narró a la periodista argentina, entonces secretaria de Diego Rivera, que durante su convalecencia en el hospital de la Cruz Roja decidió ser pintora justo cuando su madre la visitó, hacia mediados de octubre de 1925. Según palabras de Frida, en cuanto vio a la mujer que la trajo al mundo le dijo: "no he muerto y, además, tengo algo por qué vivir; ese algo es la pintura".[58]

Sin embargo, a Levy, Garro y Miguel Ángel Mendoza jamás les mencionó este episodio. Es más, les había narrado años antes que su vocación pictórica se gestó no en el hospital, sino durante su periodo de recuperación en la casa de Coyoacán, a finales de 1925. Pero este lapso tan sólo duró dos meses. Ya no se inscribió en la preparatoria porque no pudo presentar los exámenes del otoño de 1925, y a partir del 2 de enero de 1926, aparentemente curada, volvió a trabajar en el estudio de su padre en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Durante este primer periodo de dos meses en proceso de cura (del 17 de octubre al 18 de diciembre de 1925), Frida pudo haber pintado el lienzo ***Paisaje urbano***, que está fechado ***circa*** 1925, y que el crítico Alejandro Hernández interpretó recientemente como

[57] Kahlo, Frida. "Recuerdo". *El Universal Ilustrado,* 30 de noviembre de 1922, p. 61.
[58] Tibol, Raquel, *op. cit.*, p. 55.

"un panorama sin espacio", atravesado por líneas horizontales que surgen del cambio de perspectiva al que se vio obligada Frida, pues pasó de la verticalidad de la postura para caminar, a la horizontalidad de la silla de ruedas y la cama.[59]

Frida pintaba, como lo hace mucha gente, pero ¿se había asumido ya como pintora, o más bien era una especie de terapia para combatir el aburrimiento?

Entre enero y el verano de 1926, cuando parecía que estaba completamente recuperada, continuó trabajando y escribió varias cartas a Alejandro Gómez Arias. No volvió a pintar. Solamente lo hizo cuando recayó, en el verano de 1926 y se vio obligada, de nuevo, a confinarse en la casa de Coyoacán. Fue en este periodo cuando empezó a trabajar su primer óleo autobiográfico, ***Autorretrato con traje de terciopelo***, que estaba casi terminado hacia el 28 de septiembre de 1926, y que regaló a Alejandro Gómez Arias. Y a partir de este momento, se dedicó a la pintura.

Revisar los periódicos que salieron publicados el 18 de septiembre de 1925, en los que se menciona a la muchacha accidentada como una "joven pintora, escultora y escritora" contrasta con la idea, repetida en todas sus biografías, de que ella decidió hacerse artista después del accidente. Sin embargo, la pregunta no es cuándo surgió la vocación pictórica de Frida, sino por qué borró Frida todos sus acercamientos al quehacer pictórico anteriores a su accidente en las entrevistas que dio a lo largo de su vida. Podría haber empezado a contar su historia como pintora desde ahí, desde sus primeras incursiones. Parece que ella misma primero intuyó, y después, con los años, decidió que el parteaguas que supuso su accidente en términos de salud, también sería una encrucijada simbólica en su vocación como artista: el nacimiento del mito de una pintora cuya obra plástica está atravesada por el tema del dolor y la autobiografía tenía que darse en aquel punto de la vida en que ambas vertientes se cruzaron, es decir, cuando el destino quiso que sobreviviera a un accidente que le dejó secuelas que arrastró durante toda su vida.

Frida, definitivamente, sí se expresó en el lenguaje del arte antes de 1925, y lo demuestran sus cartas, sus lecturas, su interés por el mural de Rivera, su aprendizaje con un grabador, y, por supuesto, los periódicos que la mencionan como una "joven pintora".

Si el choque entre el camión y el tranvía no hubiera ocurrido, ella seguramente no habría llegado a ser la pintora en que se convirtió, pero, quizás, tampoco se habría dedicado a la medicina. Sin la pretensión de negar que el accidente del 17 de septiembre de 1925 supuso un giro en la vida de esta artista mexicana, las evidencias documentales demuestran que aquella frase que Vasari podría haber escrito —"no he muerto y, además, tengo algo por qué vivir; ese algo es la pintura"— es en realidad un mito, una construcción literaria enriquecida progresivamente por la propia Frida entre los años de 1930 y 1950, y perpetuada en el imaginario colectivo hasta nuestros días.

El personaje Nawal, en la obra ***Incendios***, decidió que su historia no iniciara en la llaga de una violación, sino muchos años antes, en el momento en que ella quiso aprender a leer para abandonar la miseria y contradecir el destino marcado para las mujeres de su familia. Con este principio, Nawal convirtió su historia trágica en una narración esperanzadora.

En cambio, en un proceso de depuración de su identidad, el accidente de Frida fue transformado por ella misma, a lo largo de los años, en una muerte metafórica que dio paso a un ***re-nacimiento*** mítico: un principio de la historia. La Frida enferma y consagrada como pintora que habló con Raquel Tibol dispuso que su origen como mujer y como creadora se encontraba precisamente en la llaga: en el momento justo en que el dolor del accidente fue vencido a través de la pintura. Decidió, ***a posteriori***, que ahí empezaba su vocación; y entonces construyó la escena en que su madre entraba en el hospital tres décadas atrás

[59] Hernández, Alejandro. "Paisaje Urbano", en *Frida Kahlo 1907-2007. Homenaje Nacional*. Ciudad de México: Conaculta, 2007, p. 46.

y ella le decía que sólo por la pintura valía la pena vivir. Así terminó de construir su mito, iniciado desde sus primeras entrevistas de la década de 1930 en las que siempre borró artificialmente todo acercamiento temprano a la plástica.

De forma muy vasariana, Frida Kahlo puso siempre los cimientos de su origen como pintora en el momento del accidente. Quizás intuyendo que su muerte estaba cercana, en la narración de tinte literario que le dio a Tibol en 1954 volvió a contar la historia tantas veces repetida, pero agregó algo: la pintura se erigió simbólicamente como la sangre, como la fuerza vital que desde joven sublimó el dolor físico que la había acompañado durante años. Poner a una Frida muy joven a declamar ante su madre castrante que quería "vivir por la pintura" fue una licencia narrativa que dio sentido e identidad a toda la vida de la artista al final de su existencia.

RESEÑA

Francisco Díaz de León.
El marqués de las polainas, de Renata Blaisten González

Ana Torres Arroyo*
ana.torres@ibero.mx

El libro ***Francisco Díaz de León. El marqués de las polainas***, escrito por Renata Blaisten y publicado en 2010 por la Universidad Nacional Autónoma de México y la editorial RM, cuenta con grandes aportaciones a la historia del arte mexicano.

