



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**LAS HUELLAS DE LA TRANSFORMACIÓN.
LAS MODALIDADES NARRATIVAS EN LA CUENTÍSTICA
DE LEONORA CARRINGTON**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HUMANIDADES-LITERATURA

PRESENTA

LIC. GUADALUPE CERVANTES SÁNCHEZ

ASESORA

DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA AMADIO

LECTORES

DR. ALFREDO PÉREZ PAVÓN

DRA. ELIZABETH CORRAL PEÑA

MÉXICO, D. F., ENERO DE 2013.

A

Margarita, Camilo, Mónica y Max

porque en la memoria de mis raíces y el recuerdo de mi sangre reposa el milagro.

A

Sergio

porque al alba, un toro fuego ha sangrado la penumbra para iluminar mis ojos
muertos y degollar al silencio.

Con agradecimiento a:

Alfredo Pavón, Milton Medellín, José Antonio Mateos, Ana Rosa Domenella,
Evodio Escalante, Marco Antonio Ramírez López, César Nuñez, Jaqueline
Bernal y Marisol Nava.

ÍNDICE

Presentación	5
Capítulo I. Entre dos mundos	7
I.1. Vida y arte o de la vida como obra de arte	7
I.2. Leonora Carrington y su ficción veraz	16
Capítulo II. Genealogía de la alteridad	39
II.1. Realidad o alteridad o el consenso de las máscaras	39
II.2. El lenguaje de lo real	40
II.3. La <i>confabulación</i> de lo fantástico	46
II.4. El signo de lo maravilloso	50
Capítulo III. El absurdo literario	55
III.1. El absurdo y la razón creativa	55
III.2. Las huellas del absurdo	62
III.3. El absurdo, ¿reproducción de la ideología?	72
III.3.1. Materialización del absurdo: el símbolo	
III.3.2. “Las vacaciones del esqueleto”: ¿ideología simbolizada?	79
Capítulo IV. El conocimiento absurdo y sus precedentes en la obra de Leonora Carrington	91
IV.1. “Monsieur Cyril de Guindre”: Un narciso fantástico	96
IV.2. Lo fantástico neoyorquino	111
IV.3. El umbral del absurdo: “La puerta de piedra”	116

IV.4. El arraigo del absurdo. Los años en México	133
Conclusiones	142
Apéndice. <i>Memorias de abajo</i> , una realidad visionaria	148
Bibliografía	162

PRESENTACIÓN

Provocar un encuentro original con el lenguaje ha sido probablemente la forma de espontaneidad creativa más celebrada en las obras literarias que indican el camino a las sucesoras. La irrupción de un autor en la vida del arte no siempre suscita los más espectaculares aplausos, menos aun cuando el escritor no persigue un fin a través de su quehacer, sino que entrevé posibilidades de ser en el mundo y su material está hecho de la palabra que surge de una garganta desgarrada y franca. Si para esos autores tuviéramos que pensar en una cualidad esencial sería la inocencia, aquella que significa la más elevada capacidad de sincerar la palabra, más allá de la filiación a un plan estético o, en su defecto, más allá de una enérgica respuesta ante la provocación de la creación sistematizada. Es cierto que una posibilidad de la inocencia es morir con el tiempo, pero el tiempo devuelve también la memoria. Memoria de lo arcaico, resignificación de lo vivido, evocación de lo perdido en acto, nostalgia por el otro que fuimos. En este sentido, la ingenuidad puede restaurarse, permanecer o ser reconocida con el tiempo. Es el caso de la narrativa breve de Leonora Carrington, a quien se asume directamente como surrealista por haber sido consignada en el movimiento artístico más importante del siglo XX. En cambio, su experimentación a través de la escritura, creemos, que posee tres etapas de desarrollo, lo maravilloso, lo fantástico y el absurdo.

No resulta una empresa fácil distinguir esas modalidades dentro de una obra donde en cada línea surgen elementos alquímicos, herméticos, surreales, cabalísticos... trascendentes; y hacerlo viendo sólo al interior de la obra literaria, como primer material a interpretar, sin vincularlo, por el momento, a la obra plástica de la autora, fue una tarea que se nos impuso desde las primeras revisiones críticas. Creímos necesario hacer este ejercicio para la posterior

inclusión del último periodo de la producción carringtoniana a la narrativa nacional, específicamente al cuento mexicano del absurdo.

La protagonista, en las siguientes páginas, será una subjetividad llamada Leonora Carrington y sus múltiples formas de concreción constituidas en un pensamiento simbólico que configuran una imagen del yo *con* la otredad.

CAPÍTULO I. ENTRE DOS MUNDOS

I.1. VIDA Y ARTE O DE LA VIDA COMO OBRA DE ARTE

Al afirmar García Berrio que “Ante la grandeza de la creación palidece la mejor crítica”,¹ no sólo está caracterizando la inaprensible naturaleza del texto literario en su totalidad, sino evidenciando lo relativo que tiene de sí cualquier método de análisis propuesto por las corrientes teóricas del siglo XX. Ahora bien, si aceptamos que ninguna obra logra *comocerse*, aun suponiendo que se analizara bajo los postulados del conjunto de propuestas metodológicas –empresa inútil, caótica, contradictoria e inabarcable–, cabe preguntarse ¿cómo ha de ser interpretado el significado de un texto artístico? ¿qué modo o procedimiento de lectura crítica revela de manera más amplia la condición literaria de un discurso?

Para responder a estas preguntas podemos citar poéticas, tratados de hermenéutica, escuelas de crítica literaria, corrientes filosóficas y discusiones, en torno a la naturaleza del arte, provenientes de la lingüística, sociología o psicología; pues desde su trinchera aportarían soluciones coherentes según su concepción de lo literario. Sin embargo, no podemos ignorar que todos estos discursos argumentativos al igual que los discursos ficcionales estén enunciados por *subjetividades* en *tiempos* particulares. Así afirmaríamos que cada momento histórico contribuye a producir, por un lado, modos estéticos y por otro, sus correlativos sistemas críticos; por ejemplo, estaríamos de acuerdo en admitir con Lukács que el naturalismo haya generado necesariamente métodos formalistas.²

¹ Pedro Aullón de Haro, *Teoría de la crítica literaria* (Madrid: Trotta, 1994), p. 534.

² Lukács, analizando los principios de estructura compositiva, narración y descripción, indaga en el fenómeno de cómo y por qué este último que al principio era uno más de los instrumentos utilizados para la creación de la obra artística se convierte en el principio fundamental de la composición, identificando el Naturalismo como un método descriptivo, inhumano, concluyendo sobre el formalismo y el naturalismo: “El método de la observación y de la descripción surge con la intención de volver científica la literatura, transformándola en una ciencia natural aplicada, en una sociología. Pero los momentos sociales registrados por la observación y representados por la descripción son tan pobres, tenues y esquemáticos que pueden convertirse rápida y fácilmente en su extremo

Dado que estas preocupaciones abarcan siglos de historia literaria y formas de valoración múltiples, lo más aceptable para dar respuesta a las preguntas iniciales, por obvio que parezca, será reconocer el tipo de obra literaria susceptible de ser analizada, entreviendo los textos literarios y extraliterarios que la hacen posible e identificar lo que la vincule a otras formas de intuición de la realidad, dígase históricas, literarias, filosóficas, sociológicas, antropológicas, religiosas, etc., sin dejar de lado los procedimientos que hacen de ella un artificio.

Cada literatura será consciente de su método y el crítico consciente de *su* literatura según la información que conforme su código y, aunque por un método no se logre conocer toda la riqueza de una obra, ésta siempre establecerá relaciones con otros textos (pensemos en intertextualidad, extratextualidad, metatextualidad, paratextualidad, architextualidad, hipertextualidad e hipotextualidad) y con otros sistemas culturales generadores de discursos que ayuden a su justa comprensión. ¿Debemos considerar la *subjetividad* generadora de textos como *el discurso* que se dice en la obra, simplemente observarlo como uno de tantos que subyace en la construcción escritural o silenciar el ente autoral para dar total atención a la voz narrativa?

Pensando en la obra de Leonora Carrington (1917-2011) no sería extraño asociar, inicialmente, a su producción literaria esos “otros” textos que aporta su obra plástica. Tanto en escultura, pintura, escenografía e ilustraciones existen suficientes referentes visuales para tender puentes de interpretación entre una y otra disciplina; tal es el caso de *Un acercamiento visual a “La corneta acústica” de Leonora Carrington*³ de José Alejandro Sánchez Vigil. Estudios como este

opuesto, es decir en un subjetivismo integral. Esta es la herencia que las tendencias naturalistas y formalistas del periodo imperialista recibieron de los fundadores del naturalismo. Georg Lukács, “¿Narrar o describir? Contribución a la discusión sobre el naturalismo y el formalismo” en Pierre Goldman y otros, *Literatura y sociedad*, introducción, notas y selección de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (Buenos Aires: CEAL, 1977).

³ José Alejandro Sánchez Vigil, *Un acercamiento visual a “La corneta acústica” de Leonora Carrington. Tesis de maestría* (Xalapa: UV, 2006). El autor identifica cinco maneras a través de las cuales puede identificarse la pintura en el interior de la novela: 1) presencia continua y significativa de colores, 2) descripciones cargadas de sensaciones

confirman la legitimidad de la autora en el campo de la plástica y, con naturalidad, trasladan el prestigio alcanzado en esa disciplina a la literaria, vinculando su escritura con los procedimientos que del surrealismo surgieron, movimiento al que pertenece su propuesta gráfica. No es que se hagan aseveraciones o valoraciones ajenas a la esencia de los textos, pues en ellos, como veremos, se articulan recursos formales deudores del surrealismo; sin embargo, pensamos algunos de ellos pertenecientes a la modalidad de lo maravilloso, lo fantástico o bien aquellos que se les puede leer desde la literatura del absurdo.

Los anteriores señalamientos nos conducen a considerar la narrativa como un discurso que se valida a sí mismo en el campo literario, haciendo uso de su propio lenguaje y estrategias; y es así como lo habremos de interpretar, partiendo de la convicción de que las primeras bienaventuradas sospechas, en un quehacer interpretativo, vienen del contexto en que nace el objeto artístico y ese no se piensa sino en función de una presencia ausente: el autor.

Si la definición y conocimiento del objeto literario es y será el material de cualquier legítima discusión teórica, reconocemos la endeble capacidad de los conceptos para apresar y distinguir de una vez y para siempre el origen de la obra de arte y su consustancial categoría de “autor” como origen de ese lenguaje, destacando su problematicidad en el nivel de la enunciación. Parece que cuando la urdimbre del discurso se teje explícitamente con hilos de la experiencia del autor, la labor que se exige del crítico es la verificación de la información que ahí se “exhibe”, el desvelamiento de las personalidades “reales” encubiertas bajo un inquietante nombre o, si el lector asume que lo narrado se trata de la Vida del autor, en caso extremo, espera leer en las críticas la verificación o el rechazo de la idea convencional construida en torno a la personalidad del escritor. Así, el

visuales, 3) términos especializados de la historia del arte, 4) nomenclatura propia de la pintura y 5) representaciones literarias de obras plásticas.

crítico unas veces ataviado de reportero, periodista o juez satisfará a aquel lector que, ingenuamente, diluya de manera violenta la distinción entre realidad y artificio cuando se trata de géneros autobiográficos y edifique un muro casi infranqueable entre vida y arte si pacta con textos “fccionales”.

Confesiones, autobiografías, diarios íntimos, carnets y cuadernos –en la medida en que privilegien el material del “yo”– correspondencias, memorias, novelas autobiográficas, novelas en primera persona, novelas-diario y novelas epistolares, se presentan como pertenecientes a una categorización definida⁴ y por lo tanto, en un trabajo crítico de alguno de estos géneros, la incursión de la vida del autor queda plena o medianamente justificada. Si lo que se pretende en tales casos, es un estudio en el que la persona del artista ingrese en la obra como objeto de la narración, el enfrentamiento con los hechos históricos y actos personales se considerarán la base de dicho análisis, lo cual no significa que sea lo más adecuado para explicar el valor estético del objeto.

Ahora bien, si ya resulta controversial la demasiada atención a la biografía de un autor aún en las denominadas “escrituras del yo”, ¿qué queda decir de la revisión de la historia personal del creador en un análisis cuyo objetivo se sitúa lejos de las marcas de lo autobiográfico, que cae más bien en la forma que adquiere la obra, en la estética del autor, en la interpretación del discurso como el lugar donde se dice el ser y todos los demás análisis que privilegien la *impersonalidad* del texto? Pues bien, hay mucho que argumentar cuando no peleamos un sitio en el grupo de aquellos que optan por fundar una barrera insuperable entre literatura y vida, de aquella secta del inmanentismo que ahoga todo lo que queda fuera del sistema expresivo del autor, de sólida base lingüística.

⁴ Sin embargo, tal clasificación no deja de ser problemática en cuanto la polémica emerge desde la descripción misma del material autobiográfico, como cabal objeto estético digno de incluirse en el universo literario, hasta el cuestionamiento de la escritura como proceso de un “autor”, de un “yo” o de una “subjetividad”. Lo cual nos conduce a pensar categorías más generales de la crítica literaria (narrador, narratario, autor, fautor etc.).

Tampoco destacar la omnipresencia de la figura creadora en el texto es lo que se pretende, pero entre una y otra posturas hay variados matices teóricos que nos salvan de radicalismos, por ejemplo la Estética de la formatividad de Luigi Pareyson.⁵

Consideremos que la persona forma en la obra “su experiencia concreta, su vida interior, su espiritualidad inimitable, sus reacciones personales en el ambiente histórico en el que vive, sus pensamientos, sus costumbres, sentimientos, ideales, creencias, aspiraciones”.⁶ A partir de esta concepción del autor como “formador” podríamos justificar casi por completo la apertura hacia la personalidad del artista en el proceso de interpretación, cuya directriz tendría que indicar la descripción de las formas resultantes del proceso creativo. Para llevar a cabo tal empresa conviene, además de revisar la noción anterior, que revela sin mayor apuro a la persona concreta como responsable de las formas que de él derivan, una definición de arte como «pura formatividad» que se refiere a un concepto de obra

como organismo, cosa estructurada que en cuanto tal lleva a la unidad elementos que pueden ser sentimientos, pensamientos, realidades físicas, coordinados por un acto que tiende a la armonía de esta coordinación, pero que procede de acuerdo con leyes que la obra misma –que no puede abstraerse de los mismos pensamientos, sentimientos, realidades físicas que la constituyen– postula y esboza en su hacerse [...] la obra de arte pone de manifiesto en su totalidad la personalidad y espiritualidad originales del artista, denunciadas, antes que por el tema y el argumento, por el modo personalísimo y único que ha evidenciado al formarla.⁷

Por consiguiente, la estética de la formatividad infiere que el conocimiento develado en la obra de arte no es otro que el conocimiento del artista, de su

⁵ La «estética de la formatividad» de Luigi Pareyson fue esbozada en una serie de ensayos aparecidos entre 1950 y 1954 en la revista *Filosofía*, y halla su formulación orgánica en *Estetica – Teoria della formatività*, Turín, ed. De Filosofia, 1954; 2ª ed. Bolonia, Zanichelli, 1960.

⁶ Citado por Umberto Eco en *La definición del arte*, trad. de R. de la Iglesia (Barcelona: Destino, 2005), p. 30.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

personalidad concreta que se ha convertido en modo de formar, es decir, en *estilo*. Por tanto, dista de las doctrinas que conciben el arte como modo de conocimiento “(intuición órfica o sistema de claves simbólicas)”⁸ y a las que nos adherimos realizando esta propuesta de lectura. Entonces, la estética de la formatividad, asumiendo que el contenido de toda *formación* es la misma persona del artista y oponiéndose a otras propuestas que cimientan en la obra de arte el conocimiento mismo, ¿excluye, por ejemplo, la dimensión simbólica del artista como parte *del conocimiento*? ¿acaso el autor no forma parte del orden íntimo de las cosas que intuye en su obra? ¿O es que la intuición de una naturaleza suprasensible, sólo es un oscuro sentimiento que no adquiere forma en la concreción de la personalidad del autor?

Consideramos que la estética de la formatividad aporta al crítico la posibilidad de repensar la dicotomía vida/arte como elementos no sólo que se incluyen sino que son indisolubles, permitiendo así un acercamiento al ámbito histórico situacional a través de la personalidad del “formador”;⁹ y sirviéndose, “por otra parte, de los datos sociológicos para explicar razones, características y soluciones de la obra, siempre advirtiéndole que los datos preliminares se han hecho constitutivos de la forma a través de la acción formativa que los ha resuelto en aspectos internos de dicha forma”.¹⁰ Con lo cual, desde la crítica literaria se acredita cualquier acercamiento a la vida del escritor para generar el aparato de comprensión e interpretación que éste exija. No obstante, cuando se trata de una

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ El concepto de “formador” no excluye la intencionalidad última de crear, pues si la noción de Pareyson concibe al artista como el que da forma estética al material de su personalidad, es precisamente en esta labor configuradora (que nunca excluye el aspecto semántico de la obra) donde se entrevé la particular creatividad del autor.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31. “la persona que forma –dice Eco a propósito de la propuesta de Pareyson– se define como parte de la obra formante en calidad de *estilo, modo de formar*; la obra nos narra, expresa la personalidad de su creador en la trama misma de su consistir, el artista vive en la obra como residuo concreto y personalísimo de acción”.

obra de la naturaleza como la de Leonora Carrington¹¹, “gótica o absurda o fantástica o surrealista”,¹² las marcas históricas se desvanecen o empequeñecen ante la inmensa carga simbólica de sus textos. No siempre lo externo identificable en la “realidad” desaparece, pero queda reducida su importancia a tal grado que no convenimos en que una estética de la formatividad complazca una justa interpretación, pues en muchas ocasiones la *impersonalidad* de la obra se impone como juego absoluto. Sin embargo, no podemos afirmar que en esa “impersonalidad” no haya relaciones con la vida, porque ¿qué sería del discurso desvinculado de la realidad? Entonces, ¿cómo dilucidar la resolución de la obra a partir del acercamiento biográfico?

Con la doctrina pareysoniana estamos de acuerdo en la noción del *estilo como modo de formar*, como el mismo proceso cognoscitivo de quien escribe. Aquí arte y vida se alimentan mutuamente, ¿qué más puede exigir el crítico a la teoría para acercarse a su autor sin el remordimiento del periodista para el que la “verdad” se vuelve la intención de buena parte de su trabajo? Pues, simplemente que en la construcción de sentido subyace la materia¹³ que se elige para formar, y en esta selección, lo simbólico, en varias ocasiones, se vuelve protagonista del discurso. La cuestión está en que si el símbolo es uno de los medios que encubren una realidad primera, aparentemente, también es aquel que “une el contenido manifiesto de un comportamiento de una idea, de una palabra o una imagen, con

¹¹ Obra narrativa de Leonora Carrington: *La Maison de la peur* (París: Henri Parisot, 1938), *La dame ovale* (París: Éditions Guy Lévis Mano, 1938), *Histoire du petit Francis*, trad. de Jacqueline Chénieux (Cognac: Éditions Le Temps Qu’il Fait, 1986), *Down Below en VVV* (Nueva York, 1944), No. 4., *The bearing trumpet* (Nueva York: St. Martin’s Press, 1976), *La porte de pierre* (París: Éditions Flammarion, 1976), *The Seventh Horse and Other Tales* (New York: E. P. Dutton, 1988). Obra dramática: *La Fête de l’agneau* (1940), adaptada a ópera por Elfriede Jelinek y Olga Neuwirth; *Une Chemise de Nuit de Flanelle* (París: Collection L’Age d’Or, 1951), *Judith* (1961), *Penélope* (París: Cahiers Renaud Barrault, 1969), *The Story of the Last Egg* y *Opus Sinistrum* (1969.)

¹² Luis Carlos Emerich, “Leonora Carrington. Atrás de los espejos”, en Lourdes Andrade, *Leonora Carrington. Una retrospectiva* (Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994), p. 58.

¹³ En la propuesta de Pareyson, la materia consiste en “todas aquellas diversas realidades que chocan y se interfieren en el mundo de la producción artística: el conjunto de los «medios expresivos», las técnicas transmisibles, las preceptivas codificadas, los diversos «denguajes» tradicionales, los instrumentos mismos del arte. Umberto Eco, *La definición del arte*, p. 16.

su sentido latente”,¹⁴ o de acuerdo con Jung, encontraríamos la esencia del símbolo identificando “la relación de tipo constante que funciona por analogía o por alusión [...] independientemente de la diversidad de culturas y de lenguajes”.¹⁵ Los autores que acuden a lo simbólico sí intuyen un puente entre su elección material y *el conocimiento*, y no sólo el conocimiento limitado de su personalidad, como reclama Pareyson.

El pretendido motivo para acercarnos a las experiencias de vida del autor, entonces, sigue sin encontrar completo fundamento. El problema que establecemos con Pareyson no es la formatividad sino la concepción del acto formativo como el de una persona estable y limitada en su dimensión para *conocer* en su forma de formar. A lo cual, podemos proponer una concepción de autor no sólo como sujeto histórico y concreto sino como *subjetividad*.

“El sujeto se define por un movimiento y como un movimiento; movimiento de desarrollarse a sí mismo. Lo que se desarrolla es sujeto. Ese es el único contenido que se le puede dar a la idea de subjetividad; la mediación, la trascendencia [...] desarrollarse a sí mismo significa llegar a ser otro...”.¹⁶ El proceso es vital “y en él, la noción de <desarrollo> no implica evolución hacia metas determinadas; el sujeto se desarrolla en la magia de los tránsitos de una a otra forma como prodigioso navegante ciclónico, manteniéndose en <estado larvario>: lo que se conserva cambiando”.¹⁷ El proceso de subjetivación entonces implica la constitución de modos de existencia, de posibilidades vitales que no pueden confundirse con el sujeto, pues éste “enmascara el gran viento de la vida, por lo que hay [que considerarlo] como máscara, y ésta como una corriente

¹⁴ Teresa del Conde, *Freud y la psicología del arte* (México: Debolsillo, 2006), p. 285.

¹⁵ *Ibid.*, p. 284.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Empirismo y subjetividad*, pról. de Oscar Masotta, trad. de Hugo Acevedo (Barcelona: Gedisa, 2002), p. 91.

¹⁷ Sonia Torres Ornelas, *Deleuze y la sensación. Catástrofe y germen*, pról. de Ma. Rosa Palazón (México: Torres Asociados/ UAT, 2008), p. 51.

portadora de un nombre propio. [...] En relación con la producción artística, la máscara es en cada caso el lenguaje de la sensación, el <objeto artístico> que hay que considerar como un enmascaramiento múltiple, como un disfraz que no oculta ninguna identidad básica”.¹⁸ Sujeto y objeto, artista y hecho artístico exigen pensarse en conjunción, desestabilizando al “yo” como una unidad referencial.

La propuesta de Deleuze en cuanto a su noción de subjetividad nos ayuda a vincular sujeto y arte, ya no como entidades productora y producida, sino como un estado, semejante al sueño, en el que creador y obra se deshacen uno en el otro y nunca llevados a término, como resultado ambos de un proceso de subjetivización.

Según Pareyson, como dijimos, si la persona se forma en la obra, el estilo es el modo de formar. Empero, para evidenciar la unión entre vida y arte de Carrington, la noción de persona del filósofo italiano, queda limitada y se nota constreñida porque diríamos, siguiendo la propuesta de Deleuze, que el estilo como *modo de formar* es también una máscara de la subjetividad puesto que “el estilo, es también un estilo de vida, no algo personal sino la invención de una posibilidad vital, de un modo de existencia”.¹⁹

Consideraremos máscara al sujeto Leonora Carrington y su quehacer discursivo, un nombre que disfraza una subjetividad haciéndose en la obra, como lo desearía Pareyson, porque “como torbellinos de polvo, los vivos giran sobre sí mismos suspendidos en el gran viento de la vida. Hay que tratarlos como procesos porque su forma es sólo un diseño de lo esencial de la vida: el movimiento que la transmite...”.²⁰

¹⁸ *Ibid.*, p.52. Este enmascaramiento acaso no corresponde, por ejemplo con el argumento que “no es más que uno de los elementos en los que se ha expresado la persona haciéndose forma”. Umberto Eco, *La definición del arte*, p. 15. Diríamos, a la luz de la propuesta de Deleuze, que lo que se ha expresado es la subjetividad misma.

¹⁹ Gilles Deleuze, “La vida como obra de arte. Entrevista con Didier Eribon” en *Conversaciones 1972-1990*, trad. de José Luis Pardo (Valencia: Pre-textos, 1995), p. 164.

²⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta (Valencia: Pre-textos, 2000), p. 267.

La autora no cede, únicamente, parte de su proceso de subjetivización a la obra sino que en ella misma se construye, de ahí que provoque una alteración de su propia estética de acuerdo con la vibración del espíritu en la vida. Su constante estar en el mundo es un estar en el lenguaje siempre cambiante, en la realidad que él mismo designa y crea.²¹ Por esta razón reconocemos, siempre como una tentativa y desde nuestra perspectiva crítica, los relatos de *El séptimo caballo y otros cuentos*, pertenecientes, según la etapa de su escritura, a la modalidad de lo maravilloso, lo fantástico y lo absurdo. Veamos en primera instancia bajo y sobre qué condiciones y hechos se alzó la convulsiva existencia de la autora para intuir no sólo su modo de formar sino un *estilo* que es un estilo de vida, un modo de estar en el mundo, un modo de decir y decir-se.

I.2. LEONORA CARRINGTON Y SU FICCIÓN VERAZ

Martes, 24 de agosto de 1943

Temo caer en la ficción, veraz pero incompleta, por falta de algunos detalles que hoy no puedo traer a la memoria y que podrían ilustrarnos. Esta mañana me ha venido otra vez la idea del huevo y he pensado que podría utilizarlo como bola de cristal para ver Madrid en aquellos días de julio y agosto de 1940; pues ¿por qué no puede encerrar mis propias experiencias del mismo modo que el pasado y la historia futura del universo?²²

Cuando partimos de la diferenciación entre géneros autobiográficos y ficcionales, y de la “licencia” que brindan unos para hablar de la vida del autor y la sospecha que levanta una probable “verdad” en los otros, no llegamos a discutir cómo ocurre la asimilación de tal información en el lector. ¿Qué acuciosa necesidad lectora prefiere aceptar como cierto lo narrado en las escrituras del yo antes que soportar el cuestionamiento mismo de “la realidad”?

²¹ Incluimos en el Apéndice una lectura de *Memorias de abajo* que indaga en el género memorístico un camino de reconocimiento del ser y su restauración casi como si se tratara de una obra de arte.

²² Leonora Carrington, *Memorias de abajo* (México: Siglo XXI, 2007), p. 168.

En el marco de este entramado de líneas teóricas, alguna puede brindar una avezada respuesta; sin embargo, en este caso nos basta leer detenidamente aquello que los mismos creadores como Leonora, al considerar la veracidad como una cualidad de la ficción, ponen de manifiesto que “la verdad” es, en tanto refleje la propia concepción de lo real y en la que no hay una escisión entre el hecho “concreto” y el paisaje interior del artista. Y esta misma manera de presentar el mundo es una *forma de formar, vivir y crear*, en el mundo.

No extraña, entonces, que las etapas de escritura de Carrington se delinee a partir de momentos de construcción de la subjetividad que coinciden con cambios de latitudes, Londres, París, Nueva York o México; con estremecimientos de diferente intensidad, la guerra, la locura, las relaciones personales; pero también con distintas formas de apertura espiritual ante los hechos de la historia común y la historia personal, con especiales búsquedas del conocimiento y de reconciliación e integración con el mundo. ¿Se muestra ineludible la muy discutida periodización de la literatura, ahora para describir no una tradición sino una trayectoria autoral? Todavía más, tajar la vida del creador como parte de la reconstrucción de su itinerario creativo ¿resulta arbitrariamente innecesario?

Más allá de *Memorias de abajo*, algunos relatos del volumen *La dama oval* (1939) y la novela corta *El pequeño Francis* (1937-1938) han hecho coincidir a varios críticos en que sus cuentos se relacionan con ella, ya sea en un nivel anecdótico, ya sea reflejando de manera natural su personalidad, al grado de que Elena Poniatowska, a propósito de *Leonora*, Premio Biblioteca Breve 2011, declarara: “es muy fácil tomar fragmentos enteros de los cuentos y meterlos en la novela. Es lo que yo hice, y lo hice con entusiasmo total”.²³

²³ Pablo Ordaz, “La locura de vivir” en *Babelia* (Madrid, *El País*, 19 de marzo de 2011), p. 4.

Como se verá más adelante, sucesos y caracteres pueden ser plenamente identificados con hechos y personalidades del entramado vital que la artista tejió con actos, pensamientos y creaciones; aunque, como se advertirá desde que acudimos a la estética de la formación y a la noción de subjetividad, no es aquí lo que más nos interesa, sino la plena conciencia de que los distintos momentos del desplazamiento vital de Carrington penetran su obra en cada modalidad narrativa, más que elegida, asumida.

Para autorizar a Henri Parissot la nueva edición de *En bas*, en 1973, Leonora escribió:

usted no ha comprendido la irritación que todavía resiento. No soy la joven Ravissante, enamorada, que pasó por París. Soy una *vielle dame* que ha vivido mucho y *he cambiado*. Si mi vida quiere algo, es ser el resultado del tiempo. Por lo tanto, jamás reproduciré la imagen de antaño ni seré petrificada en una juventud que no existe más... En todo caso, haga usted lo que quiera con aquel fantasma, *a condición de que se publique esta carta como prefacio*".²⁴

Asumida como un ente en devenir que contiene su obra y ésta como una construcción permanente que la contiene, es pertinente detenernos en el recorrido que siguieron y cómo se implicaron.

“Una fantasía en pie, con la rebeldía como sello –para Luis Carlos Emerich–, [una] hechicera, hechizada, insensible a la moral social, a la estética y al precio –en concepción de Octavio Paz”²⁵ y “la más genial de las artistas surrealistas –en palabras de Alejandro Jodorowsky”,²⁶ Leonora Carrington nació

²⁴ Citado por Teresa del Conde en el texto que la investigadora leyó en el Coloquio Internacional sobre Leonora Carrington llevado a cabo el 14 de noviembre de 2000 en el Museo Tamayo y publicado como “Sobre *En bas*” en *Reforma* (México, 15 de noviembre del 2000), p. 2c.

²⁵ Angélica Abelleira, “Leonora Carrington: la rebeldía como sello” en *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 8 de agosto de 1999), p. 13.

²⁶ Octavio Avendaño Trujillo, “Dos surrealistas en México. Entrevistas con Alejandro Jodorowsky y Leonora Carrington” en *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 15 de enero de 2006), núm. 567.

el 6 de abril de 1917²⁷ en Chorley, Lancashire, en el barrio de Clayton Green, al norte de Inglaterra. Fue la segunda hija, y única, de un cuarteto de niños de Harold Wilde Carrington, un acaudalado industrial textil y de Maureen Moorhead, hija de un doctor rural irlandés²⁸, quien “nutrió la imaginación de la niña con cuentos de hadas y otras historias”:²⁹ “Mi madre era irlandesa y probablemente, esa sea la razón de mi creatividad celta y de mi atracción por Irlanda, un país de mente surrealista. Se conoce a los irlandeses y a los celtas por las hadas, los gigantes, los elfos, los gnomos... Esa mentalidad me vino de forma natural”.³⁰

Unos años después, Leonora, ahora habitando con la familia el Crookner Castle de Lancaster, ciudad de Lancashire, disponía, como sus hermanos, de una fabuladora nana irlandesa, Mary Cavanagh, de una institutriz francesa y de un preceptor irlandés, el padre O’Connor “que entretenía su tiempo entre la teología doctoral y la astronomía amateur e invitaba a la niña a observar mediante un elemental telescopio el cielo nocturno y sus constelaciones. ‘Más tarde, en la adolescencia —contaría la Carrington a su informal entrevistador Andrés Marceño—, gracias a un mejor telescopio regalado por mi hermano mayor Patrick, pretendía yo leer el cielo y quería ser astrónoma (que creía que era lo

²⁷ Marjorie Agosín en “Las hienas celestes: tras la huella de Leonora Carrington” en *Las hacedoras; mujer, imagen, escritura* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993), señala como fecha de nacimiento de la autora el 6 de mayo de 1917.

²⁸ “Por este lado de la familia está emparentada con una famosa escritora irlandesa de principios del siglo XIX, Maria Edgeworth, cuya producción novelística la convirtió en la Jane Austen de Irlanda. Maria Edgeworth vivió y escribió más o menos en la misma época que su contraparte y contemporánea inglesa, pero es en los libros para niños de Maria Edgeworth que un sentimiento de misterio similar revela una relación de sangre con Leonora Carrington”. Edward James, “Las encarnaciones de Leonora Carrington”, en *La Jornada Semanal* (México: *La Jornada*, 2 de octubre de 2005), p. 4.

²⁹ Whitney Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, trad. de Gloria Benuzillo (México: CONACULTA/Era, 1994), p.5.