La principal aportación se refiere al rescate de un artista poco trabajado, lo que ha sido posible a partir de documentos inéditos pertenecientes al Fondo Francisco Díaz de León, el cual fue donado a la Fundación Andrés Blaisten. La oportunidad que tuvo Renata Blaisten como investigadora, de catalogar y revisar materiales que habían permanecido silenciosos, encerrados en sus cajas, le permitió mostrar nuevas facetas de la trayectoria tan fructífera de Francisco Díaz de León, quien al igual que muchos otros artistas ha quedado marginado en la historiografía del arte mexicano.

Desde el principio de su investigación, Renata sabía lo que deseaba: sacar a la luz el lado oculto de este artista, hacer público lo que era privado. De esta manera, el libro activa nuestra memoria y pone en movimiento fotografías, grabados, pinturas, pensamientos e ideas que nos permiten conocer historias olvidadas y encontrar en ellas la huella de realidades que la autora logra interpretar para recrear otras realidades.

* La doctora Ana Torres Arroyo es académica de tiempo completo del Departamento de Arte en la Universidad Iberoamericana. Especialista en arte moderno y contemporáneo mexicano, es autora de los libros *Pedro Coronel. Variación en el color y la forma* (2003), e *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo. ¿Un pintor de ruptura?* (2011).

La investigación estuvo llena de sorpresas y hallazgos, con lo cual se colocó la producción artística de Díaz de León bajo nuevas narrativas que trascienden los estudios tradicionales. Y creo que esto es el aporte más significativo del estudio de Renata Blaisten, es decir, además de rescatar al artista, me parece importante la manera tan original en que lo aborda.

La autora realizó —como se dice coloquialmente— un trabajo de hormiga: después de una rigurosa catalogación, revisión y selección de más de 4000 piezas, armó un rompecabezas. Construyó entonces la estructura del libro a partir de cinco núcleos temáticos que dialogan con las imágenes del artista.

El primero de esos núcleos, titulado ***Los autorretratos***, nos presenta la mirada irónica de un Díaz de León que se hacía pasar por múltiples personajes. Enseguida se aborda el tema ***La mujer***, el cual nos muestra el contraste entre la representación moderna de una mujer liberada de prejuicios morales y la representación de lo tradicional a partir de la mujer indígena. Para continuar, en ***El indígena y la modernidad*** observamos la huida de los grupos indígenas que se ven obligados a abandonar sus tierras para integrarse a la vida urbana, estas imágenes son una reflexión de los procesos de transculturación. El cuarto núcleo se refiere a ***El paisaje***, que el artista trabajó en diversas técnicas para evocar el silencio de los pueblos mexicanos, es el territorio de la nostalgia. Aquí nos presenta el simbolismo social que adquieren las fuentes, los arcos y la estética de la arquitectura. Finalmente, en ***Asuntos militares*** observamos montajes fotográficos que nos muestran formas vanguardistas de representación al tiempo que aparece una reflexión en torno a la crudeza de las guerras.

La autora logra presentar estas temáticas como narrativas independientes, pero al mismo tiempo es posible establecer un entrecruzamiento y un diálogo ya que, como bien dice Renata Blaisten, su intención fue crear una estructura rizomática. Y aquí me parece importante recordar a Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes ven el rizoma como un mapa que "no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye… el mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones… una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas".[1] Y es precisamente este juego de sensaciones e interconexiones el que Renata Blaisten incluye en su estudio porque activa, además de la memoria, nuestra imaginación.

El libro ***Francisco Díaz de León*** trasciende ideas comunes, nos presenta una historia del arte cuya importancia radica precisamente en la pluralidad de sus narrativas visuales, de las cuales Francisco Díaz de León fue un ejemplo muy particular ya que formó parte de propuestas arriesgadas y adelantadas a su tiempo. Renata Blaisten coloca a este artista en un ámbito experimental, que —como hizo la gran mayoría de los pintores de su época— cuestionó los modelos academicistas de representación creando un arte de múltiples identidades. La autora nos muestra un artista polifacético, que no sólo fue pintor de caballete sino también un gran ilustrador, grabador, fotógrafo, coleccionista, editorialista, gestor cultural y maestro.

Asimismo, Blaisten presenta a Díaz de León como un artista independiente y de vanguardia que desarrolló su propuesta visual en el contexto del México posrevolucionario. En este sentido, una vez más se comprueba que la Escuela Mexicana de Pintura —tradicionalmente estudiada desde una visión unívoca y autoritaria del realismo social— debe ser entendida como un espacio de encuentro entre una diversidad de corrientes y propuestas artísticas que consolidan y conforman la vanguardia mexicana de aquellos años, cuya principal característica fue generar una pintura experimental con identidad propia.

[1] Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma: Introducción*. Valencia: Pre-textos, 2008, p. 29.

Como sabemos, uno de los temas comunes entre los pintores de entonces fue el nacionalismo y la creación de identidades visuales. Pero no todos compartieron la misma idea de nacionalismo, aparecieron múltiples códigos, signos y símbolos que apelaron a la identidad cultural del mexicano.

Francisco Díaz de León se alejó del nacionalismo oficial que buscaba presentar cierta homogeneidad del pueblo mexicano. Las teorías nacionalistas de la época afirmaban que el indígena debía integrarse a la sociedad moderna, es decir, debía convertirse en mestizo. Tomando en cuenta estas ideas, lo indígena se construyó a partir de una gran paradoja: como la característica que define la originalidad de la identidad mexicana y, simultáneamente, como el principal obstáculo para conformar una nación unificada.

Frente a este contexto, Díaz de León rechazaba y criticaba la política integracionista. "La modernidad es la carga que deberán llevar los indígenas en sus espaldas", afirma Renata Blaisten. En las composiciones de Díaz de León, la representación del indígena evoca la nostalgia de un pasado abandonado y la búsqueda de un futuro esperanzador que, más que mejorar sus vidas, refleja la pérdida de identidad. El nacionalismo de Díaz de León es íntimo, silencioso y emocional; expresa, más que la uniformidad y el mestizaje, la autonomía indígena y la diversidad.

No cabe duda, el libro ***Francisco Díaz de León. El marqués de las polainas*** es una propuesta que abre nuevas líneas de investigación sobre el estudio de la cultura visual posrevolucionaria. Después de este trabajo de investigación, podemos decir que Díaz de León fue un pintor con ojo de fotógrafo, un editor con ojo de grabador y, para Renata Blaisten, un visionario posmoderno que desmontó las formas de representación tradicionales. ■

Tere Castelló de Yturbide

ENTREVISTA

Dina Comisarenco Mirkin*
dina.comisarenco@ibero.mx

Tere Castelló, ***Nopalitos compuestos***, s/f (foto, cortesía de la Galería de Arte Mexicano).

Teresa Castelló Yturbide (1917), de 94 años de edad, es una de las tantas mujeres mexicanas ejemplares que, contra viento y marea, a través de sus notables cualidades de inteligencia, sensibilidad y energía ha enriquecido la vida cultural de México durante muchos años. Conocida como autora de cuentos infantiles, ha escrito más de 30 libros e innumerables artículos especializados en el arte y las tradiciones mexicanas; es conferencista, asesora de investigadores, trabajadora social y, además, una extraordinaria pintora de una no muy abundante pero sí notable obra.

Bajo el seudónimo de Pascuala Corona, adoptado como homenaje a su nana originaria de Pátzcuaro, Tere, como la conocen sus amigos, publicó en 1945 su primer libro infantil: ***Cuentos mexicanos para niños***; a éste le siguió una larga y exitosa lista de obras entre las que destacan ***Cuentos de rancho*** (1951), ***Fiestas*** (1958), ***El pozo de los ratones y otros cuentos al calor del fogón*** (1996), ***Leyenda de la china poblana*** (2005) y, entre las más recientes, ***Mi abuela Romualda*** (2006), ***Isidro Labrador, quita el agua y pon el sol*** (2007), y ***Quetzalcóatl y la hormiga maicera*** (2009). En 2010 fue galardonada con el Premio Bellas Artes de Literatura de Cuento Infantil, Juan de la Cabada.

En sus investigaciones, Castelló se especializó particularmente en el estudio del arte del textil indígena. Como producto de esta labor destacan ***Traje indígena en México*** (1965), escrito en colaboración con Carlota Mapelli Mozzi; ***El rebozo*** (1971), con Francisco Elizalde García, Ricardo López Mendel, Patricia Meade y Gabriela Olmos, entre otros; ***El rebozo y el sarape*** (1987), con Virginia Armella de Aspe; ***Colorantes naturales de México*** (1988); ***Historia de México a través de la indumentaria*** (1988), con Virginia Armella e Ignacio Borja Martínez; ***La tejedora de vida*** (1989), con Carlota Mapelli Mozzi; ***Historia y arte de la seda en México: siglos xvi-xx*** (1990), con Teresa de Maria y Campos; y ***Una geografía del rebozo*** (2008). En otros temas relacionados con las tradiciones y artesanías mexicanas, hay que mencionar ***Biombos mexicanos*** (1970); ***Presencia de la comida prehispánica*** (1986); ***La chaquira en México*** (1998), con Carlota Mapelli Mozzi; y ***Libro de cocina del hermano fray Gerónimo de San Pelayo: México, siglo*** XVIII (2000), con Elsa Cecilia Frost, Cristina Barros y Marco Buenrostro.

* La doctora Dina Comisarenco Mirkin es académica de tiempo completo del Departamento de Arte en la Universidad Iberoamericana. Especialista en arte y diseño mexicano del siglo XX, es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y editora de Nierika. Revista de Estudios de Arte.

Además de estudiar y difundir la rica cultura de los pueblos indígenas de México, en 1988 Tere Castelló fundó la asociación Pro-Seda con el objeto de apoyar a un grupo de mujeres mixtecas que viven en San Mateo del Peñasco, Oaxaca, para que pudieran continuar con su extraordinaria producción textil tradicional que entonces estaba gravemente amenazada. Según recuerda Tere, ella misma se encargó de transportar nuevos huevecillos de gusano de seda —para sustituir la cepa que se había debilitado en aquella región—; de sembrar, junto con las mujeres de la zona, las moreras necesarias para alimentar a los gusanos; y de documentar el extraordinario trabajo textil de esas mujeres para que culminara en una de las tantas y extraordinarias publicaciones de Tere.

En marzo de 1972, con su infalible ojo clínico, Inés Amor invitó a Tere Castelló a exponer un conjunto de 21 de sus obras en ese prestigioso espacio artístico que es la Galería de Arte Mexicano. La exposición fue un gran éxito; recibió críticas muy favorables por parte tanto de la prensa especializada como del público que asistió a verla, y en esa oportunidad se vendieron todas las obras presentadas. Los temas que aborda Tere Castelló en su pintura provienen de la vida cotidiana y se relacionan, principalmente, con la cocina, los refranes populares, la música y las tradiciones festivas como el día de muertos, que son algunas de las grandes pasiones de esta artista.

Su estilo minucioso, con claros rastros de su extraordinario poder de observación desarrollado en parte gracias a su labor como ilustradora e investigadora, con una riquísima paleta que hace justicia al fenomenal color real que caracteriza a las tradiciones mexicanas que retrata, y con una cuidadosa organización espacial que confiere eternidad a lo que por su propia naturaleza efímera está destinado a desaparecer, nos induce a imaginar lo que nos hubiera legado su arte si sus diversas inquietudes no la hubieran llevado a dedicarse a tantas otras actividades.

Las mexicanísimas naturalezas muertas de Tere constituyen otro glorioso capítulo de la historia del arte mexicano que, como las obras del mismo género de María Izquierdo, Frida Kahlo, Olga Costa y Elena Climent, se nutre de la rica tradición de las alacenas de José Agustín Arrieta y Hermenegildo Bustos, aunque Castelló la renueva con un sello único y personal.

Con esta breve pero sustanciosa entrevista, llevada a cabo a los 94 años y un día de edad de Tere Castelló, el 22 de marzo de 2011 espero dar un primer paso para recuperar la voz de una extraordinaria mujer, investigadora, escritora y trabajadora social, que en su corta etapa como pintora produjo una exquisita obra que vale la pena conocer.

Ante mi comentario sobre su extraordinaria actividad que a lo largo de su vida la llevó a escribir, investigar, ilustrar, dedicarse a la labor social y criar una familia, Tere sostiene que tiene que ver no sólo con su curiosidad y su infatigable energía, sino también con la soledad que le tocó llenar. Tere se casó con el renombrado arquitecto Mauricio de Maria y Campos, sin embargo, cuando la pareja tenía ya tres hijos y estaba a la espera del cuarto, Mauricio falleció de un infarto repentino y Tere quedó a cargo de la joven familia, responsabilidad que cumplió en forma ejemplar volcándose además a ese otro sinfín de actividades en que siempre destacó. Todas ellas, a pesar de su aparente diversidad, están interrelacionadas porque, en el fondo, Tere siempre ha tratado de transmitir su profundo amor a la vida, a las ricas tradiciones populares de nuestro país, y a una gran vocación de servicio social.