³⁰ Cristina Carrillo de Albornoz, “Entrevista a Leonora Carrington”, http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/06_11_11_08.html

mismo que astróloga). Y esas tres cosas: el cielo, los caballos y el dibujo, me fascinaron desde mi adolescencia hasta siempre”.³¹

En 1921, después de una enfermedad que la hizo delirar, empezó a escribir cuentos que ella misma ilustró y que se fueron alimentando del entorno neblinoso, de la esencia arquitectónica del neogótico que habitaba, del descubrimiento de los animales en el zoológico, pero también en el Museo Británico en forma de bestias fabulosas, de las fábulas de Beatrix Potter, las historias de fantasmas de M. R. James, el humor negro de Edward Lear, de Swift y de Carroll porque “es maravilloso y su lógica nada absurda. Además era un gran matemático”.³²

Los padres de los cuatro Carrington-Moorhead eran católicos muy formales y en los años veinte confiaron la enseñanza de los hijos a una institución jesuita del norte de Inglaterra, el Stonyhurt College, cuyo severo, casi cuartelario régimen pedagógico tenía el gran mérito de suscitar la rebeldía en la niña de bello y delgado rostro pálido, de negro y largo cabello e intensa mirada oscura”³³. Poco tiempo hubo que sacarla de allí por indisciplinada y salvaje y enviarla, a sus nueve años, a estudiar en el convento del Santo Sepulcro (en el castillo construido por el rey Enrique VIII cerca de Chelmsford, región del Essex), del cual Leonora no tardaría en ser otra vez expulsada “por atraso mental”. “Me enviaron a un convento tres años. Me expulsaron por mi absoluta incapacidad para aprender lo que procuraban enseñarme. Pude solamente con el karate”.³⁴

La educación formal de Carrington terminó en la escuela de formación social para señoritas de Miss Penrose, en Florencia, y luego en la de Miss Sampson en París, con el fin de que por un año se preparase debidamente para su presentación en la Corte, aunque por ese tiempo la indagación de la literatura contemporánea, la filosofía y la física moderna se convirtieron en su actividad

³¹ José de la Colina en “Vidas de Leonora/1”, Blog de Letras Libres “Correo Fantasma” del 30 de mayo de 2011, <http://www.letraslibres.com/blogs/vidas-de-leonora-1>.

³² Cristina Carrillo de Albornoz, “Entrevista a Leonora Carrington”.

³³ José de la Colina, “Vidas de Leonora/1”.

³⁴ Beatriz Espejo, “Lo demoniaco y lo divino” en *Revista de la Universidad de México* (México, julio 2011), núm. 89, p. 39.

más atrayente, temas por demás lejanos a la mayoría de las mujeres de su época aún pertenecientes a la alta burguesía.

En 1934, se consumaron los esfuerzos de los padres de Leonora por educarla aristocráticamente presentándola en varios bailes de la sociedad inglesa como en la Garden Party Royal ante Jorge V y en un suntuoso baile en el londinense Hotel Ritz, “pero al volver ella a Lancaster estaba siempre de mal humor por tanta faramalla. ‘Me volví tan insoportable que finalmente mis padres, convencidos de que así se me pasaría el capricho pasajero, aceptaron que me fuera a vivir sola por una temporada en la ‘City’ para estudiar pintura en la Academia Amadée Ozenfant. Allí comenzó un periodo de duro “aprendizaje de la vida””.³⁵ Tras un breve periodo en la Chelsea School of Art de Londres en 1936, ingresó a la Academia de Arte de Amédée Ozenfant.

En entrevista con Beatriz Espejo, Leonora declaró haber terminado *Penélope*, su primera obra de teatro, cuando tenía dieciocho años, esto es alrededor de 1935; con lo cual estaríamos ante la primera producción literaria de Carrington, conocida a través de la puesta en escena de 1957 bajo la dirección de Alejandro Jodorowsky y su publicación en 1969.³⁶

Si bien, en la academia de Ozenfant no se le abrieron todas las posibilidades para que ejecutara libremente su mundo interior, el sumergirse en la cultura de la capital británica le descubrió fuentes artísticas, filosóficas y literarias de las que abrevaría, por hallar su espíritu en consonancia con éstas. En las tiendas de libros usados exploró algunos volúmenes sobre alquimia y esoterismo, así como *With*

³⁵ José de la Colina, “Vidas de Leonora /1”.

³⁶ La obra fue publicada en la revista *Cahiers Renaud-Barrault* en 1969 en el No. 70. En 1962-63 Carrington realizó su propia producción. Whitney Chadwick apunta que el texto estuvo basado en un cuento anterior “La dama oval”, pero con un nuevo final. Considerando que el cuento fue escrito entre 1937 y 1938 habría sido posterior al texto dramático y confirmaría, con otros motivos, la estética surrealista de la autora independiente del contacto directo con el movimiento encabezado por Breton.

Mystics and Magicians in Tibet e *Initiations and Initiates in Tibet*³⁷ de Alexandra David-Neel que le descubrieron las prácticas espirituales budistas de su autora, una mujer independiente que recorrió los Himalayas en un viaje de iluminación; al lado de éstos, el libro *La rama dorada* (1890) de Sir James Frazer, en el que se explora el porqué de la leyenda homónima narrada por Virgilio a tiempo que delinea una teoría sobre las formas que fue adquiriendo el conocimiento occidental. Cercano a estas revelaciones también está su primer contacto con el Surrealismo a través del libro que edita Herbert Read, en cuya portada emergía casi como un llamado para la joven artista, *Dos niños amenazados por un ruiseñor* de Max Ernst, y que llegara a ella como un obsequio de su madre el mismo 1936.³⁸ Leonora recuerda: “Sentí una completa afinidad. El surrealismo es un estado de espíritu, sin más, que no se puede explicar”.³⁹ ¿No es acaso una más originaria y amplia intuición que las sentencias doctrinales de Breton sobre una apertura poética?

A partir de la Exposición Internacional del Surrealismo en Londres (1936), la atención hacia el movimiento artístico surgido en París promovió la difusión individual de la nómina surrealista, con exposiciones individuales como la que tuvo Max Ernst en la Mayor Gallery en 1937, tras la cual conoce a Leonora

³⁷ Citamos las versiones inglesas, ambas de 1931; sin embargo, el original, *Myistiques et Magiciens du Thibet* se publicó en 1929 por Librairie Plon con Prefacio de A. D'Arsonval mientras que *Initiations Lamaïques* apareció bajo Editions Adyar en 1930.

³⁸ En el libro de Read colaboraron André Breton, Hugh Sykes Davis, Paul Éluard y Georges Hugnet. A propósito de Herbert Read recordemos el papel que desempeñó dentro del movimiento: “El surrealismo inglés nace en París. En 1922, el pintor y escritor Roland Penrose llega a la capital francesa y no vuelve a Inglaterra sino hasta 1935. En Francia entra en contacto primero con Max Ernst, luego, por intermedio suyo, con el resto del grupo surrealista. Mientras Roland Penrose frecuenta los círculos de vanguardia otros artistas británicos se encuentran también en la Ciudad Luz. Eileen Agar, Julien Trevelyand, John Banting, Henry Moore y Humprey Jennings, todos residen por temporadas en París durante los años veinte y todos, entran en contacto con el surrealismo.

En 1935, poco antes de su proyectado regreso a Londres, Penrose coincide en una reunión de amigos con el poeta inglés David Gayscone. De este encuentro fortuito surge la idea de integrar un grupo surrealista en Inglaterra. Los artistas y poetas aislados que se inclinan por el surrealismo se integran al movimiento encabezado por el crítico e historiador Herbert Read”. Ver Lourdes Andrade, *Leonora Carrington. Historia en dos tiempos* (México: CONACULTA, 2002) pp.12-13.

³⁹ Carrillo de Albornoz, “Entrevista a Leonora Carrington”.

Carrington, pues durante su estancia en la ciudad, Ursula Goldfinger (condiscípula en la Academia de Ozenfant) arregla el encuentro. Pocos meses después la pareja se mudó a París.⁴⁰ Max “era un ser que irradiaba luz. Siempre sonreía. [...] Fue amor a primera vista. Me fui con él y mi compañero, Serge Chermayeff, me llamó puta. Yo le contesté: «Así son las cosas, ¿qué quieres que haga?» Fue maravilloso. No puedo decir que fuera la relación más importante; fue un gran amor y un gran mentor. Pero no creo en superlativos ni en categorizaciones. Sin embargo, Max me mostró otro universo y me llevó por caminos a los que en mi pequeña vida burguesa jamás habría tenido acceso. Lo adoraba como artista y como intelectual. Era distinto de los demás surrealistas. Una persona muy complicada”.⁴¹ Para huir de los celos de Marie-Berthe Aurenche, esposa de Max, se trasladaron al sur a Saint-Martin-d’ Ardèche donde a partir de abril de 1938 habitaron una granja abandonada que “pronto se convirtió en un bestiario artístico, al llenar ellos los muros exteriores con bajo relieves de criaturas sobrenaturales de aspecto medieval. Entonces su padre la

⁴⁰ Aunque ella declarara en entrevista con Paul De Angelis: “I ran away to Paris. Not with Max. Alone, I always did my running alone [...] I had an apartment in Paris in the rue Jacob, and Max was living with me”. Paul De Angelis, “Interview with Leonora Carrington” en Whitney Chadwick, *Leonora Carrington. The Mexican years, 1943-1985* (San Francisco: The Mexican Museum, 1991) p. 36. La entrevista, traducida al español fue publicada por la revista *El Paseante* 17 (1990-91). José de la Colina, relata el encuentro de manera novelesca sin mencionar su fuente: “Una tarde de 1937, en una sala de exposición cerca de Picadilly Circus en que contemplaba extasiada un cuadro de Turner, Leonora oyó un susurro que sobre su hombro alguien le soplabla en un francés levemente acentuado de alemán: *Cet Turner, quel merde de peintre!*”

“Furiosa, Leonora se volvió a darle al casi silbante insolente una somera lección de cultura artística, si es que no una bofetada, y se encaró con un apuesto hombre ya cuarentón, alto, rubio, de nariz aguileña y ojos claros, que la miraba y sonreía abiertamente. Y entonces ella, quizá presintiendo desde el primer momento (como en cualquier novela rosa pero esta vez de veras) que el seductor e insolente desconocido iba a ser en su vida el primer hombre importante y su primer amante y su primer verdadero maestro de pintura, también sonrió.

El hombre era Max Ernst, miembro fundador del ya muy célebre grupo surrealista que reunía a André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, Robert Desnos, Luis Aragon, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Luis Buñuel y otros. Y ante la clara mirada y la franca sonrisa del hombre que la había seguido desde hacía muchas calles hasta esa exhibición de un pintor que en verdad él detestaba, ella se prendió de su brazo y salieron juntos a la calle, compraron cucuruchos de papas fritas en un puesto esquinero y, comiéndolas, pasearon por la ‘City’ bajo un encendido crepúsculo no poco turneriano y de aquellos que entusiasmaban al hacía un año fallecido Gilbert K. Chesterton (un autor favorito de Leonora aunque fuese católico y ella estuviera harta de catoliquerías)”. José de la Colina, “Vidas de Leonora/1”.

⁴¹ Cristina Carrillo de Albornoz, “Entrevista a Leonora Carrington”.

repudió, ya que para él los artistas eran ‘o muertos de hambre u homosexuales, lo que para él era el mismo crimen’”.⁴²

Fue una época de mutuo enriquecimiento estético, “ella le mostró las obras de M. R. James y Lewis Carroll, con las que él sólo había tenido contacto pasajero; él la introdujo a las tradiciones literarias del romanticismo alemán y francés, y a C. G. Jung”.⁴³ Es en este contexto en que explora en varios relatos la propia subjetividad afirmada en intuiciones poéticas, simbólicas y mágicas de antiguos cultos. Entre 1937 y 1938, escribe *La casa del miedo* (1938),⁴⁴ el volumen de cuentos *La dama oval* (1939)⁴⁵ y *El pequeño Francis*,⁴⁶ una versión novelesca de la compleja relación entre Ernst, su joven esposa y su nueva amante.

Colaborando junto a Ernst para la realización de la escenografía de *Ubu Roi* de Alfred Jarry, precursor del teatro del absurdo, experimenta la creación dramática completa; aunque había escrito *Penélope*, ahora su necesidad expresiva contribuye a la formulación del espacio donde se lleve a cabo el diálogo teatral.

Maurice Nadeau, en su *Historia del surrealismo*, señala 1937 como el año de la incursión de Carrington al movimiento liderado por Breton; sin embargo, se cristaliza con su participación en la Exposición Internacional Surrealista de París en la Galerie Beaux-Arts y de Amsterdam en la Galerie Robert en 1938.⁴⁷

⁴² Homero Aridjis, “Una leyenda viva del surrealismo” en *Reforma* (México, 29 de agosto de 2004).

⁴³ Whitney Chadwick, pp. 8-9.

⁴⁴ *La Maison de la peur*, cuyo tiraje fue de 120 ejemplares, se publicó en París como folleto en 1938 por Henri Parisot con ilustraciones de Max Ernst.

⁴⁵ *La Dame Ovale*, con 535 ejemplares, incluyó siete collages del artista alemán y fue publicado por Éditions G.L.M. La traducción al español en México la hizo Agustí Bartra y lo publicó Editorial Era en 1965; también se publicó en Capra Press, California en 1975. De este volumen, el cuento “La debutante” formó parte de la versión definitiva de 1966 de la *Antología del humor negro* (1966) preparada por André Bretón, junto con autores como Swift, Carroll y Kafka, antecedentes ineludibles del absurdo. Ese mismo relato se incluyó en *La Eva fantástica: de Mary Shelley a Patricia Highsmith*, ed. de Juan Antonio Molina Foix, (Madrid: Siruela, 1996). Igualmente, de *La dama oval*, “El enamorado” formó parte de la *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* de Aldo Pellegrini editado por Compañía General Fabril en Buenos Aires en 1961.

⁴⁶ *El pequeño Francis*, escrito en inglés apareció por primera vez en francés con el título *Histoire du petit Francis*; versión preparada y traducida por Jaqueline Chénieux como parte de una colección titulada *Pigeon Vole*. Éditions Le Temps Qu’il Fait, Cognac en Francia en 1986 con 1000 ejemplares.

⁴⁷ Masayo Nonaka, *The Magical Dimension of Leonora Carrington. Catalogue* (Tokio: Nipon Gallery, 1993).

Al estallar la guerra en septiembre de 1939, Ernst como ciudadano alemán es encarcelado en Largentière por autoridades francesas. Por intervención de Carrington logra ser liberado, pero en 1940 es recluido por segunda vez en Les Milles cerca de Aix en Provence, por la Gestapo.⁴⁸ Trágico motivo con el que Carrington da inicio al relato más estremecedor de su vida.

Empiezo por tanto, en el momento en que se llevaron a Max por segunda vez a un campo de concentración, escoltado por un gendarme que portaba un fusil (mayo de 1940). [...] Estuve llorando varias horas en el pueblo; luego volví a mi casa, donde me pasé veinticuatro horas provocándome vómitos con agua de azahar, interrumpidos por una pequeña siesta [...] A las tres semanas de estar sola llegó Catherine, una inglesa amiga mía de muy antiguo, que huía de París con Michel Lucas, un húngaro. [...] Los alemanes se acercaban rápidamente, Catherine trataba de asustarme y me suplicaba que me fuera con ella. [...] Acepté porque en Madrid esperaba conseguir que estamparan un visado en el pasaporte de Max”.⁴⁹

La inesperada separación del artista y el trágico y desolador ambiente desencadenaron el quebrantamiento del límite entre “razón” y “locura”; diagnosticada como paciente de psicosis de guerra, Leonora Carrington ingresó a una clínica psiquiátrica en Santander, no sin antes haber recorrido la miseria de una Europa en crisis y no sin haber peregrinado de una realidad a un estado mental “otro” pero no por eso menos real. Después de haber logrado salir de Francia, pasó por Andorra, “país desierto y abandonado de Dios”, y llegó a territorio español por La Seo de Urgel: “España me abrumó por completo: pensé que era mi reino; que su tierra roja era la sangre seca de la Guerra Civil. Me asfixiaban los muertos, su densa presencia en ese paisaje lacerado”.⁵⁰ Ya en Madrid, después de entrar en contacto con empleados de la empresa de papá Carrington, no tardó en verse encerrada en un sanatorio de monjas.

⁴⁸ “Los papás [de Leonora] persiguieron a Max Ernst, lo denunciaban, eso no lo pongo en la novela”, afirma Elena Poniatowska en entrevista de Adriana Cortés, “Hablar de Leonora”, *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 29 de mayo de 2011), núm. 847, p. 6.

⁴⁹ Carrington, *Memorias de abajo*, p. 156-158.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 162.