Tere Castelló comenzó a dibujar de pequeña en compañía de su tío Manuel Iturbide. Más adelante, cuando su abuelo fue embajador en Francia, Tere vivió un tiempo en París donde, en compañía de su institutriz y su familia, asistía a numerosos museos. Fue esa experiencia la que incentivó su amor por el arte en general y su memoria visual. Efectivamente, esta

pintora nos cuenta que de día visitaba exposiciones y por la noche escribía minuciosamente sobre lo que había visto. Ese amor por el detalle, capturado pacientemente por su memoria, se percibe en cada una de sus pinturas, las cuales parecen dejar la experiencia directa del modelo en un segundo plano para abarcar más bien aquello que permanece, es decir, lo que la memoria filtra y perpetúa.

A finales de la década de 1950, la artista asistió a los talleres libres de la Escuela Nacional de Arte La Esmeralda para estudiar pintura de caballete e ilustración. Recuerda aquellos años con muchísimo cariño, como una etapa muy feliz de su vida en la que el contacto con los alumnos de la escuela, de diferentes edades y formaciones profesionales, la hizo respirar una atmósfera imborrable y muy estimulante. En particular, Castelló recuerda a Juan Manuel de la Rosa y a los estudios con modelo al natural que la hicieron progresar mucho en su formación plástica, principalmente en lo que hace a la representación de la figura humana.

En algunas de sus ilustraciones, Tere comenzó firmando con el seudónimo de ***Girasola***, una vez más en honor a ese sentimiento de soledad que nunca la abandonó; en sus cuadros, en cambio, omitía cualquier tipo de firma, pues Tere los pensaba más bien, como otro tipo de artesanía, como esas obras anónimas que tanto admira y de las cuales está convencida no necesitan un nombre para manifestar su valor.

Pese al éxito artístico y comercial que obtuvo en su muestra de la Galería de Arte Mexicano, a Tere nunca le interesó hacerse de un nombre en el mundo de la pintura. Quizá porque la búsqueda de la belleza y el tratar de expresarla, que ella percibía como característica esencial de la pintura, también podía lograrse a través de otros medios. Efectivamente, en muchos de sus libros, sobre todo en aquellos relacionados con las tradiciones populares mexicanas, y especialmente en las culinarias, la investigación de Tere siempre aspiró a enfatizar esa belleza y perfección que las caracterizan. Tere no sólo registraba las recetas de las distintas épocas históricas de nuestro país, sino que ella misma realizaba los platillos para constatar su idoneidad, se ocupaba de presentarlos de la mejor manera posible para ilustrar los libros, y conseguía los accesorios necesarios para crear el ambiente buscado. En todos sus libros, incluso en las fotografías para que ella simplemente asesoró, se percibe la huella incomparable de su ojo y de su mano: la misma composición austera y el mismo gusto por el color y el detalle de cada uno de los componentes, que así como se integran al todo también respetan la individualidad del otro.

Desde distintos ámbitos, Tere se ha dedicado a conservar la memoria de las ricas tradiciones de México, mas no por simple nostalgia personal de una infancia que todos añoramos, sino porque desde hace tiempo siente que esa riqueza cultural se está perdiendo y que es necesario conservarla. Sus libros traen muchas veces especificaciones exactas para poder reproducir bordados que muchas veces, por distintas circunstancias, ya no se hacen. Sus exactos modelos constituyen un documento invaluable que permitirá retomar las tradiciones una vez que esto sea posible. Sus libros infantiles también recuperan la memoria de leyendas y tradiciones populares, y están ilustrados en muchos casos por la propia Tere con la misma calidad y belleza de sus cuadros.

Con motivo de la exposición en la Galería de Arte Mexicano, Tere expresó que su intención principal era "fijar la tradición mexicana…", y hasta el día de hoy sostiene que sin esas bellas tradiciones México dejaría de existir. Gracias a Tere muchas de esas tradiciones se conservan en sus cuentos, en sus libros sobre las artes populares, y en esas pocas telas al óleo que, exhibidas algunas vez en la Galería de Arte Mexicano, merecen ser reconocidas como un ámbito más de los tantos en que Tere Castelló contribuyó a construir la memoria nacional. ■

ENTREVISTA

De mujeres, arte y política en el México de ayer y de hoy, recuerdos y opiniones: entrevista a **Elena Poniatowska**

María Claudia André
andre@hope.edu

Elena Poniatowska cuenta con una larga y prolífica trayectoria literaria y es, en la actualidad, una de las escritoras más distinguidas de las letras mexicanas. Nacida en París, Francia, el 19 de mayo de 1933 y radicada en México desde 1942, se desempeña como periodista, poeta, ensayista y narradora. Es una incansable promotora de la causa femenina y su obra se caracteriza, principalmente, por su defensa a favor de los pobres y los desposeídos. Entre sus obras se destacan: ***Lilus Kikus*** (1954), ***Palabras cruzadas, Era,*** (1961), ***Hasta no verte Jesús mío*** (1969 - Premio Mazatlán), ***La noche de Tlaltelolco*** (1971 - Premio Xavier Villaurrutia, 1970), ***Querido Diego, te abraza Quiela,*** (1978), ***Gaby Brimmer*** (testimonio,1979), ***Fuerte es el silencio*** (1980), ***Domingo 7*** (1982), ***¡Ay vida, no me mereces!***, (1985), ***La flor de Lis*** (1988), ***Juchitán de las mujeres*** (testimonio, 1989), ***Todo México*** - vol. I (1990) y ***Todo México*** - vol. II (1994), ***Tinísima*** (1992 - Premio Mazatlán), ***La piel del cielo*** (2001 - Premio Alfaguara de Novela), El tren pasa primero (2007 – Premio Internacional Rómulo Gallegos) y ***Leonora*** (2011 – Premio Biblioteca Breve Seix Barral).

Quedo eternamente agradecida a Elena Poniatowska por su amabilidad al concederme la entrevista que se reproduce a continuación, que surgió con motivo de la preparación de un archivo digital sobre pintoras y fotógrafas mexicanas y europeas residentes en México a partir de la década de posguerra.

MCA: *¿Cómo se inicia su relación con Leonora Carrrington?*

EP: Yo la entrevisté cuando ella era muy joven, recuerdo que sus hijos aun estaban pequeños. Su marido, Gabi, Gabriel Weisz era el fotógrafo oficial del Rotary Club y llevaba sus fotografías a los periódicos. Al tiempo que ella empezó a pintar, apareció en su vida Edward James, quien le compró sus primeros cuadros, lo cual fue una ayuda económica muy grande. Creo que su madre la heredó, pero su padre no, entonces el apoyo de Edward James fue esencial. Edward James no sólo la quería mucho a ella, sino también a Remedios Varo, a la fotógrafa Kati Horna y a su esposo José, quien hacía una serie de objetos artísticos, muebles artísticos, muy interesantes. El apoyo y el reconocimiento de James al grupo fueron fundamentales. Incluso con Kati tuve mucha cercanía porque ella era fotógrafa y trabajaba como periodista, andaba mucho en la calle. Yo también era periodista y, con frecuencia, tomábamos el mismo autobús. Coincidimos más tarde porque ambas llevábamos a nuestras hijas a clases de ballet y con Kati nos quedábamos conversando mientras las esperábamos.