Esto tampoco duró mucho; las monjas se revelaron incapaces de dominarme [...] A los dos o tres días, el director de la ICI me dijo que Pardo y Alberto iban a llevarme a una playa de San Sebastián, donde sería absolutamente libre. Salí de la clínica y me metieron en un coche en dirección a Santander... Durante el trayecto, me administraron tres veces Luminal y una inyección en la espina dorsal: anestesia sistémica. Y me entregaron como un cadáver al doctor Morales, en Santander.⁵¹

Donde permaneció por alrededor de seis meses en el Hospital Villa Covadonga por petición de su familia.

Si para Breton, lo surreal se definía “como un cierto estado del espíritu en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse como contrarios”, para Leonora este descenso a la inconsciencia abandonó la calidad de concepto buscado para convertirse en vivencia reveladora de otro orden de la naturaleza, que ha descrito como “un terremoto mental. [...] Después de la experiencia, cambié. En forma dramática. Fue muy parecido a haber estado muerta”.⁵²

Acompañada de una guardiana alemana nazi, para ser trasladada a otra clínica en Sudáfrica, llegó a Lisboa, como escala para su nuevo internamiento, de donde escapó por la puerta trasera de un café. Pidió asilo en la embajada mexicana sabiendo que allí contaría con el apoyo de Renato Leduc, a quien había conocido en París a través de Picasso.

El embajador se portó maravillosamente conmigo. [...] Al final, dijo: ‘Vamos a casarnos. Sé que es horrible para los dos, porque no creo en esa clase de cosas pero... Por entonces tenía yo tanto miedo de mi familia como de los alemanes. Encontré a Renato atractivo la primera vez que lo vi, y aún lo seguía encontrando ahora. Tenía la

⁵¹ *Ibid.*, p. 167.

⁵² Marina Warner, “Introduction” en *The House of Fear, and Notes from Down Below* (Nueva York: E. P. Dutton, 1988), p. 18.

cara morena como la de un indio, y el cabello muy blanco. No; estaba perfectamente en mis cabales.⁵³

Con Leduc logró salir de Europa, dirigiéndose a Nueva York en 1941 y posteriormente a México hacia finales de 1942, escapar de la aplastante autoridad de los padres y de la tutela de Max Ernst, con quien se reunió en Lisboa, acompañado ahora por Peggy Guggenheim, rica coleccionista de arte.⁵⁴ En la Gran Manzana, se hallaban, entre otros, André Breton, Yves Tanguy, Marc Chagall, Luis Buñuel,⁵⁵ Marcel Duchamp, Roberto Matta, Salvador Dalí, expulsado del grupo surrealista⁵⁶. Nuevamente coinciden Max y Leonora, sin

⁵³ Carrington, *Memorias de abajo*, p. 210.

⁵⁴ En torno a la relación de Carrington con Leduc, Poniatowska afirma: “Siempre se había dicho que fue un matrimonio de conveniencia, pero ella sí quiso a Renato, fue pareja de Renato, fueron amantes. De hecho, ella dejó a Max Ernst, que era su maestro, que era lo más importante que podía imaginarse, y dejó Nueva York, que en esa época era la meca de la cultura, por venirse a México con Renato, un México del cual no sabía nada. Max le dijo: ‘Allí no hay galerías, no hay nada, los muralistas, los tres grandes son infumables...’ Y ella de todos modos se vino. Tal vez también lo hizo porque no quería formar parte de la corte de Peggy Guggenheim.” Pablo Ordaz, “La locura de vivir”, p. 4.

⁵⁵ Luis Buñuel contó a Tomás Pérez Turrent y a José de la Colina para el libro de entrevistas *Prohibido asomarse al interior* (ed. Mortiz-Planeta, 1986), cómo conoció en Nueva York a Leonora Carrington. La anécdota, por razones de economía editorial y por no concernir al cine buñueliano, saldría incompleta en el libro impreso, así que la tomamos de la transcripción mecanográfica que el propio José de la Colina compartió en su Blog de Letras Libres “Correo Fantasma” en “Vidas de Leonora/3”: “En Nueva York nos reuníamos algunos surrealistas y amigos. En la casa de Peggy Guggenheim, casada por entonces con Max Ernst, vi por primera vez a Leonora Carrington. Era muy bella con su rostro muy fino y pálido y su cabello largo y muy negro. La acompañaba su esposo, el poeta mexicano Renato Leduc, pero no intervenía en nuestras conversaciones y contemplaba con cierta sorna cómo practicábamos alguno de nuestros juegos surrealistas. Estábamos en el juego ‘de la verdad’, ése, ¿lo conocen ustedes?, en que se pone a girar en el piso una botella para que señale al azar a alguien de los reunidos en círculo y lo obligue a responder a una pregunta indiscreta. Es un juego parecido al psicoanálisis de grupo y suele comenzar con preguntas inocentes y terminar con preguntas tremendas; yo sé que ha motivado divorcios y que riñan y se lían a bofetadas amigos de toda la vida. Leonora hablaba mezclando el inglés y el francés, que los conocía muy bien, y a veces el español, que lo conocía poco, y parecía querer ser más surrealista que todos nosotros: decía horrores de su padre, que la había mandado encerrar en un hospital para locos en Santander y por poco no la envió a una especie de convento en África. En un momento en el que la botella la había señalado, se le preguntó: ‘¿Con quién de los que estamos aquí, aparte de Renato, desearías tener una relación amorosa?’ Ella entonces dijo, señalándome con el índice: ‘*Avec ce monsieur là*’. Yo creo que, aunque yo no era ya un jovencito, enrojé hasta el blanco de los ojos. Entonces Renato, que estaba siempre silencioso y muy divertido como espectador imparcial, le preguntó: ‘¿Con Buñuel, Leonora?’ ‘Sí’ dijo ella. ‘¿Por qué?’ preguntó alguien, creo que el antropólogo Lévi-Strauss. Leonora respondió: ‘Porque con esos ojos saltones y esa fuerte quijada me recuerda a José, el enfermero y guardián que fue mi novio en los días en que estuve en el manicomio de Santander’. Yo creo que me sonrojé aún más. Renato y Ernst y Peggy sonreían como si estuvieran viendo una comedia de Lubitsch”. <http://50.18.189.22/blogs/vidas-de-leonora-3>.

⁵⁶ Cuando Hitler tomó París, la mayoría de los surrealistas tuvieron que abandonar la ciudad, “André Breton se enfilaba rumbo a Martigues, cerca de Marsella, donde su esposa Jacqueline Lamba y su hija Aube lo esperaban con Pierre Mabilhe. Max Ernst, quien había sido capturado e internado en un campo de concentración [...] se encaminaba hacia Marsella. René Magritte y Raoul Ubac estaban en el sur de Francia, en Carcassonne, junto con

embargo su vida como pareja había terminado:⁵⁷ “Mi reloj no se detuvo en ese momento, sólo viví tres años con Ernst y no me gusta que me constriñan como si fuera una tonta. No he vivido bajo el embrujo de Ernst: nací con mi vocación y mis obras son sólo mías”.⁵⁸

En el periodo de 1937 a 1940, en el que convive de manera estrecha con el grupo surrealista, produce, además de los volúmenes de cuentos ya referidos, una serie de relatos que aparecerían hasta 1986 bajo el título *Pigeon, vole* y otros que se publicaron de manera aislada en revistas o como parte de proyectos colectivos

Joe Bousque, Jacques Hérod y Óscar Domínguez. Benjamin Péret, que había sido movilizado en Nantes y luego encarcelado en Rennes por amenazar la *seguridad del Estado*, tuvo que huir a Marsella durante el otoño y luego escapar a lo que llamaba “el infierno de Petain”. Péret huyó a México vía Casablanca con la pintora Remedios Varo en el invierno de 1941-1942. Wolfgang Paalen logró llegar en 1939 a México, donde lanzó la revista *Dyn* en 1942. Yves Tanguy huyó a Nueva York cuando se declaró la guerra y luego se estableció en Nevada con la artista Kay Sage. Otros surrealistas que se fugaron de Francia hacia Estados Unidos en 1939 fueron Kurt Seligmann y Roberto Matta.

Los surrealistas se habían agrupado con Breton en Marsella, en una villa de nombre Air Bel que era organizada por el Comité de Rescate de Emergencia, dedicado a salvar a judíos e intelectuales comunistas. En esta villa se falsificaron visas y pasaportes y se logró la fuga de más de dos mil refugiados. La atmósfera nostálgica y el espíritu solidario volvieron Air Bel un remanso en el que, aunque la comida escaseaba, las conversaciones eran estimulantes. De estas experiencias nacieron collages colectivos, así como subastas de obras, actividades para mantener el espíritu y ventilar tensiones.” Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros, 1938-1968* (Londres: Thames and Hudson, 2005), pp. 65-105. La edición en español bajo el título *Surrealismo, Eros y Política 1938-1968* publicada por Alianza en 2009 es traducción de Alejandro Pradera Sánchez.

⁵⁷ La historia de la relación entre Carrington y Ernst es narrada por Julotte Roche en *Max y Leonora*, publicado en traducción de Tessa Brisac por Era en 2001. De este relato biográfico no hemos extraído pasaje alguno ya que además de convertir a los artistas en personajes de novela rosa, pareciera que más allá del vínculo amoroso y artístico de Carrington con el alemán no hubo nada más trascendente en la vida de la autora inglesa. Acaso, Roche al ponerse “su piel” (de Leonora) en los años que duró la investigación y declararse “completamente suya” nos hace sospechar de la finalidad y objetividad del relato, tema de por sí ambiguo con alto grado de recelo.

⁵⁸ Germaine Gómez-Haro, “Leonora Carrington. La inasible” en *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 7 de agosto de 2011), núm. 857, p. 9.

surrealistas como “Las vacaciones del esqueleto”,⁵⁹ “Las hermanas”⁶⁰ y “Abatido por la tristeza”.⁶¹

La primera versión de su experiencia en España, *Down Below*, fue escrita poco después de su llegada a Nueva York a sugerencia de André Breton, sin embargo ese texto se perdió, pues el que nos ha llegado es el dedicado a Pierre Mabille y dictado en francés, a su esposa Jeanne Megnan, en México en 1943. Esta es la versión que publicó *VVV* en 1944 y la cual dijo haber realizado, en entrevista con Paul de Angelis, alentada por Mabille y no por Breton.⁶² Del mismo periodo, tenemos tres relatos: “Conejos blancos”,⁶³ “Esperando”⁶⁴ y “El séptimo caballo”.⁶⁵ Aunque su estancia en Nueva York fue corta, no por ello menos enriquecedora pues ahí retomó el estudio de la iconografía de las ciencias ocultas que tanto le había interesado desde Londres. Allí, descubrió una copia del *Illustrated Anthology of Sorcery, Magic and Alchemy* de Émile Grillo de Givry⁶⁶ que no

⁵⁹ En *El séptimo caballo y otros cuentos*, publicado por Siglo XXI y por Siruela, ambas ediciones de 1992, se incluyen textos escritos entre 1937 y 1940 en francés pertenecientes al volumen *Pigeon, vole* (preparado por Jacqueline Chenieux. Cognac, Éditions Le Temps Qu’il Fait, 1986): “Cuando iba por el lindero en bicicleta” (publicado por primera vez con el título “Quand ils passaient”), ¡Vuela, paloma! (publicado como “Pigeon, vole”) y “Monsieur Cyril de Guindre”. “Las vacaciones del esqueleto” (escrito en 1938 o 1939 en francés, como parte de una novela, *L’homme qui a perdu son squelette* [El hombre que perdió su esqueleto], que escribieron en colaboración Hans Arp, Marcel Duchamp, Paul Éluard, Max Ernst, Georges Hunnet y Gisèle Prassinos. Se publicó por primera vez en *Plastique*, núms. 4-5, 1939).

⁶⁰ Escrito en 1939, en francés, como “Les soeurs”. Publicado por primera vez en su traducción inglesa en el periódico *View*, núms. 11-12, Nueva York, 1942. Primera edición en francés en *La débutante*, París, Éditions Flammarion, 1978.

⁶¹ Escrito entre 1937 y 1940, en francés. Publicado por primera vez en *Les Cahiers du Double*, núms. 3-4, 1979.

⁶² Paul de Angelis, “Interview with Leonora Carrington”, p. 39. Primera publicación en *VVV*, núm 4, febrero de 1944, en una traducción del francés de Victor Llona. El texto original dictado en francés lo publicó Éditions Fontaine en París, 1946. Apareció en *Las moradas* No. 5 y 6 en Lima en 1948 cuya traducción fue de César Moro. Black Swan Press la reeditó en Chicago en *Surrealist Research Development Monograph Series*, 5, 1972. También fue publicada en César Moro, *Versiones del surrealismo* (Barcelona: Tusquets, 1974). Editorial Siruela la publica en Madrid en 1987 con prólogo de Fernando Savater en traducción de Francisco Torres Oliver que será la misma que utilizaría Siglo XXI en 1992.

⁶³ Publicado por primera vez en *View*, núms. 9-10, Nueva York, 1941-1942. En 1952, aparecieron 195 ejemplares numerados en Santiago de Chile por Ediciones Le Graburge. De igual manera apareció en Braulio Arenas, *Actas surrealistas* (Santiago de Chile: Nascimento, 1974) y fue antologado en *Cuentos inolvidables: según Julio Cortázar*, publicado por Alfaguara en 2008. En este volumen se incluyen cuentos que fueron mencionados por el escritor en conferencias y ensayos, en diversas épocas de su vida, como inolvidables.

⁶⁴ Primera publicación en el periódico *VVV*, núm. 1, Nueva York, 1942.

⁶⁵ Aunque escrito en 1941, este relato aparece en 1943 en *VVV*, núms. 2-3, Nueva York.

⁶⁶ El texto “fue publicado por primera vez en francés en 1929 en una edición conocida por muchos surrealistas. Este amplio compendio de ilustraciones sobre brujería, magia, alquimia, astrología, cartomancia y

sólo reforzó su bagaje imaginativo sino que reincorporó, con mayor conocimiento del simbolismo, motivos y temas provenientes de la alquimia a sus siguientes textos narrativos.

A finales de 1942 Leonora y Renato llegaron a México y a principios de 1943 se establecieron en la ciudad capital⁶⁷ donde la artista inglesa se sumó al grupo de refugiados políticos estrechamente relacionados con el movimiento surrealista. Ya en 1938 con la visita de André Breton la historia de la presencia surrealista en nuestro país había comenzado y continuó con la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada por Paalen y el poeta peruano César Moro en 1940, en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor.⁶⁸ A México llegaron Remedios Varo, Esteban Francés (antes de establecerse en Nueva York), Wolfgang Paalen y su esposa Alice Rahon, Gunther Gerzso (pintor y diseñador escénico nacido en México y con estudios en Europa), el poeta Benjamín Péret, el cineasta Luis Buñuel, la fotógrafa Eva Sulzer y Kati y José Horna (fotógrafa húngara y escultor español),

una pareja que sin pertenecer al grupo vino a ser, sin embargo, el centro aglutinador de los pintores y poetas de esta tendencia. No sólo la primera generación de artistas con tendencias surrealistas sino las personalidades más jóvenes que hoy sobresalen como

otras prácticas ocultas proporcionaba un importante recurso visual para muchos pintores y escritores, incluyendo al pintor surrealista Kurt Seligmann (cuya *Historia de la magia* se publicaría en Nueva York en 1948) y al psicólogo Carl Gustav Jung”. Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, p. 14.

⁶⁷ Algunos autores señalan 1943 como el año en que Carrington llega a México, sin embargo es a finales del año anterior. “Leonora y Renato están de regreso”, escribió Benjamín Péret desde México a André Breton, quien se encontraba en Nueva York en diciembre de 1942. Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, p. 15. Chadwick tuvo acceso a través de Martica Sawin a la correspondencia entre Péret y Breton. En entrevista con Paul de Angelis, Leonora recuerda su llegada a México: “Well, we first went to Nuevo Laredo. I remember it was suddenly a totally new world. It had a feeling of the Orient. This was in the forties. There were still people going around on horses and with big hats. And then we drove down to Mexico City. It was exciting and utterly strange. The trees were different. Everything was different. There were huge markets with these totally inscrutable Mexicans, and these enormous, exotic things, fruits you’d never even seen before, cherimoyas and God knows what”. Paul De Angelis, “Interview with Leonora Carrington” en Whitney Chadwick, *Leonora Carrington. The Mexican years, 1943-1985*, p. 38. Macario Matus, yendo un poco más lejos, unas veces señala que la pintora reside en México desde 1940 y en otras indica 1941 como el año en que pisa tierra mexicana, lo cual ya no es siquiera posible. Macario Matus, “Magia de Leonora Carrington”, en *Arena* (México, *Excelsior*, 30 de abril de 2000), p.16 y “Leonora Carrington en la Galería El Estudio”, en *Arena* (México, *Excelsior*, 22 de junio de 2003), p. 16.