MCA: *¿Cómo se origina la novela sobre Leonora?*

EP: Primero publiqué varios artículos sobre ella y pensé hacer una novela en la que el personaje principal se pareciera a Leonora. Después, noté que en México había muy poco sobre ella, entonces decidí hacer la novela directamente.

MCA: *¿Cómo era la personalidad de Leonora?*

EP: Yo creo que se parece mucho a la descripción que se hace en la novela. Era una mujer con un gran sentido del humor, que le gustaba ironizar sobre los demás. Era una gran observadora, hacía gestos y hablaba mucho con las manos, hacía cuernos con los dedos para evitar las malas vibras. La recuerdo como una mujer con muchísima personalidad y fe en sí misma. Sabía bien que lo que ella hacía valía. Nunca dudó de su talento ni de la belleza de sus pinturas.

MCA: ***¿Habló con Leonora sobre su relación los animales? ¿Su identificación con los caballos? Ella se refería a sí misma como una yegua.***

EP: Eso también lo menciono en la novela. Ella adoraba a los animales. Siempre tuvo gatos y perros, los trataba como si fueran gente. A lo último tenía una perrita llamada Yeti, como el hombre de las nieves, y le quería muchísimo. Le hablaba como si fuera una persona.

MCA: ***¿Le parece que pudo superar sus fantasmas de la experiencia que tuvo en el hospital de Santander?***

EP: De repente, hace como diez años, hablaba sobre su experiencia con el Cardiazol, una droga que le inyectaron cuando estuvo internada, pero que después fue prohibida. Ella siempre decía que le habían dado dos o tres sesiones de esa droga sin tomar en cuenta que hacía mal.

MCA: ***¿Cómo influye en su vida y en su obra Max Ernst? ¿Cree que Ernst fue el gran amor de su vida?***

EP: Ella decía que todos los amores eran distintos. Él fue su primer amor, además fue su maestro, siempre le decía que escribiera y que pintara. En la casa en que vivieron en Saint Martin d'Ardèche, ambos pintaron murales y también esculpieron. Ella hizo un gran retrato de Max con su capa de plumas rojas. Sin duda, él ejerció una influencia muy grande ella, la hizo creer en sí misma.

MCA: ***¿Cómo era la amistad entre Leonora, Remedios Varo y Kati Horna?***

EP: Las unía el arte, las unía el sentido del humor, y sobre todo a Kati y a Leonora, las unía el hecho de que tuvieran hijos. Gabi y Pablo, los hijos de Leonora, y Norah, la hija de Kati, iban a la misma escuela. Los llevaba el marido de Leonora y, cuando regresaban por la tarde, los niños comían juntos. Eran como una a familia porque, obviamente, en el exilio no tenían una familia propia.

MCA: ***Leonora también era una escritora surrealista, tiene varios libros publicados. ¿Conversaron sobre literatura alguna vez?***

EP: No, a ella le aburría hablar de sí misma. Ella hablaba de lo que le sucedía en torno a ella. Le gustaba mucho hablar de política.

MCA: ***¿Cuál era su tendencia política?***

EP: Era una mujer, obviamente, demócrata que quería lo mejor para la gente más pobre.

MCA: ***¿Usted y Leonora colaboraron en Lilus Kikus, verdad?***

EP: Yo le di el texto y luego ella lo ilustró. Leonora era muy generosa, cuando le fui a devolver los dibujos, me los regaló.

MCA: ***En Leonora se rescatan, a la vez, las experiencias del grupo de artistas europeos exiliados residentes en México. Esta dinámica se manifiesta a través de un fluido diálogo de gran veracidad entre los personajes. ¿Cómo captura y recrea en un diálogo elementos de lo cotidiano?***

EP: Es todo inventado. Lo personalizo mucho, aunque lo hago como el burro que tocó la flauta, así como va saliendo. Claro que después trabajo mucho mi escritura, pero en general, no sé ni cómo lo hago. Me acuerdo que una vez Carlos Fuentes me hizo la gráfica

de cómo tenía que escribir. Me dijo: "tienes que hacer primero el planteamiento, luego el desarrollo de la narrativa y, finalmente, haces el desenlace. Tienes que escribir esto en veinte días, esto otro, en otros veinte, porque él hacía eso. Yo nunca pude hacer lo que él me decía. Hasta me compré el papel cuadriculado para hacer la gráfica, pero no lo supe hacer.

MCA: *¿Trabaja, como otros escritores, metódicamente todos los días?*

EP: No, no tengo ese tipo de disciplina. Tengo la disciplina del oficio de escribir, puesto que a lo que me dedico en la vida es a escribir. Sin embargo, ahora estoy metida con el candidato de izquierda a quien quiero muchísimo, Andrés López Obrador. Estoy trabajando en eso. Es difícil escribir metódicamente porque tengo mucho trabajo entre ir a tal o cual universidad, a entrevistas y reuniones que, a veces, no tienen nada que ver con la literatura.

MCA: *¿Cómo hace su trabajo de investigación para novelas basadas en personajes de la vida real como* Leonora, Tinísima *o* Querido Diego, te abraza Quiela*? ¿Va a los archivos? ¿Recopila datos?*

EP: No, no voy a los archivos. En el caso de Leonora, me basé en mi experiencia y en mis recuerdos de ella y de Kati. Generalmente, mi escritura surge en base a la lectura de otros libros. Justamente, ahora estoy haciendo una novela sobre los Poniatowski. Eso me cuesta mucho trabajo porque los documentos están en polaco, y yo no hablo nada de polaco. En mi familia en Francia, donde están los Poniatowski, hay archivos de familia. Yo vine de Francia a México a los diez años, nunca supe nada más de la familia.

MCA: *¿En su trabajo como periodista también puede interiorizarse de que la vida de estas personas célebres, verdad? Por ejemplo, me refiero a las mujeres a quienes incluye en* Siete Cabritas.

EP: Sí claro. De esas mujeres conocí personalmente a la pintora María Izquierdo, aunque ya en circunstancias muy tristes, a causa de su ataque al corazón, estaba semi-paralítica. Pintaba, pero se detenía una mano con la otra, haciendo un esfuerzo muy grande. Dicen que le ayudaban así que ya no era la pintura totalmente de ella. Murió pronto cuando me inicié como periodista, creo que eso fue en los años 50. También conocí y admiré mucho a la primera esposa de Octavio Paz, Elena Garro. En ese texto hay una mujer que no incluí que es la segunda mujer de Diego Rivera, Lupe Marín, quien es un personaje fabuloso. A ella la entrevisté muchísimo y no la incluí en porque pensé que iba hacer un libro sobre ella.

MCA: ¿Querido Diego, te abraza Quiela *es una novela epistolar o casi un diario íntimo de la primera esposa de Diego Rivera, Angelina Beloff, verdad?*

EP: Sí, Angelina fue la primera esposa, una pintora nacida en Rusia, y con la cual Rivera tuvo un hijo, que murió.

MCA: *¿Qué la motiva a escribir sobre estas mujeres?*

EP: Es que siento que aquí en México no se les presta atención a ninguna a las mujeres, absolutamente ninguno. Las mujeres no existen. En otros países, como ejemplo en Brasil, se está empezando a reconocer a Clarice Lispector, pero en México a las mujeres no se las incluye en ningún lado. Pareciera que las mujeres son la basura del canon. En Estados Unidos siempre se habla de Sor Juana Inés de la Cruz y de María Luisa Bombal y recién ahora están hablando de Rosario Castellanos y de Elena Garro. Algunas de ellas tuvieron destinos muy trágicos, enloquecieron o se suicidaron.

MCA: *¿Su tía, Pita Amor, fue así de irreverente como la retrata en su libro?*

EP: Sí, pero Pita estaba como más protegida que el resto, hizo todo para tirar abajo todas las barreras sociales y vivir totalmente libre. Ella era prima hermana de mi madre,

era todo un personaje, escandalizaba mucho a su familia. A todo esto, la familia estaba atemorizada porque le tenía un poco de miedo al escándalo.

MCA: ***Otro personaje interesantísimo es María del Carmen Mondragón, Nahui Olin.***

EP: Pita, por lo menos, murió acompañada, pero el final de Nahui Olin fue trágico, murió en la soledad total y en la locura. Se hizo una cobija con las pieles de todos los gatos que se le iban muriendo, algo de no creer. También se les echaba encima a los hombres en el autobús para besarlos o abrazarlos y se la veía caminar hablando sola por la Alameda. Nahui era muy inteligente y talentosa, escribía poesía en francés. Hay un libro precioso sobre ella de Adriana Malvido. Todas estas son mujeres fascinantes aunque es tan poco lo que se ha escrito sobre ellas.

MCA: ***Sin embargo, el todo el mundo parece estar fascinado con la figura de Frida Kahlo. ¿A qué le atribuye esa atracción?***

EP: Bueno… a muchísimas razones. En primer lugar, Frida, fue una gran pintora, fue una mujer quien se enamoró perdidamente de un muralista del que todos hablaban en México, que era Diego Rivera. Fue una mujer que iba en contra de las convenciones y, al final de su vida, también se volvió lesbiana porque para un hombre era ya difícil penetrarla porque estaba toda rota.

MCA: ***¿Y le gusta la obra de Alice Rahon? ¿La conoció?***

EP: Sí, la entrevisté, era una maravilla de mujer. Alice fue pareja de Picasso y la esposa de Wolfgang Paalen, un antropólogo alemán de gran reconocimiento, quien se suicidó en Taxco, aunque ya para entonces, ellos se habían dejado. Es una mujer que murió muy sola… Hace poco tiempo se hizo una exposición en el Museo de Arte Moderno muy importante sobre ella de toda su obra. También era poeta.

MCA: ***Otras grandes figuras en el panorama artístico mexicano fueron Lola Alvarez Bravo y Tina Modotti.***

EP: Lola Alvarez Bravo fue una gran fotógrafa mexicana. En cierta manera, fue discípula de Tina Modotti, quien también fue una mujer muy valiosa, una fotógrafa muy importante y pareja de Edward Weston.

MCA: ***¿Cree que el México de hoy reconoce a las mujeres artistas y les rinde el tributo que se merecen?***

EP: Si, claro que las considera. Se hacen exposiciones sobre ellas constantemente y son figuras de gran reconocimiento.

MCA: ***Usted me a mencionado al recientemente fallecido Carlos Fuentes ¿Cómo fue su relación con él?***

EP: Lo conocí de muy joven, cuando él todavía no sabía que iba a ser escritor. Hace muchos años, íbamos juntos a las fiestas de las embajadas. En esa época era usual que las embajadas organizaran fiestas o eventos. Recuerdo haber ido con él a la embajada de Francia y a la embajada de Italia, porque pensábamos que ahí las fiestas eran más bonitas. Entonces bailábamos la bamba, la samba y la raspa, uno frente al otro y todos en rueda, cosas que no se bailan como pareja. Él tenía mucho don de observación, se fijaba en muchas cosas. Me hacía comentarios sobre tal o cual persona y, sin darse cuenta, ya estaba novelizando.

MCA: ***¿A quién le gusta leer de literatura mexicana?***

EP: Admiro muchísimo a Juan Rulfo. También, por supuesto, los escritores clásicos de México como Octavio Paz. Me gusta leer la literatura de las mujeres porque, como comenté, a las mujeres nunca les hacen caso. Me conmueve muchísimo Rosario Castellanos. Me duele que haya sido tan poco reconocida en vida. Es una pena que justo haya fallecido cuando le empezaba a ir bien.

MCA: ***La obra de Rosario Castellanos así como la de Elena Garro aparece con frecuencia en antologías literarias. Uno de mis cuentos favoritos de Garro es "La culpa es de los tlaxcaltecas".***

EP: Es un gran cuento. Sergio Pitol dice que este cuento es uno de los mejores de la literatura mexicana, es también cuento en contra de Octavio Paz. Ella empezó a escribir muy negativamente sobre él. Carlos Fuentes, en su novela ***Cambio de piel,*** los describe en una situación donde hay una pareja en un hotel peleándose, y el hombre dice: "¡No grites que nos van a oír!" y ella responde: "¡Que todos oigan, que todos sepan cuán grande es el odio entre dos que se han amado!"

MCA: ***¿Lee crítica literaria?***

EP: Sí, leo. En particular, lo que tiene relación con lo que estoy escribiendo.

MCA: ***Me interesa su filiación con el candidato López Obrador. ¿Le parece que tiene oportunidad de ganar?***

EP: Hace muchos años que estoy con él, desde la campaña del 2004, desde el desafuero cuando él tuvo que hacer su maletita para ir a la cárcel. Como quedan pocos días para las elecciones se han multiplicado las sensibilidades. Los jóvenes, en esta campaña, han sido muy importantes. Están muy informados del mundo, son inteligentes, no sólo se preocupan por su propio destino, sino también por la salud del país. Desde hace unos días se están organizando movimientos de jóvenes que están tomando el país, tomando las calles en su apoyo a López Obrador y ya han tenido varias victorias. Su participación es fundamental. Ellos están totalmente en contra del candidato oficial Peña Nieto, nada más que todo el dinero está de lado del PRI, que es el viejo partido. La gente cree que si el PRI vuelve al poder, el país se va a ir a pique, se va a hundir. La otra opción, la candidata del PAN, no tiene ninguna chance de ganar porque representa al viejo régimen, el cual le ha hecho su muchísimo daño al país. Vamos a ver qué sucede.