⁶⁸ Aunque no hay que olvidar que Antonin Artaud ya había estado en tierras tarahumaras hacia 1936.

seguidores del surrealismo encontraron entorno a la familia Horna una fuente de inspiración. Ligada a la extraña y alucinante personalidad de la fotógrafa Kati Horna giró por muchos años, desde poco tiempo después de su llegada a Veracruz, en octubre de 1939, en compañía de su esposo José Horna.⁶⁹

Este último empezó a tallar en madera grandes muñecos, primero, sobre dibujos de Leonora, pues ésta tuvo la “idea de hacer un teatro ambulante para títeres para el cual escribieron juntos una serie de pequeñas piezas”.

Más allá del alejamiento de Leonora del surrealismo ortodoxo, la existencia de este grupo sirvió para reunirla con un espíritu afín, creativo y rebelde como el de Remedios Varo a quien había conocido en París. “Durante muchos años se vieron a diario y compartieron sus sueños, sus pesadillas, sus obsesiones, y sus más profundos secretos. [...] Compartían la sensación de que ambas estaban especialmente inspiradas por extrañas fuerzas internas, que habían sido elegidas para un viaje psíquico especial”.⁷⁰ Durante un corto tiempo, Carrington vivió con Péret y Varo en Gabino Barreda no sin antes haber ocupado un edificio en la calle de Rosas Moreno que, después de haber sido sede de la embajada rusa, había quedado abandonado.⁷¹

Al poco tiempo de haberse instalado en México las vidas de Carrington y Leduc se mostraron incompatibles:

él continuaba con sus costumbres de soltero, periodista y tertuliano, reunía en la sala del domicilio conyugal a sus amigos toreros y taurófilos, que formaban nubes de humo de puro y contaban y celebraban a carcajadas historias y chistes machistas, mientras Leonora, que sentía una gran afinidad con los animales y por tanto había empezado a detestar la tauromaquia y sus practicantes y fans, quería un hogar tranquilo en el que

⁶⁹ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México* (México: UNAM, 1969), p. 79.

⁷⁰ “Ella (Varo) y Carrington diseñaron los trajes y «unos sombreros extraordinarios» para una producción de *La loca de Chaillo* de Jean Giraudoux e idearon los tocados para *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, y en varios de sus cuadernos hay repetidos dibujos a lápiz para esta última obra”. Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo* (México: Era, 2007), pp. 93 y 98.

⁷¹ “I was painting in this big ex-Russian embassy apartment, full of *chinchés*, bedbugs. They used to come down like an army at night and we used to burn them with candles”. Paul de Angelis, p. 38.

podiera pintar, escribir sus cuentos y ejercer el arte culinario (en el que ya era maestra desde París).⁷²

Así que el matrimonio no duró más que un par de años.

En México, Carrington comenzó a estudiar la cábala por influencia de Mabile, además de continuar su indagación sobre el hermetismo y creencias de antiguas religiones. Hacia 1944⁷³ conoce a Edward James, aristócrata inglés, poeta, millonario mecenas y coleccionista de obras de arte, muchas de ellas de tendencia surrealista.

Durante los años treinta mucho antes de conocer a Leonora, fui muy cercano a Picasso en París. En la misma época, René Magritte y Salvador Dalí fueron mis huéspedes en mi casa de Londres, al igual que el pintor ruso Tchelitchev. Por ello, cuando conocí a Leonora, me sentí calificado para reconocer su auténtico talento, y el mero hecho de que su obra es por completo diferente, tan alejada, tan distinta a la de cualquiera de estos viejos amigos míos, me impresiona por la mera razón de que debe tan poco a los movimientos artísticos de vanguardia de los años veinte y treinta, y nada a la tendencia popular en el arte durante la segunda mitad de este siglo.⁷⁴

El mismo James acercó a Carrington *El Bardo Thodol* (*El libro tibetano de los muertos*) que la impresionó mucho y que la introdujo al estudio del budismo tibetano. Por ese mismo tiempo, terminó su primera novela *La puerta de piedra*,⁷⁵ (que hace referencia a la odisea sufrida de Emerico “Chiki” Weisz de Hungría a México, fotógrafo con quien se casaría en 1946. Ese mismo año nace su primer hijo,

⁷² José de la Colina. “Vidas de Leonora/3”.

⁷³ Lourdes Andrade ha señalado, en *Leonora Carrington. Historia en dos tiempos*, 1947 como el año en que Leonora tiene el primer contacto con James, sin embargo Chadwick señala que fue tres años antes; y puesto que el proyecto del jardín surrealista que emprende el coleccionista inglés, al borde del río Santa María, en Xilitla, en lo alto de la Sierra Huasteca de San Luis Potosí, se concretó en 1944, y en el que colaboró la propia Carrington, estamos de acuerdo con la cronología de Chadwick.

⁷⁴ James, “Las encarnaciones de Leonora Carrington”, p. 5.

⁷⁵ En la versión breve de la novela que publicó Siglo XXI en 1992 (basada en el manuscrito en inglés que se publicó en 1977 por St. Martin’s Press, Nueva York), no se define el año en que es escrita, sólo la ubican en los años cuarenta, sin embargo Chadwick dice que la pintura *Chiki, ton pays* apareció poco tiempo después de que Carrington terminara *La puerta de piedra*, y el cuadro es fechado en 1944 por lo que se infiere que la novela procede de ese mismo año. Se publicó por primera vez como *La porte de Pierre*, traducida al francés por Henri Parisot en Éditions Flammarion en 1976. Marjorie de Agosín apunta 1979, acaso un error taquigráfico. La versión en español la publicó Monte Avila en 1982 en Caracas en una traducción de Jorge Musto.

Gabriel, y en 1947, Pablo). *Une chemise de nuit de flanelle*⁷⁶ es la obra de teatro que escribe en 1945 y con esta inicia un periodo marcado por los orígenes célticos.

La primera exposición individual en Nueva York, sería en 1948 en la Pierre Matisse Gallery, dos años después, aunque ya había expuesto en México,⁷⁷ tiene su primera muestra individual en la Galería Clardecor y posteriormente en la Galerie Pierre en París (1952), a partir de ese momento el reconocimiento público favorecería a lo largo de varias décadas la organización de muestras individuales en México, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza, Japón, entre otros.⁷⁸

Parte de los amigos europeos que acogieron a Carrington fueron, además de los surrealistas, Victor Serge y Laurette Séjourné, quien después de 1947 se entregó por completo al trabajo arqueológico y etnográfico, del cual resultó en 1952 el libro *Palenque, una ciudad maya* para el que solicitó ilustraciones a

⁷⁶ Una versión bilingüe, francés-español fue publicada como *Una camisa de dormir de franela*, trad. de Yves Bonnefoy y Godofredo Iomi (Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso/Escuela de Arquitectura, 1980).

⁷⁷ “My first exhibition in Mexico was in a furniture store, which must have been before 1947, because Edward (James) arranged an exhibition with Pierre Matisse in New York, and when that exhibition opened, I was in the hospital having Pablo, and Pablo was born in 1947. I worked very hard, being pregnant and living on the border of poverty”. Ver De Angelis, “Interview with Leonora Carrington”, p. 40.

⁷⁸ En 1955 expuso en la Galería de Arte Mexicano, donde, desde entonces, siguió exhibiendo regularmente. En 1957, inauguró su primera exposición individual importante en México en la Galería de Antonio Souza. Participó en *Eros Exhibition*, (Galerie Daniel Cordier, París en 1959). El Instituto Nacional de Bellas Artes organizó en 1960 una muestra individual de su obra en el Palacio de Bellas Artes; en 1976 y en 1995 en el Museo de Arte Moderno. Forma parte de *El retrato mexicano contemporáneo* (Museo de arte moderno de la Ciudad de México en 1961), *Paintings from the Collection of Edward James* (Worthing Art Gallery, Worthing, Inglaterra en 1963) y *Surrealism: A State of Mind* (University of California, Santa Bárbara en 1966). En 1967 en la IX Bienal de Pintura de Sao Paolo, Brasil, en cuyo catálogo apareció el texto “Jezzamatáticas o introducción al maravilloso arte de pintar” de la propia autora y que se reprodujo en *La Jornada Semanal* (México: *La jornada*, 2 de octubre de 2005), p. 3. En 1968 aparece su obra en *Artistas británicos en México 1800-1968* (Instituto Mexicano de Cultura en la ciudad de México) un año más tarde en *The surrealists* (Byron Gallery, Nueva York). En 1970 tiene lugar *Impressionism to Surrealism* (Worthing Art Gallery, Worthing, Inglaterra), cuatro años después en el Museo Nacional de Arte de Tokio en la muestra *Contemporary Mexican Art*, en 1975 en *La mujer como creadora y tema del arte* (Museo de Arte Moderno de la ciudad de México), ese mismo año de manera individual es reconocida con una exhibición en el Center for Inter-American Relations y en el 78 en Brewster Gallery de Nueva York. El Musée Picasso de Antibes, Francia, organiza *Mexique-Peintres contemporaries* y después de un año en *Künstlerin aus Mexico* en Kunstlerhaus Bethanien, Berlín. Para 1986 se llevan a cabo *Los surrealistas en México* (Museo Nacional de Arte, ciudad de México) y *L'aventure surréaliste autor d'André Breton* (Galerie Artcurial, París), el siguiente año forma parte de *Selection from the Permanent Collection* (The National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.) y *La femme et le surréalisme* (Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Switzerland). En la Brewster Gallery vuelve a exponer de manera individual en 1988 y 1990.

Carrington y continuó con *Supervivencias de un mundo mágico* (1953), iniciando así otra faceta de su trabajo artístico, la de ilustradora gráfica que terminaría en 2008 con *Rondas de la niña mala* de Elena Poniatowska.⁷⁹ De esta manera incursiona al conocimiento del mundo prehispánico.

Iniciando la década de los cincuenta escribe los relatos “El hombre neutro”⁸⁰ y “Mis pantalones de franela” y unos años más tarde “Mi madre es una vaca”.⁸¹

Juan Soriano, Remedios Varo y Leonora Carrington participaron como escenógrafos, diseñadores de vestuario e incluso como actores en el grupo Poesía en Voz Alta⁸² que se fundó en 1955 a iniciativa de Jaime García Terrés. Carrington también contribuyó como escritora, adaptando algunas de sus historias al teatro. De la artista inglesa destacó la realización del vestuario y la escenografía de la obra *La hija de Rapaccini* (1956), única incursión de Paz en el

⁷⁹ Para *Supervivencias de un mundo mágico* realizó la portada y cinco viñetas correspondientes a los capítulos en que se divide la obra. El siguiente año, 1954, doce dibujos acompañan los doce cuentos de *Lilus Kikus* de Elena Poniatowska. En 1955 se publica *Los puentes* del poeta peruano Augusto Lunel con portada de Carrington. Como es bien sabido, después de separarse de Leduc mantuvieron una buena relación, eso permitió que él le solicitara que ilustrara su duodécimo libro de poemas: *XV fabulillas de animales, niños y espantos* en 1957. Los once trajes que Leonora diseñó para la obra teatral *Del amor* de Max Aub aparecieron como libro en agosto de 1960, bajo el sello de la editorial Finis terre. Dos animales fantásticos con rostro femenino, alas, garras y cola ilustran en 1964 la portada de la plaquette de poemas de Margarita Paz Paredes *Adán en sombra, noche final y siete oraciones*. Con Max Aub vuelve a colaborar, esta vez, a través de las páginas de la *Revista de la Universidad de México* en los números correspondientes a mayo, junio, julio y agosto de 1966. *Sombras de magia* es el título de una colección de ensayos sobre poesía y pintura de Emma Godoy que llevó en la portada una viñeta de Carrington; pero la pieza más conocida es sin duda, la que realizó de modo ex profeso en 1974, a solicitud de García Terrés, para la portada de *Las enseñanzas de Don Juan. Una forma yaqui de conocimiento*. Ver Rafael Vargas, “Leonora Carrington, ilustradora gráfica” en *La Gaceta* (México, julio 2011), núm. 487, pp. 22-23.

⁸⁰ Escrito en francés como “L’homme neutre”. Publicado por primera vez en la revista *Le Surréalisme, mème*, núm. 2 en París en 1957. Gloria Feman Orenstein advierte que fue publicado en la revista mencionada pero en el núm. 1. Es cierto que Leonora colabora ya en ese volumen de 1956 pero sólo como ilustradora, mientras que en el segundo número colabora con ilustraciones y texto. Ver Gloria Feman Orenstein, “Art History and the Ccase for the Women of Surrealism” en *The Journal of General Education* (Pensilvania: Pennsylvania State University Press, Spring 1975), pp. 31-54.

⁸¹ Los dos últimos no habían sido publicados sino hasta el volumen *El séptimo caballo y otros cuentos*.

⁸² El grupo combinaba las obras del Siglo de Oro español con puestas en escena del teatro del absurdo. Octavio Paz recordaba: “queríamos devolverle a la escena su carácter de misterio: un juego ritual y un espectáculo que incluyese también al público. Recuerdo que Leonora propuso que los espectadores llevaran máscaras como transeúntes fantasmales nocturnos”. *Poesía en Voz Alta* concentró a: Octavio Paz, León Felipe, Juan Soriano, José Luis Ibáñez, Juan José Arreola, Elena Garro, Juan José Gurrola, Héctor Mendoza, Remedios Varo y Leonora Carrington. Ver Delmarí Romero Keith “Fantasmagoría de la modernidad” en *Revista de la Universidad de México* (México: julio 2011), núm. 89, p. 45.

teatro, el resultado fue un poema dramático basado en el cuento de Nathaniel Hawthorne. En 1961 ella diseñó el vestuario y las máscaras para producciones mexicanas de *La tempestad* y *Mucho ruido y pocas nueces* de Shakespeare, y el siguiente año realizó su propia producción de *Penélope*. Proyectó también la escenografía de *Exit the King* de Ionesco y de la obra *The Blue Prince* de Jodorowsky. *El príncipe azul Cucú*, farsa de Carrington fue publicada el mismo 1961 por *Cuadernos de Bellas Artes*. Desde su participación en Poesía en Voz Alta y los primeros años de la década de los sesenta, el quehacer teatral de Leonora adquiere relevancia dentro de su abarcadora labor artística. En esta época diseña once fantásticos trajes para la obra teatral de Max Aub *Del amor*, que apareció como libro en 1960, bajo el sello de la editorial Finissterre. Por esta época escribe *La invención del mole*, obra en un acto.⁸³ Y en el terreno de la narrativa “Et in bellicus lunarum medicalis”⁸⁴ y “De cómo funde una industria o el sarcófago de hule”.⁸⁵

Entre junio y octubre de 1962, se publicó la revista *S.nob* bajo la dirección de Salvador Elizondo, la subdirección de Emilio García Riera y como director artístico contó con Juan García Ponce. Para el último número de la revista, correspondiente al 7 de octubre, Leonora contribuyó con la portada y en números anteriores con ilustraciones y cuentos.⁸⁶

⁸³ En francés *L'Invention du Mole* fue publicada en la antología *Poètes singuliers du surréalisme et autres lieux* de Alain-Valéry Aelberts y Jean-Jacques Auquier editado por Christian Bourgeois en París en 1971. Mientras que el 14 de noviembre de 2000, la breve obra de teatro tuvo su estreno mundial en el Museo Tamayo siendo dirigida por Stuart Cox y Nigel Watson.

⁸⁴ Feman Orenstein señala que el texto publicado en *Opus International* No. 30 de 1970. La versión de *El séptimo caballo y otros cuentos* de Siruela y de Siglo XXI, es una traducción de la edición en inglés (*The Seventh Horse and Other Tales*) de E. P. Dutton de 1988.

⁸⁵ Su primera publicación fue en la revista *S.nob*.

⁸⁶ Beatriz Espejo afirma que de la revista hubo sólo tres números, de los que el segundo alberga “El cuento feo de la manzanilla” de Carrington, sin embargo debemos decir que el primer número es del 20 de junio de 1962, la publicación fue semanal hasta el 25 de julio y la séptima y última entrega se demoró hasta el 7 de octubre. Ver Beatriz Espejo, “Lo demoníaco y lo divino”, p. 37. A partir del segundo número colabora de manera regular con una sección, Children’s Corner, en la que presenta textos de su autoría (como “El cuento negro de la mujer blanca”) acompañados por dibujos que se despliegan a página completa. Ver Rafael Vargas, “Leonora Carrington, ilustradora gráfica”, p.23.