MCA: ***¿Y cuáles son sus nuevos proyectos?***

EP: Ahora estoy escribiendo una novela sobre la vida de mi esposo, Guillermo Haro, quien era astrofísico. Escribí sobre él una novela que se llama ***La piel del cielo***, en la que el personaje es un astrofísico; pero al leerla, la gente me dice: "Tu marido se enamoró de ésta o tu marido hizo tal o cual…" No entiende que es una novela, que tiene mucho de su infancia. Por eso, ahora quiero resarcirlo y hacer una biografía sobre él. Sobre todo porque él tuvo a sus hijos de grande y vivía mucho en Tonanzintla. También viajaba a muchos observatorios, fue mucho a Rusia, a Estados Unidos. Quiero escribir esta novela para que mis hijos sepan quién era su papá. No sólo que está enterrado en la rotonda de los hombres ilustres, sino que sepan de veras cómo era su vida cotidiana. Y como dije, también quiero escribir sobre mi familia, los Poniatowski.

MCA: ***¿Cómo le gustaría ser recordada?***

EP: No pienso mucho en eso, pero cuando pienso, estimo que soy una persona que cumplo con lo que se me pide a menos que me enferme. Siempre cumplo con lo que se me pide, sea lo que sea. Le he dedicado demasiado tiempo al periodismo, por eso ahorita, quisiera ya dedicarme a escribir las novelas que tengo pensadas.

Distrito Federal, México
Miércoles, 30 de mayo de 2012 ■

Comedias, 1810

DOCUMENTO

Erika Lucía Escutia Sánchez*
azul_i@hotmail.com

A continuación se presenta un breve documento en torno a la historia del teatro en México, particularmente la relacionada con el Coliseo de la Ciudad de México. Se trata de un texto de 1810, proveniente de la Cámara del Virrey, escrito con el objeto de crear una escuela de música y otra de baile para elevar la calidad de las representaciones teatrales que tenían lugar en dicho recinto, cuyas obras parecían resultar ofensivas al buen gusto del público ilustrado.

De sus breves páginas, en una primera lectura, resulta evidente la importancia que se le daba a la educación como eje fundamental de la mejora profesional. No debemos olvidar que ya un par de décadas atrás, bajo el gobierno de Matías de Gálvez, se había fundado la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, la cual formaba y regulaba el trabajo de los pintores, escultores y arquitectos, para distinguir a la formación y regulación establecida por la tradición gremial, vigente desde hacía cientos de años. Sin embargo, en el caso del teatro, la música y el baile, no tenemos referencia sobre el funcionamiento de ninguna academia similar. Es bien sabida la relación del teatro con la evangelización y con las representaciones religiosas, pero conocemos poco sobre el sistema de enseñanza ligado a la representación teatral.

Por otro lado, en este documento encontramos el uso de un concepto ya bien extendido dentro del arte: el buen gusto; de acuerdo con las convenciones de la época, refería al reconocimiento y a la elección de las formas de representación más adecuadas a las convenciones dominantes. De hecho, a partir de lo anterior pueden formularse varias preguntas: ¿cómo fueron desarrollando la formación en el buen gusto los pobladores de Nueva España?, ¿quiénes conformaban ese público ilustrado en la apreciación teatral de la Ciudad de México?, ¿cuál fue el impacto de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro español y del teatro neoclásico francés en este contexto?, y ¿sobre qué parámetros podía evaluarse la calidad de una representación por los conocedores de la época?

Además, el documento nos arroja otras líneas de investigación no menos interesantes aunque ya más estudiadas, las cuales se relacionan con la función moralizante y educativa del teatro como eje primordial de la reproducción de estructuras sociales de poder. Podría merecer la pena realizar un exhaustivo análisis sobre la selección e importación de algunas obras representadas en el Coliseo por aquellas fechas y su relación con la política y el sistema de pensamiento de la época, ya que, como bien lo dice el documento, "sobre ellas debe velar el que gobierna".

Una última línea de investigación que quiero introducir aquí es la clara relación del presente documento con las reformas del teatro madrileño propuestas por Leandro Fernández Moratín, Ignacio de Luzán, Agustín de Montiano y Luyando, Blas Nasarre y Luis José Velázquez a mediados del siglo XVIII, en donde se buscaba seguir el canon estético del teatro neoclásico frente al barroquismo, seleccionar las obras que instruyeran al público, y tomar en cuenta la importancia de realizar el reparto en función de las aptitudes de los actores.

* Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México y egresada de la Escuela de Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes como Técnico Artesanal en Esmaltes. Su experiencia profesional se ha desarrollado en investigación y difusión museística. Actualmente, cursa la Maestría en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana.

Veamos a continuación el documento ***Comedias***.

AGN, Indiferente virreinal, caja 2780, expediente 3, fojas 1f-3v.

[f.1]

Comedias. 1810.

[f. 2]

Prospecto.

La única diversión que ofrece al recomendable Público de México a Constitución del País, es bien notorio hallarse reducida a la concurrencia al Coliseo; pero también es evidente, que solo la necesidad de no haber otro más agradable objeto donde pasar el tiempo por las noches, obliga a las gentes de carácter a sufrir una mala Comedia, por falta de habilidades que llenen respectivamente las obligaciones de su instituto; sin que se deba ni pueda atribuir este envejecido mal a otra causa, que a la de carecer enseñanza a los Actores, así de Representado como de Música y Bayle, a [lo] que se agrega no tener las decoraciones y trages característicos para vestir las piezas que se executan; de tal manera, que sirve de disgusto y mortificación a las muchas personas ylustradas, y que se han formado en el buen gusto, verse precisadas a tolerar las impropiedades y desarreglo en que por los referidos defectos existe [en] el Coliseo.