En 1963, Leonora fue comisionada para pintar un mural en la Sala Maya del Museo Nacional de Antropología. Ese mismo año viajó a Chiapas para convivir algún tiempo con los indígenas y, con Gertrude Blom, periodista, antropóloga y fotógrafa suiza, llegar a conocer algunas prácticas de los curanderos de la región y su pensamiento mágico, el *Popol Vuh* y la historia y tradición de los mayas quichés. El resultado además del mural *El mundo mágico de los tzotziles y los tzeltales*, más conocido como *El mundo mágico de los mayas*, fueron dos mil ejemplares con más de un centenar de dibujos y apuntes realizados para el mural y dos ensayos, a propósito de éste, de Laurette Séjourné y de Andrés Medina.

La única incursión de Carrington en el cine se llevó a cabo en 1965 en la biología *Los bienamados*, conformada por *Tajimara* y *Un alma pura*, basada en un cuento de Carlos Fuentes, en la que bajo la dirección de Juan Ibáñez encarnó a la madre de Claudia, uno de los dos personajes de Arabella Arbenz.⁸⁷

Bajo la influencia cada vez mayor de Jung y el Budismo tibetano, viajó a Escocia y Canadá a principios de la década de los setenta, cuando escribe los relatos “Cuento mexicano”⁸⁸ e “Historia del cadáver feliz”.⁸⁹

Leonora salió de la ciudad de México por dos periodos largos para vivir en Chicago y Nueva York, “la primera vez en 1968, después de la matanza de estudiantes en Tlatelolco días antes de los Juegos Olímpicos, cuando su nombre

⁸⁷ “Un alma pura es un diálogo por “correspondencia” entre el protagonista que vive en Nueva York, y la hermana, que permaneció en México. El diálogo entrecortado e ilustrado por la cámara, comenta las aventuras de un hombre que, enamorado de su hermana, la busca en otras mujeres [...] La película es un esfuerzo experimental por romper viejos moldes y traer sangre nueva a la cinematografía mexicana, acusada últimamente de anquilosamiento. Acicateados por un concurso de la sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores Cinematográficos, los jóvenes que intervinieron en esta producción (todos, menos el gran camarógrafo Gabriel Figueroa y el realizador Manuel Barbachano Ponce, son menores de 30 años), lanzan un grito de rebeldía contra la ocultación o desfiguración de la realidad. *Los bienamados* ha sido propuesta para el Festival de Venecia, donde se podrá juzgar su valor intrínseco. Cualquiera que sea el dictamen de la crítica experta, la intención de estos mexicanos es hacer un cine “más vivo, más real” que el que ahora se hace en toda América”. “Una pirámide de secretos. *Los bienamados*” en *Life en Español* (México, 16 de agosto de 1965), vol. 26, núm. 4, p. 28.

⁸⁸ Publicado parcialmente por primera vez, en su traducción francesa, en *Le Nouveau Commerce*, núms. 39-31, 1975.

⁸⁹ Escrito en 1971 en México, en inglés. Publicado por primera vez en su traducción francesa como “Histoire de l'heureux fantôme” en *Le Nouveau Commerce*, núms. 30-31, 1975.

apareció en la lista de intelectuales conspiradores contra el gobierno que la escritora Elena Garro entregó a las autoridades, y la segunda después del terremoto de 1985, cuyas cicatrices quedaron marcadas en el edificio colapsado delante de su casa”.⁹⁰ Hacia los noventa regresa a México, a su casa en la calle de Chihuahua en la colonia Roma y aclara “Nunca decidí realmente quedarme. Salí de Europa durante la guerra y yo estaba feliz de no estar ahí con los alemanes, pero nunca decidí... me dejé llevar”.⁹¹

En 1996 el taller Tiempo Extra Editores, de Emilio Payán, bajo el cuidado del pintor Saúl Villa, realizó la edición del libro *The Dark Book*, que incluye 25 grabados de Leonora Carrington, el cual fue presentado en la Galería de Arte Mexicano, de la ciudad de México.

El libro para mí es muy importante, pues se trata de un trabajo en colaboración entre mi hijo Gabriel, Emilio Payán, Saúl Villa, José Alvarado, Óscar Sierra y yo [...] Me gusta hacer cosas en colaboración, porque mi trabajo es por lo general bastante solitario y las ideas a veces vienen y a veces no [...] Los poemas de Gabriel me sirvieron de inspiración directa para el libro. Lo que él hace me parece una cosa muy cerca de lo que yo hago. No hubiera podido hacer el libro sin las ideas de Gabriel, me ayudó mucho.⁹²

La Order of the British Empire, que otorga la Reina Isabel II, condecoró a Leonora Carrington el 15 de noviembre del año 2000 en una breve ceremonia en la residencia del embajador de Inglaterra, rodeada de su esposo, hijos, nietos y amigos. El INBA y el Instituto Anglo-Mexicano de Cultura se unieron al reconocimiento organizando un Coloquio Internacional sobre la obra de Carrington.⁹³ Ese quehacer artístico que como una piel cubrió y protegió a un

⁹⁰ Homero Aridjis, “Una visita a Leonora Carrington” en *Letras Libres* (México: julio 2011), año XIII, núm. 151, p. 55.

⁹¹ Emilio Payán y Saúl Villa, “Tiempo soñado. Entrevista con Leonora Carrington” en *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 15 de diciembre de 1996), p.9.

⁹² *Op. cit.*

⁹³ Mónica Mayer, “Leonora Carrington: merecido homenaje” (México, *El Universal*, 18 de noviembre de 2000), p. F2.

temblor vital, a una experiencia en el mundo, a un misterio tocando otros, a una Leonora Carrington destilada en formas que ya son parte de nuestra historia.

La rechazo [la historia] porque me acerca a la muerte y me da miedo morir, tal vez soy cobarde, porque yo no sé lo que pasa cuando uno muere, y la historia ya no me va a importar una vez que esté encerrada, a mí que más me da la historia, tengo muy poco interés de mi persona en la historia, aunque sí me interesa *my story, not my history*, me interesa en el sentido de que quizá me revele algo, pero no me ha revelado nada hasta ahora, pero quizá me revelará algo por ejemplo qué pasa después de la muerte... yo creo que en alguna parte cada uno de nosotros llevamos secretos, como en los huesos se llevan los secretos de todo el pasado humano, ¿no?⁹⁴

Recorriendo algunos de los pasajes del proceso de subjetivización de Carrington, su *story*, es decir, la vida que se crea, que se narra, se nos habrán de revelar no sólo sus secretos sino las interrogantes de nuestro tiempo y acaso en el cuestionamiento se halle algo de lo eterno y del ser mismo. Carrington murió a los 94 años el 25 de mayo de 2011 en la ciudad de México, víctima de neumonía.

⁹⁴ Payán, "Tiempo soñado. Entrevista con Leonora Carrington", p. 9.

CAPÍTULO II. GENEALOGÍA DE LA ALTERIDAD

II.1. REALIDAD Y ALTERIDAD O EL CONSENSO DE LAS MÁSCARAS

El itinerario creativo abstraído de una existencia individual, como el aquí propuesto, puede suscitar muchas prevenciones y reservas. No se trata tan sólo de un problema académico sino de una actitud frente al hecho literario, por eso es decisivo en este momento explicitar que si asumimos la noción de subjetividad como máscara y el hecho artístico como un enmascaramiento múltiple, dado que no viene de ninguna identidad fija, es porque creemos que al describir el recorrido vital de Carrington trazamos también un evento particular del lenguaje.

Decir que la autora es un evento único significativo, nos remite a considerar la existencia y la realidad como lenguaje. Entonces, las obras surgidas de ese lenguaje no son sino un metalenguaje que antes expresan un devenir que un sujeto. Entendamos que la interpretación no es el reconocimiento de una persona por otra, ni siquiera el de una subjetividad por otra,⁹⁵ sino percibir íntimamente el mundo-lenguaje-abierto al que accedo en la obra. Y ese metalenguaje que se manifiesta formalmente en un tejido creativo tampoco ofrece cándida y literalmente su sentido, menos aun cuando, tratándose de literatura, optan por el poema o por la alteridad.

En la pertenencia a lo maravilloso, lo fantástico y el absurdo, los relatos de Carrington abren mundos, discursos que dicen y comprenden el ser, siempre generados a partir de distintos momentos de enmascaramiento de una vibración vital construida en lenguaje.

⁹⁵ No es posible identificar al lector como subjetividad que descifra a otra en la obra por el hecho de que tampoco se trata de un ente fijo; éste se podrá abstraer teóricamente para otorgarle su decisiva función dentro del hecho estético; sin embargo, no es posible asignarle una neutralidad y estabilidad como no se le pueden adjudicar a ningún evento del lenguaje.

Antes de hacer la oportuna clasificación de los relatos de *El séptimo caballo y otros cuentos*, se nos impone como una necesidad desentrañar la naturaleza que comparte el absurdo con otras modalidades que subvierten el orden de lo natural y la lógica, o que de alguna manera confrontan, cuestionan o invalidan la realidad, para un honrado acercamiento cuyo contorno sea su definición, por inestable que parezca. Partamos de que para la manifestación de cualquiera de las anteriores literaturas es necesario confrontar un hecho, personaje o acción sobrenatural en el interior de la narración con los referentes que del mundo real extrae el lector implícito, pues sólo así se puede configurar la noción de real/maravilloso, real/fantástico y lo real/absurdo. Dichas dualidades no representan firmemente una oposición, sino distintos niveles de paradojas; por ejemplo, delineando lo maravilloso diremos que se configura extrayendo los discursos culturales de la única realidad que intentamos conocer. Pero no nos detengamos demasiado en esto por el momento. Resulta conveniente, antes de continuar, dilucidar la realidad a la que tomamos de lazarillo para estructurar nuestros acontecimientos discursivos.

II.2. EL LENGUAJE DE LO REAL

Y cómo es que al “principio fue el verbo” pauta y conocimiento, intuición creadora que comprende la nada para ser algo. Y cómo es que “el mundo está hecho de la misma materia con que se hacen los sueños”, lenguaje simbólico que no ha dejado de pender en la cultura para que ésta sea tal. Si los lenguajes ‘fugitivos’ de la imaginación y entendimiento del mundo permanecen y trascienden, lo que aparece y se difumina son las interpretaciones de esas manifestaciones lingüísticas. La materia es una, en diversos lenguajes y con diferentes grados de abstracción: la realidad, tan inestable como la vida que la diseña.

Con admirable obstinación debemos pensar que para ser realidad ¿debe calificarse como objetiva siempre y cuando nuestras construcciones del mundo coincidan con la de otros y hallen una referencia ostensible?

Para Jung una de las diferencias angulares entre el pensamiento occidental y el de oriente reside en:

el hecho de que entre nosotros un pensamiento no tiene realidad propia; lo tratamos como si fuera una nada. Incluso aunque el pensamiento en sí sea verdadero, nosotros afirmamos que existe en virtud de aquellos hechos que ese pensamiento precisamente formula. Podemos producir un hecho sumamente destructivo, como la bomba atómica, con la ayuda de esa fantasmagoría siempre cambiante de pensamientos virtualmente no existentes, pero resulta radicalmente *absurdo* para nosotros que alguien pueda en algún momento establecer la realidad del pensamiento mismo.⁹⁶

La realidad del pensamiento, tema antiqúisimo en estrecha vinculación con la reflexión sobre el origen y la esencia del lenguaje como una re-presentación de las cosas y del legal acceso a su conocimiento.⁹⁷ Es por ello que el pensamiento oriental, permeado por la sabiduría mística, dote de carácter *real* tanto a hechos naturales como sobrenaturales; desconozca las batallas que entre espíritu y razón se libran en occidente, armonice contrarios, englobe la naturaleza filosófico-religiosa del ser en un mismo texto y conceda al sueño y a sus construcciones alternas el mismo rango de verdad que a la vigilia. “Es la dirección que tienden a

⁹⁶ Carl Gustav Jung, “Comentario psicológico...”, en *El Libro Tibetano de la Gran Liberación*, trad. de Celia Paschero (Buenos Aires: Kier, 1973), p. 20. Citado en Lie Yukou y otros, *Largueza del cuento corto chino*, rec., trad. y pres. de José Vicente Anaya (México: Verdehalago: 2005), p. 8-9.

⁹⁷ Entendiendo lenguaje como manifestación articulada del pensamiento. “Porque también a mí me agrada que, en la medida de lo posible, los nombres sean semejantes a las cosas. Pero afín de que no resulte exagerada, como decía Hermógenes, la propia atracción por la semejanza, quizá sea necesario, para la rectitud de los nombres, servirse también de este burdo recurso, la convención. De ahí que la forma más bella posible de hablar quizá se consiga cuando se hable con nombres que, en su totalidad o mayor parte, son semejantes, es decir, adecuados a las cosas; y, en caso contrario, sería la más fea”. Platón, *Cratilo o Del lenguaje*, ed. y trad. de Atilano Domínguez (Madrid: Trotta, 2002), p. 144. En el diálogo socrático, que inaugura una amplísima reflexión sobre el lenguaje en occidente, el filósofo ateniense admite en la palabra un grado de convencionalidad para que signifique efectivamente. En este sentido se excluiría buena parte de las creaciones poéticas si no se les adjudica necesariamente una referencia con la que se le compare o analogue. De manera cercana a la expresión poética es que se entendería lo fantástico en su origen, simplemente como una exteriorización de la imaginaria que no representa nuestra realidad.

seguir todos los panteísmos, y para el budismo del gran camino todo se resuelve al fin en la evidencia de que nada existe sino la ilusión”.⁹⁸ Textos como “Sueño y realidad” de Lieh Tsé o “El sueño de Chuang Chou” del taoísta Chuang Chou, revelan el fondo primitivo-imaginativo universal de conciliar órdenes contrarios dándoles un mismo valor. “Hace mucho tiempo, yo, Chuang Chou, soñé que era una mariposa que al volar se llenaba de gozo. En el sueño yo ignoraba ser Chuang Chou. De pronto desperté y volví a ser el verdadero Chuang Chou; pero no sabía si Chuang Chou había soñado que era una mariposa, o si una mariposa estaba soñando que era Chuang Chou”.⁹⁹

Este ejemplo deja de manifiesto uno de los mecanismos fundamentales de la literatura fantástica, nos referimos al elemento que irrumpe e invade el mundo ‘real’, provocando no sólo el contraste entre dos dimensiones diferentes sino el cuestionamiento e incluso el aniquilamiento de una de las dos en disputa. En el sueño de Chuang Chou la producción de lo fantástico radica en el momento en que las entidades ignoran su “verdadera” materialidad; es decir, los dos ámbitos mezclan sus entes borrando sus fronteras. En Occidente, es la literatura de la alteridad, encabezada por lo fantástico, la que diluye las certezas que nos brinda el discurso racionalista y asemeja la visión de realidad de Oriente.

Distingamos que en el mundo no existe “nada real, lo real se hace explícito en la coincidencia de una sensación y de una dirección mental individuales; esto es, la certeza que de la existencia de lo real podamos tener proviene de la imagen que se produce en nuestro espíritu, [es decir] la realidad objetiva es ese mundo

⁹⁸ Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española* (Madrid: Taurus, 1987), p. 347.

⁹⁹ Chuang Chou y otros, *Taoist Tales*, comp. de Raymond Van Over (Nueva York: New American Library, 1973). La versión que aquí presentamos es la traducción de José Vicente Anaya en *Largueza del cuento corto chino*, p. 54. Chuang Tzu, Kwang Tze, Zhuang Zhou o Chuang Tsé (399-286 a. C.), filósofo taoísta antologado con este mismo relato por Jorge Luis Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en la ya canónica *Antología de la literatura fantástica* de 1940.

intermediario entre la conciencia del otro y la nuestra”.¹⁰⁰ “En este sentido, las calificaciones de ‘realista’ o ‘fantástico’ aplicadas a un texto resultan necesariamente históricas, pues los sistemas convencionales –los códigos— no se pueden establecer de una vez para siempre y con igual validez para todas latitudes. Así pues, definir el realismo como reproducción de la realidad no es sino una tautología, hasta tanto no se expliciten los códigos culturales subyacentes a la definición”.¹⁰¹ Esto nos lleva a pensar que si el paso del romanticismo al naturalismo y de éste al surrealismo se produjo en nombre de una representación más cercana a la realidad, en otro de sus aspectos menos reconocidos, exigió la búsqueda de otros medios de exposición de esas realidades, “es decir, de más perfeccionadas técnicas de la mimesis, como el flujo de conciencia, la escritura automática (aspectos que conciernen a la definición de lo fantástico sólo en la medida que conciernen a cualquier texto literario)”.¹⁰²

En la aparición de lo extraño, lo otro, lo sobrenatural, lo anormal, la locura, el sueño y el delirio yace la ineludible confrontación con lo que de alguna manera identificamos como “realidad”, pues sin este término no se produce el otro.¹⁰³ Más allá, como se ha venido apuntando, de confiar en la percepción de lo sensible como lo único poseedor de existencia verdadera, nos queda claro que lo real se exhibe como una noción construida culturalmente y no constituye una verdad apriorísticamente dada. Es una red de existencias concretas que admiten ciertos códigos para acceder a su propia experiencia de lo vivido, en tal caso no

¹⁰⁰ Stella Wittenberg, “Interpretación del universo pictórico de Paul Cézanne en la narrativa de Peter Handke” en Dan Russek y otros, *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, arte y literatura* (México: UNAM, 1998), pp. 94-195.