Baxo estos principios, deseoso el alto Gobierno de cooperar a la reforma de semejantes abusos, y esta[f.2v]blecer, como indispensables, dos escuelas de Música y Bayle en esta capital, para que en ellas aprendan las Cantoras y Baylarinas con arte y método (en que se incluirán también los jóvenes) sus respectivas profesiones: Ha resuelto promover al intento una Compañía de Accionistas de á doscientos pesos, en que se suscriban los Sugetos que quieran concurrir a tan útil Proyecto, hasta juntar la cantidad de veinte mil pesos, que se consideran por ahora necesarios para hacer un fondo con el qual se paguen desde luego los Maestros de Música y Bayle, para que no solo aprendan las Cómicas y Jóvenes que en la actualidad cantan y baylan en el Coliseo, sino que también se busquen Muchachas y Muchachos que tengan buenas voces y aptitud para que aprendan Música y Bayle, á quienes indistintamente se les franqueará la enseñanza diaria en las horas que se establecerán oportunamente, y aun facilitando a las pobres que no tengan otro auxilio que subsistir mientras se ponen en estado de ganar salario, las Pensiones diarias que se regularen precisas á su sustento y moderada decencia. Por los expresados medios, es regular conseguirse en breve tiempo el formar Actores para el Canto y Bayle, que puedan dedicarse a executar en lo pronto algunas zarzuelas, que se solicitarán de las mejores, [f.3] y hacer unos intermedios y Saynetes que ofrezcan diversión agradable al Público, executándose estas funciones en el día de la semana que no cupiere hacer Comedia; bien entendido, que este método se observará mientras durare la Contrata del actual Asentista del Coliseo; y que en los productos líquidos que, deducidos gastos, rindieren las entradas con el importe de los Palcos (que han de pagar los que concurrieren a ellos, por no estar inclusos en el ajuste con el Arrendatario) se han de ir separando para reintegro de los suplementos que hubiere hecho el fondo de los referidos veinte mil pesos, para que siempre sean efectivos los Capitales a los Accionistas, quienes tendrán parte en las utilidades que con el tiempo se fueren adquiriendo, respecto a que finalizando el actual asiento, podrá muy bien la Compañía de Accionistas encargarse del Coliseo, satisfaciendo al Hospital Real de los Indios a que pertenece la finca, el arrendamiento anual que se estimare de Justicia nombrándose un Tesorero en cuyo poder entren los fondos, y productos, y un administrador que baxo sus órdenes corra con

la negociación, quedando al cuidado de los Accionistas el formar una buena compañía de cómicos, haciendo venir de España y otras partes lo que aquí no hubiere, entendiéndose lo mismo por lo tocante a Cantarinas y Baylarines correspondientes á que el Público goce una decen[f.3v]te diversión con el decoro que en todas sus partes deben constituirla; evitándose por estos arbitrios los daños que se advierten y resultan de los movimientos poco modestos con que procuran algunas Cómicas en el Canto y Bayle atraherse el aplauso indebidamente: lo que conviene evitar en los Espectáculos, por el escándalo y mal exemplo que causan a los concurrentes, y mucho más a la incauta Juventud que asiste a ellos; pues en los Países civilizados ha sido siempre el fin de las concurrencias a los teatros corregir las costumbres con el incentivo de la lícita diversión, sobre [la] que debe velar el que gobierna.

Impreso con superior permiso del Excelentísimo Señor Virey [sic]
Secretaría de Cámara
1810 ■

AUTORES

Susan L. Aberth

Profesora Asociada de Historia del Arte en Bard College, Nueva York. Es especialista en surrealismo latinoamericano. Su desempeño académico fue reconocido con la beca de desarrollo profesional del College Art Association y del National Endowment for the Humanities. Es autora de ***Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy, and Art*** (Lund Humphries, Londres, y Turner, Madrid, 2004).

Terri Geis

Curadora de Programas Académicos del Pomona College Museum of Art. Junto con Susan L. Aberth, ha contribuido con textos académicos para la publicación de próxima aparición que acompañará la exposición titulada ***In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in the United States and Mexico***, co-organizada por el Los Angeles County Museum of Art y el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

Gloria Feman Orenstein

Profesora de Literatura Comparada y Estudios de Género en University of Southern California. Su primer libro, ***The Theater of the Marvelous: Surrealism and The Contemporary Stage***, sentó las bases para su trabajo posterior sobre las mujeres en el movimiento surrealista. Sus artículos especializados han sido traducidos en varios idiomas. Más recientemente ha publicado ***The Reflowering of the Goddess,*** un análisis feminista del movimiento artístico contemporáneo. Es autora de ***Multi-Cultural Celebrations: Betty La Duke Paintings 1972-1992*** y co-editora de ***Reweaving The World: The Emergence of Ecofeminism***. Actualmente trabaja en sus memorias tituladas ***Illuminating the Invisible: The Life and Times of a Feminist Scholar on a Spiritual Quest***.

María José González Madrid

Profesora del Departamento de Historia del Arte en la Facultat de Belles Arts e investigadora del ***Centre de Recerca de Dones Duoda*** en Universitat de Barcelona. Investigó sobre la obra de las artistas plásticas que desarrollaron su trabajo en el contexto histórico de la II República y en el contexto artístico de la eclosión de los lenguajes de vanguardia en el Estado español, así como en el exilio mexicano tras la Guerra Civil española. Estudió entre 1989 y 1992 en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM con becas de la CIRIT española y del Conacyt mexicano. En 2009 y 2010, participó en la organización de los ***Seminarios Internacionales Remedios Varo*** en la Universitat de Barcelona; trabajó también como curadora de exposiciones y gestora de proyectos de educación y divulgación.

Sergio Rodríguez Blanco

Evaluador profesional de CLAEP. Académico de la Facultad de Comunicación de la Universidad Anáhuac México Norte, en donde dicta las materias Periodismo y Periodismo de Opinión. Es periodista, ensayista y crítico de arte. Escribe en el suplemento cultural del periódico ***Reforma***, en México, y en la revista ***Gatopardo***, que se distribuye en toda América Latina. En 2009 recibió el Premio Nacional Bellas Artes de Literatura, el galardón de más alto rango para obra inédita que otorga el Instituto Nacional de Bellas Artes de México, en la categoría Ensayo "Luis Cardoza y Aragón" para Crítica de Artes Plásticas, por su libro ***Alegorías capilares,*** en proceso de publicación por Trilce Ediciones.

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO ®

ARTÍCULOS TEMÁTICOS

The Alchemical Kitchen: At Home with Leonora Carrington
Susan L. Aberth

Leonora Carrington in the 1970s: An Interview with Gloria Feman Orenstein
Terri Geis

"Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto, parece mas bien que es Leonora...": la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington
María José González Madrid

PERSPECTIVA CRÍTICA

Frida Kahlo: la artista que borró su vocación. Una relectura sobre el mito del accidente de 1925 a partir de documentos hemerográficos olvidados
Sergio Rodríguez Blanco

RESEÑA

Francisco Díaz de León. El marqués de las polainas de Renata Blaisten González
Ana Torres Arroyo

ENTREVISTA

Tere Castelló de Yturbide
Dina Comisarenco Mirkin

De mujeres, arte y política en el México de ayer y de hoy, recuerdos y opiniones: entrevista a Elena Poniatowska
María Claudia André

DOCUMENTO

Comedias, 1810
Erika Lucía Escutia Sánchez

Imagen en portada:
Paola Álvarez Baldit, *Los consejeros de Leonora,* 2011, collage sobre acuarela, 22 x 24 cm

www.nierikarevistadeestudiosdearte.com