¹⁰¹ Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (Sevilla: Iluminaciones, 2008), p. 18.

¹⁰² *Ibid.*, p.19.

¹⁰³ “Quién quiera hablar con inteligencia no debe dejarse engañar por el particularismo de las palabras sino debe penetrar tras ellas hasta lo que es común a todos, el ξυνον και θειον [...] Así, pues sólo cuando los antónimos son entendidos e interrelacionados de ese modo, puede convertirse la palabra en guía y pauta del conocimiento”. Ver Heráclito citado en Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*, trad. de Armando Morones (México: FCE, 1998), p. 67.

se le puede concebir como inalterable, inmutable o idéntica en todos los tiempos y culturas. Y si esto último nos parece tan obvio y de tan fácil admisión ¿a qué debemos la incesante resistencia a admitir aquello que no tiene existencia física, susceptible de percepción, como un principio de realidad por el solo hecho de constituir un hilo de la urdimbre cultural? ¿acaso la realidad no es un constructo del lenguaje? ¿no es la realidad, lenguaje mismo? ¿el lenguaje artístico es real o reproducción de la realidad? ¿el lenguaje es creado con cada obra?

No creemos en la expresión adánica, pues aún en las más atrevidas figuraciones poéticas o en las particularísimas ensoñaciones, podemos hablar de un lenguaje inconsciente que, aunque no atienda a una lógica aristotélica, no deja de manifestarse en signos, con referente ostensible o sin él. Así bien, no inferimos la existencia de significaciones nuevas aisladas, sí de significaciones surgidas socialmente expresando subjetividades¹⁰⁴ siempre cambiantes en el curso del tiempo, no de sujetos definidos *a priori*. Estas subjetividades se dicen en el discurso, fuera de él está el tan temido vacío que existe porque la palabra *es*. Entonces, la realidad como lenguaje no es más que su concreción como texto y todo texto –diría Sollers– se sitúa en el punto de encuentro de varios textos, de los cuales él es, a la vez relectura, acentuación, condensación, desplazamiento y profundidad.¹⁰⁵ Esto es, toda realización de lenguaje (en texto) mantiene una relación de génesis y de exégesis con otros textos y no en pocas ocasiones con textos que no comparten el mismo sistema sígnico. Afirmaríamos con Barthes que “Eso es realmente el intertexto, la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito –sea este Proust o el diario o la pantalla de televisión: el libro hace el

¹⁰⁴ Entendiendo subjetividad como se ha descrito anteriormente.

¹⁰⁵ Marc Angenot, “La ‘intertextualidad’: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional” en Kristeva y otros, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel. y trad. de Desiderio Navarro (La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, 1997), p. 40.

sentido, el sentido hace la vida”.¹⁰⁶ Agregaríamos que el sentido hace la realidad y su manifestación.

Estamos conscientes de la amplitud de la que estamos dotando al término “texto”, no sólo como el discurso escrito, sino como aquel que situado en la historia y en la sociedad, considera éstos también como textos “que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos”;¹⁰⁷ extensión peligrosa pero también discretamente unificadora de los lenguajes en los que se conoce y expresa el ser humano. Por lo tanto, aquellos que validen una barrera infranqueable entre vida y arte sólo pueden entender el arte como el producto de un sujeto teórico, una abstracción que el crítico reconoce únicamente como herramienta de la escritura, ya no como subjetividad que se autocomprende en el discurso. Tratándose de las escrituras de la alteridad la primera relación intertextual que se establece dentro de la obra a nivel de la historia es la realidad.

“Desde una perspectiva atenta a la dimensión pragmática de la obra, es decir, a su proyección hacia el mundo del lector, el discurso fantástico es, como advierte Reis, un discurso en relación intertextual constante en ese otro discurso que es la realidad”.¹⁰⁸

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.2

¹⁰⁸ David Roas, “La amenaza de lo fantástico” en Tzvetan Todorov y otros, *Teorías de lo fantástico*, intr. y comp. de David Roas, (Madrid: Arco/Libros, 2001), p. 20. El autor se refiere a la ideas planteadas por Roberto Rais, “O fantástico do poder o poder do fantástico” en *Ideologies and Literature* (Minneapolis, junio-agosto de 1980), vol. III, núm.13, p. 6.

II.3. LA CONFABULACIÓN DE LO FANTÁSTICO¹⁰⁹

Frente a esta concepción de lo real y la calificación de literatura “realista”, la barrera entre éstos y lo fantástico se debilita hasta el punto de exigir, en un análisis de esa alteridad literaria, una concepción de lo real que venga del propio texto, por tanto podríamos detallar a lo propuesto por Reis que la dualidad realismo/fantástico, en un relato de ficción deviene una relación *intratextual*, pues ambos discursos surgen de una misma subjetividad. Que sea el propio discurso el que señale el ámbito de lo real y lo sobrenatural que emerge, que inquieta o angustia al personaje y al lector. “Lo real” es, en sentido amplio, una forma de ficción, enmascaramiento que articula nuestros sistemas explicativos del mundo.

Con esta aseveración nos acercamos a la distinción entre “lo extraño”, lo “fantástico” y lo “maravilloso” que lleva a cabo Todorov, ubicando el principio de categorización en la duda del lector implícito, significa que la oposición entre lo habitualmente aceptado por el receptor y por los personajes o narrador les sea común. “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un conocimiento aparentemente sobrenatural”. El género fantástico es para Todorov siempre evanescente, se encuentra así en límites con lo “extraño” y lo “maravilloso”; cuando los acontecimientos que parecen sobrenaturales reciben, finalmente, una explicación

¹⁰⁹ La mayoría de los críticos coinciden en ubicar el inicio de la literatura fantástica a finales del siglo XVIII y su irrupción vigorosa durante el XIX, ya que “en el plano ideológico, ofrece un nudo de hipótesis [...] viene a significar el anti-relato de tesis, la anti-tesis por excelencia, y de este modo, en épocas en que la literatura pretendía trazar sentidos unívocos, claramente conducidos e impuestos por el autor, estas narraciones esbozaban ya una literatura abierta, libre en sus posibilidades interpretativas, que concede al lector una notable autonomía. [...] Fue entonces cuando se compuso lo que muchos consideran la primera obra maestra de la narración fantástica, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, escrita en francés por el conde polaco Jan Potocki”. Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, p. 315. Todorov también cita como modelo esta novela publicada en San Petersburgo en 1804 y en París en 1913. La nómina de autores sería extensa si consideramos abarcar poco más de dos siglos incluyendo las variadas latitudes de occidente; baste con mencionar los nombres más notables de Hispanoamérica en el origen del género. Risco, señala como la primera obra verdaderamente fantástica valiosa *El caballero de las bodas azules*, de Rosalía de Castro, publicada en 1867, en 1899 *Morsamor. Peregrinaciones heroicas y lances de amor y fortuna de Miguel de Zbueros y Tiburcio Simabonda* de Juan Valera, la novela de ciencia ficción *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina* (1879) de Emilia Pardo Bazán, las narraciones de la autora argentina Juana Manuela Gorriti reunidas en *Coincidencias*, incluida a su vez en *Panoramas de la vida*, 1876. Cfr. Oscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (México: Premia Editora, 1978).

racional, estamos frente a lo extraño, mientras que en el caso de lo maravilloso los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito.

La propuesta del teórico búlgaro al intentar construir un modelo del hecho fantástico lo circunscribe únicamente al género narrativo, lo cual ha suscitado algunas críticas entre las que destaca la ejercida por Ana María Barrenechea, quien afirma que equivale a negarle al poema su carácter referencial, descriptivo o representativo. La escritora argentina reclama que la categoría de lo fantástico sea transversal, incluyendo la poesía, el drama y aún otros géneros y subgéneros.

Para Barrenechea, esta “ampliación” justificaría la inclusión dentro de la literatura fantástica de textos poéticos como “El Golem”, de ensayos como “El sueño de Coleridge” y hasta de piezas dramáticas tradicionalmente enmarcadas dentro de la literatura del absurdo. En cambio, Antonio Risco afirma intentar algún día el estudio de lo fantástico en el teatro, pero “en poesía desde luego que no, porque aunque se ha hecho alguna antología de la poesía fantástica (verbigracia *La poésie fantastique française*, de Alain Vircondelet, París, Seghers, 1973), no puede funcionar en ese género la convención de lectura real-irreal, puesto que pone su acento en la expresión y no en la representación anecdótica, que es mínima a menudo”.¹¹⁰ Es aquí, en las discusiones siempre válidas donde se nos obliga a repensar los fenómenos literarios, cuyas categorías nos remiten, nuevamente, a su inestabilidad.¹¹¹

¹¹⁰ Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, p. 439.

¹¹¹ Hasta inicios del siglo XIX las cualidades de la poesía son: “el significado, esto es, el valor del contenido de las palabras, el lenguaje conciso, seguro y concreto, en el que cada palabra está acertadamente elegida ‘sin acepciones accesorias [y cuando aparecen atributos negativos como] fragmentario, confuso, mera acumulación de imágenes, noche (en lugar de luz), abocetamiento ingenioso, sueño inestable, tejido desigual’, son para condenarlos”. En cambio en la poesía que comienza a surgir vehementemente con Baudelaire son precisamente las categorías negativas las que mejor describen la nueva situación del poeta, la del demiurgo creador frente al lenguaje. “Desorientación, disolución de lo corriente, sacrificio del orden, incoherencia, fragmentarismo, reversibilidad, estilo en series, poesía despoetizada, relámpagos destructores, imágenes cortantes, choque brutal...” Las citas pertenecen a Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, trad. de Juan Petit (Barcelona: Seix Barral, 1959), pp. 23 y 25. Como en tantos otros momentos de la teoría literaria

Pero antes de precisar aquello que separa lo fantástico de lo maravilloso y en última instancia del absurdo, queremos señalar la objeción a la propuesta de Todorov que hace Víctor Antonio Bravo, quien no queda conforme en que la delimitación de las tres expresiones (“lo extraño”, “lo fantástico” y “lo maravilloso”) se defina a beneplácito de un elemento extratextual: el lector. De esta manera, en *La irrupción y el límite*, Bravo concluye que la alteridad parece ser el evento generador de lo literario, además de alcanzar su expresión máxima en la producción de lo fantástico: “alteridad del discurso (del lenguaje poético respecto al lenguaje comunicacional) y alteridad del relato (el ámbito de la ficción respecto al ámbito de lo real). Hay una tensión que se pone en juego en cada manifestación literaria, la tensión entre la Identidad o la Diferencia: el intento (imposible) de eliminar la alteridad, o de profundizarla”.¹¹²

Como una de las formas de la alteridad y como una cabal propuesta estética, la narrativa fantástica se configura a partir del romanticismo, admitiendo la autonomía relativa de la ficción y de lo real, en consecuencia la irrupción de un ámbito en el otro transgrede el límite que los distingue sin precepto alguno.

La noción de límite [...] será quien determine lo fantástico y sus derivaciones o expresiones colindantes: transgredir el límite es producir lo fantástico; restituido, es reducir lo fantástico a través de una significación poética y/o alegórica, o a través de un juego de equívocos y/o producir, de esa manera, lo policíaco o la ciencia ficción; producir lo “otro”, la alteridad, subrayando la persistencia del límite es, por último, producir lo maravilloso”.¹¹³

El mismo punto señalado por Bravo, poco más de veinte años después, Roas lo reflexiona para definir lo fantástico en franco desacuerdo con el autor de

habría que redefinir las posiciones que intentan conocer el fenómeno literario a partir de la concepción dinámica de los sistemas culturales, más allá de incorporarlos a una preceptiva cuyo resultado sería la muerte de la obra, de la modalidad o del género.

¹¹² Víctor Antonio Bravo, *La irrupción y el límite* (México: UNAM, 1988), p. 277.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 277 y 278.

la *Introducción a la literatura fantástica*, poniendo énfasis, no en el límite, sino en la transgresión que lo contiene implícitamente y de manera esencial. Su definición incluye tanto los relatos en los que la evidencia de lo fantástico no está sujeta a discusión, “como aquellos en los que la ambigüedad es irresoluble, puesto que todos plantean una misma idea: la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real, y sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable”.¹¹⁴

Otra de las conclusiones que ayudan a constreñir lo fantástico es, precisamente después de describir su vida, augurar su muerte; y es lo que lleva a cabo, no sin ser ampliamente controvertida, la conclusión de Todorov “según la cual ya no tiene razón de ser en el siglo XX, puesto que ha sido reemplazada por el psicoanálisis”. Si en el siglo XIX, la función social de la literatura fantástica era la de tratar temas tabú, éstos mismos a través del psicoanálisis han perdido tal condición. Ante esta posición, Ana González Salvador propone una “literatura insólita”, a la que pertenecen por ejemplo los relatos de Kafka:

obras donde lo sobrenatural no tiene cabida, donde la realidad no es mencionada como tal por el propio relato, donde no existe ruptura alguna que divida el universo en dos mundos opuestos y donde, por supuesto, no cabe la posibilidad de una vuelta a la normalidad ya que ésta nunca fue transgredida. No es necesario que intervengan fuerzas exteriores puesto que algo está sucediendo en nuestro vivir cotidiano; un sentimiento de lo no familiar lo invade sin que ninguna intrusión modifique su ordenación.¹¹⁵

Significa tácitamente que la autora tampoco deja en el lector la decisión de definir la modalidad de una narración según su asombro o resolución ante el incidente sobrenatural; por el contrario, todo lo relativo a los procedimientos constructivos del género se resuelve, define y concluye pretendidamente en el texto. Vemos que en posteriores acercamientos al género se han intentado

¹¹⁴ Roas, *Teorías de lo fantástico*, p. 18.

¹¹⁵ Ana González Salvador, *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita* (Barcelona: El Punto de Vista, 1980), pp. 58-59.

enmendar los descuidos, esencialmente de la teoría de Todorov, evitando una de las inconsistencias más señaladas por los críticos: mezclar los criterios de identificación del fenómeno literario fantástico;¹¹⁶ sin embargo, es a partir de esta reflexión semiológica que se han desarrollado otras indagaciones desde diversas corrientes teóricas: estructuralismo, crítica psicoanalítica, mitocrítica, sociología, estética de la recepción y la deconstrucción.

II.4. EL SIGNO DE LO MARAVILLOSO

Si para generar el relato de ficción aceptamos la existencia de dos ámbitos confrontados, lo real y lo irreal, salvados únicamente por el límite que los mantiene estables, para suscitar lo fantástico ese límite tendría que desvanecerse en ciertas zonas para que uno de los dos planos invada, niegue, conviva, o anule al otro. Pero si el texto no genera una disputa entre esos dos mundos, y por el contrario crea otro universo semejante en sus sistemas culturales al del lector, estamos frente a lo maravilloso, su consecuencia: es un orden establecido en la convención de normas que hacen funcionar ese espacio con sus actantes sin el mínimo debilitamiento de su noción de realidad. La realidad de lo maravilloso es otra a la del lector, pero otra igualmente aceptada como la única sin que se vean amenazados sus principios y fundamentos. Alguien podrá objetar que existen relatos en los que la manifestación de un hecho sobrenatural aún es posible dentro de un ámbito de por sí maravilloso.¹¹⁷ No lo dudamos, pero en estricto

¹¹⁶ Todorov identifica como elementos para definir lo fantástico o lo maravilloso la reacción del lector implícito y los personajes en algunas ocasiones y, en otras la naturaleza de los acontecimientos.

¹¹⁷ Risco propone una tipología para lo maravilloso de acuerdo a las acciones que maneja: “A) Maravilloso nivelado: planteamiento de un espacio prodigioso, en el que todos los fenómenos que se producen –maravillosos para los lectores- son enteramente naturales al mismo. B) Contraste de dos ámbitos opuestos en sus leyes: en general la acción está determinada por el paso de uno a otro que traza un personaje, sea humano o pertenezca a otra especie cualquiera de seres de nuestro mundo o de otro. C) Irrupción de un elemento extraño en un medio ya de por sí maravilloso: ese elemento insólito que aparece en el medio normal de la narración –pero que ha de ser resueltamente diferente del nuestro- puede producir sorpresa o miedo en los personajes, pero el relato pertenece a la modalidad maravillosa, no obstante, ya que el espacio en que ocurre es para nosotros de entrada, irreal. Ello no impide que en su interioridad se establezcan diferentes gradaciones de prodigios. D) Duda acerca de ciertas

sentido, congruentes con la consideración de que la realidad es la que establece el mismo texto, una posibilidad como la planteada vendría a ser una expresión de lo fantástico y no de lo maravilloso. En ese caso, la realidad es el ámbito considerado “normal” de la narración, no la que el lector enfrenta a sus concepciones de mundo. Si lo natural dentro de la obra se ve confrontado de manera perturbadora por otro ámbito, así sea el del lector, se producirá el efecto de lo fantástico.

Como categorías descriptivas, las anteriores nos parecen ampliamente abarcadoras como también promotoras constantes de una re-visión que hace surgir otras de más corta vida con el afán de justificar con mayor precisión la pertenencia a una u a otra modalidad las obras que con su originalidad retan a sus modelos. Pensamos en lo que se ha denominado “real maravilloso”. Ya no sólo lo fantástico y lo maravilloso son susceptibles de subdividirse atendiendo diversos criterios, según el teórico que los aborde, sino también lo real puede tener sus propias variantes. Roas va más allá e identifica lo real a medio camino entre lo fantástico y lo maravilloso: “el «realismo maravilloso» (llamado también «realismo mágico») [...] plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro”.¹¹⁸ Ambos términos pueden ser sumamente engañosos y nos parece que no son intercambiables, recordemos que también los conceptos son históricos y resulta conveniente hacerlos funcionar tomando en cuenta su marco de referencia.

manifestaciones prodigiosas en un medio que ya es prodigioso: o sencillamente, la imposibilidad de comprender tales fenómenos aún dentro de la inusitada lógica del mundo otro a donde nos exilia el texto. E) Fusión de la ficción con la realidad (la realidad maravillosa en que se desenvuelve la acción, ha de entenderse): es decir, en este tipo de anécdota ocurre que un sueño, una mera imaginación, la historia ficticia que narra el libro que lee un personaje o que éste oye contar, se desliza de plano y toma cuerpo, insólitamente, en el mundo normal –aunque maravilloso para nosotros- de la historia”. Risco, *La literatura fantástica de lengua española*, pp. 32-33.

¹¹⁸ Roas, *Teorías de lo fantástico*, p.12.

El realismo mágico consiste en la presentación objetiva, estática y precisa de la realidad cotidiana con algún elemento inesperado o improbable cuyo conjunto deja al lector desconcertado, aturdido, maravillado. Con esta definición queda clara la distinción entre el realismo mágico y tanto lo fantástico como el surrealismo que versan sobre los elementos no improbables sino imposibles. Además, hay que distinguir muy claramente entre lo real maravilloso, término atemporal inventado en 1949 por Alejo Carpentier, y el realismo mágico término inventado en 1925 por el crítico de arte alemán Franz Roh (1890-1965) y divulgado entre 1926 y 1929 por el italiano Massimo Bontempelli (1878-1960) en su revista *Novecento*. Mientras lo real maravilloso se refiere al ambiente mágico de ciertas partes de América Latina donde la cultura tiene fuertes raíces indígenas o africanas, el realismo mágico es una tendencia artística internacional, igual que el barroco, el romanticismo o el surrealismo.¹¹⁹

La anterior definición recae en lo que tanto se le ha reprochado a Todorov, la débil apropiación del género por hacerlo depender de factores extraliterarios y categorías como lo improbable o lo imposible, en función del referente de realidad del lector y no de la construida en el relato. En la multicitada definición de Carpentier, en cambio, se precisa: “que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’”.¹²⁰

Ya no hay conflicto entre dos posibilidades de realidad, sino una abierta y amplificadora por acción y efecto de lo mágico en la cotidianidad. El concepto de lo real no se tiene aquí por fijo ni completo, más bien siempre en apertura con el misterio de la vida, evanescente tras la intención de apresarla.

¹¹⁹ Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica* (México: FCE, 2010), p. 305. El crítico estadounidense afirma que el realismo mágico resucitó con la exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York titulada *Realistas y magicorrealistas estadounidenses* (1943), con los cuentos más famosos de Borges, con el libro de cuentos de Truman Capote *Un árbol de noche y otros cuentos* (1945), con el cuadro *El mundo de Cristina* (1948) de Andrew Wyeth y con la poesía magicorrealista de Gunter Eich y otros jóvenes alemanes de la posguerra. De ahí siguió hasta su verdadero florecimiento en la década de los sesenta con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

¹²⁰ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo en Obras completas*, Tomo II (México: Siglo XXI, 2001), p. 15.

Hasta ahora seguimos hablando de relato fantástico, objetando la conclusión de Todorov que anunciaba la inutilidad del género en el siglo XX, claro está que como cualquier otro género literario su transformación es ineludible para seguir viviendo, cautivando y arrojando nuevos retos a la teoría y crítica literaria. Jaime Alazraki sostiene el modelo de Todorov para obras del siglo XIX y, para las posteriores, crea la posibilidad de un Neofantástico, la distinción está en tres aspectos que se invalidan en esta nueva exploración de la alteridad: su visión, intención y modus operandi. Los relatos neofantásticos

producen perplejidad o inquietud por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son en su mayor parte metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.¹²¹

¿Acaso no estamos frente a un reflejo y estímulo de la profunda crisis espiritual de un periodo carente de certezas?

Nosotros ahora podríamos preguntar de qué manera tendría que caracterizarse el absurdo para no ser convertido deliberadamente en una cualidad de un género históricamente más amplio. Hacemos el cuestionamiento porque en algún momento de *La irrupción...*, el absurdo es tratado como una de dos actitudes que se pueden asumir ante el hecho fantástico; una, el asombro que se trueca en la irrisión, la otra, como falta de asombro que produce

la puesta en escena del absurdo. [...] El absurdo se generará muchas veces cuando, producida la irrupción del hecho fantástico, no se intenta establecer, como quería Poe, la conexión, el enlace de causa y efecto, sino que –dada la ausencia de asombro caracterizada en el texto- este hecho es asumido desde la perspectiva de las consecuencias, intentando adecuar el hecho invasor y extraño, en un contexto que insistentemente lo rechaza por contraste [...] El absurdo, al igual que el horror, tiene en la irrisión una posible salida. El absurdo y el horror son cadenas de un mismo discurso

¹²¹ Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?” en *Mester* (Los Ángeles: otoño de 1990), núm. 19, p.29.

que, a veces, como un conjuro o como una defensa rompen la cuerda más delgada: el humor.¹²²

Hasta aquí lo que respecta al absurdo; sin embargo, cuando el autor refiere que siempre intervienen elementos reductores de lo fantástico para diferenciarlo de sus más próximas expresiones, no vuelve a tomar en cuenta lo absurdo, simplemente porque no lo considera como otra modalidad narrativa sino como mera posibilidad ante el hecho sobrenatural, sin precisar que este desvío conduce a otro terreno aparte de lo fantástico.

Balbuceo frecuentemente burlesco y tragicómico que retrata bien nuestra situación en un mundo irracional e incomprensible por medio de la expresión de una alteridad que en un primer momento se antoja portadora del más exacerbado *sin sentido*, pero que nos puede significar más que cualquier literatura realista o hiperrealista. Veamos con detenimiento qué es lo que designa el absurdo narrativo y mediante qué artificios lo hace. Tal objetivo nos obliga a indagar primero sobre la naturaleza del lenguaje, desde la reflexión sobre lo que designa, sus manifestaciones y sus alcances como principio poético y epistemológico, pues sólo en el discurso existe la realidad y/o su alteridad.

¹²² Bravo, *La irrupción y el límite*, p. 43-44.

CAPÍTULO III. EL ABSURDO LITERARIO

III.1. EL ABSURDO Y LA RAZÓN CREATIVA

“La Ilustración –dice Kant– es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad cuando la causa de ella no reside en la carencia de entendimiento, sino en la falta de decisión y valor para servirse por sí mismo de él sin la guía de otro”.¹²³

El entendimiento sin guía no es otro que el producido por la razón que tiende a sistematizar el pensamiento bajo leyes lógicas. De esta manera se considera carente de dirección o lisonjero de la falsedad todo aquel pensamiento que no tienda al sistema, es decir, a la unanimidad. Por un lado, se identifica a partir de este momento que el conocimiento se deduce de los “hechos de principios, entendidos como axiomas determinados arbitrariamente, como ideas innatas o como abstracciones supremas”;¹²⁴ y por otro, se condenan otras formas de intuición del mundo por no validarse a partir del discurso lógico ni legitimarse como verdades universales.

Sin embargo, estas otras formas de conocimiento, ¿por qué tendrían que estimarse bajo la lente de un orden de pensamiento derivado de la mera instauración de otro régimen económico, el capitalismo, y el ascenso de una clase social como la burguesía? Podemos decir, sin miramiento alguno que, precisamente, porque ese orden y su ideología han predominado en la construcción de la *episteme* y minado la reflexión en torno a otras formas de percibir e interactuar con el mundo. Debemos decir entonces que el abuso de los principios lógicos responde efectivamente a la demanda de la Ilustración: el

¹²³ Immanuel Kant, *¿Qué es ilustración?* (Madrid: Tecnos, 2007), p. 17.

¹²⁴ T. W Adorno y Max Horkheimer, “Juliette, o ilustración y moral” en *La dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Trotta, 2001), p. 129.

dominar la naturaleza creando un sistema que domina y explota al ser humano. Pero no siempre ha sido de esta forma y tampoco todas las dimensiones del ser humano se han subsumido al discurso cientificista en su búsqueda de lo verdadero.

Considerando que “la formalización de la razón es la expresión intelectual del modo mecánico de producción”,¹²⁵ ¿no aceptaríamos que la formalización, en tanto *modo de formar*, de la intuición poética es la expresión auténtica del modo artístico de creación? Implícitamente ¿se plantean dos recorridos del conocer, el de la razón y el de la intuición poética, surgiendo de ellos la realidad y la irrealidad?

En el apartado anterior aclaramos lo entendido por ‘lo real’ para una más precisa comprensión de las modalidades de la alteridad, mas cabe señalar el concepto de realidad heredado del siglo XVIII para afirmar el tipo de conocimiento que surge de la intuición poética y su reconocimiento en la historia de las ideas. “Cuando Kant definió la ‘realidad’ como todo contenido de la intuición empírica que siga las leyes generales y tome así su lugar en el ‘contexto de la experiencia’ dio la definición exhaustiva del concepto de realidad dentro de los cánones del pensamiento discursivo”.¹²⁶

Se infiere de lo anterior que el pensamiento discursivo rige nuestra concepción de la realidad,¹²⁷ pero si la mirada del absurdo abarca lo que no es razón (por excederla), es porque su provocación creativa es deudora de lo que

¹²⁵ *Ibid.*, p.150.

¹²⁶ Ernst Cassirer, *Mito y lenguaje*, trad. de Carmen Balzer (Buenos Aires: Galatea-Nueva Visión, 1970), p. 66.

¹²⁷ La voz "realitas" fue introducida al parecer por D. Escoto en el vocabulario escolástico. De ella deriva el sustantivo abstracto realidad con significado de existencia. Empezó a utilizarse a finales de siglo XV, pero no logró arraigar hasta mediados del siglo XIX. En el siglo XX se generalizó su uso en la literatura y la filosofía españolas. La importancia del tema se advierte con sólo pensar que la filosofía de Zubiri, centrada en la palabra realidad, no hubiera sido posible cuando esta palabra no existía o cuando no tenía arraigo suficiente en nuestra lengua. En conclusión, toda filosofía es histórica, y la historicidad afecta no sólo a los conceptos, sino también a las palabras que los expresan. Ver Germán Marquinez Argote, “Realidad, Historia de una palabra desde sus orígenes latinos hasta Zubiri” en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2006), núm. 33, pp. 145-180.

Plotino llamó razón creativa o intuitiva de los poetas y pensadores frente al *logos*, que se intenta imponer como verdad absoluta.

Para el filósofo egipcio, el modelo de razón que nos permita el legítimo *conocer* no se corresponde con la noción contemporánea de razón argumentativa, deificada en la Ilustración, sino con aquella:

actividad de la razón o inteligencia activa [que] es propiamente la *νόησις* (*nóesis*), la intuición directa e inmediata de las Formas, un misterioso conocimiento que implica identidad entre el sujeto y el objeto, por lo tanto concebido como auto-conocimiento. Esta facultad —el *nous poietikós*—, llamada por Plotino la “verdadera inteligencia” (sí mismo o auténtico ser del hombre, y que implica su auto-trascendencia), es un aspecto de la parte no caída del alma que permanece aún en el lugar de los inteligibles, ámbito del ser, de lo eterno. La razón pasiva, también razón práctica, es la razón discursiva cuya actividad es el razonamiento y el análisis”.¹²⁸

José Manuel Redondo, señala la forma en que la noción de *nous* y *nóesis* penetran el helenismo, la cultura islámica y judía, el cristianismo medieval y el renacimiento, de igual manera identifica la modernidad y sus métodos de llegar a *conocer* como aquel en el que la propuesta neoplatónica se relega a una categoría que más que imaginación se advierte como imagería. Sin embargo, algunos pensadores contemporáneos experimentan las concepciones plotinianas, unas veces en el poema, otras en la teorización de su experiencia de lo poético como auto-conocimiento. De ahí que Heidegger y el surrealismo sean también penetrados por la *nóesis* plotiniana. Me detengo en ambos pensamientos porque uno, derivado del existencialismo, pone su confianza en los poetas, ante el pesimismo de la existencia; y el otro representa la concepción artística moderna que *se declara* abiertamente como una forma de construir verdades, semejante a la actitud de la narrativa del absurdo. La intuición poética, dice Breton:

¹²⁸ José Manuel Redondo, “*Nóesis, nous poietikós, póiesis, poesía*. Acercamiento, desde la *intuición creativa* en Plotino, a algunos aspectos del pensamiento poético moderno (Blake, Shelley, el surrealismo, Heidegger y Paz”, en *Anuario de Filosofía* (México: UNAM, 2009), vol. 1, 2007, pp. 109-124.

no sólo tiene el poder de asimilar todas las formas conocidas, sino que también es audaz creadora de nuevas formas, por lo que se halla en situación de aprehender todas las estructuras de nuestro mundo, manifiestas o no. Únicamente la intuición poética nos proporciona el hilo que nos lleva al camino de la Gnósis [*gnósis*], en tanto en cuanto conocimiento de la realidad suprasensible, *invisiblemente visible en el seno del eterno misterio*.¹²⁹

Si bien se podrá señalar que el proyecto inicial del surrealismo, bajo forma de doctrina estética, no logró el objetivo de unir espíritu romántico y revolución socialista, como se leía en los primeros manifiestos, ni propuso, evidentemente, fundamentarse en la filosofía neoplatónica, en el fragmento citado de 1953 se nota que las obras vueltas hacia la inteligencia creativa, identificadas con el surrealismo, sobrepasaron la lógica y los dictados iniciales de Breton, quien lo asumió transcurrido el tiempo.¹³⁰

Cabe preguntarse cuál es esa realidad suprasensible. Con Heidegger podríamos responder que es, en consecuencia última, la revelación del *ser*. “El hombre expresado en virtud del habla es un Revelado”, pues para el alemán el discurso es un instrumento del que “disponen los celestes y como tal es aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre”.¹³¹

La crisis que se venía arrastrando desde la conflagración mundial condujo a los existencialistas a cuestionar severamente los postulados de la modernidad y su bandera: la razón de la Ilustración que sin embargo, había suscitado el más grande genocidio de la humanidad –si es que al género se le podían seguir

¹²⁹ André Breton, “El surrealismo en sus obras vivas”, en *Manifiestos del surrealismo* (Madrid: Visor, 2002), pp. 222-223.

¹³⁰ Con el descubrimiento del inconsciente y sus estudios sobre la psicología del sueño, Freud se convirtió en el homenajeado explícito en el *Primer Manifiesto del surrealismo*, cuando Breton afirma que “gracias a él, la imaginación acaso esté a punto de reconquistar sus derechos”. Sin embargo, no sólo a través del psicoanálisis, “sino a través de Nietzsche, a través de la reaparición de la exégesis de los textos religiosos en el siglo XIX, [...] reaparecieron en la cultura occidental técnicas interpretativas, de exégesis que habían surgido en Alejandría, incluso antes del cristianismo, y que no dejaron de pender sobre el mundo occidental hasta fines del siglo XVI, hasta el Renacimiento, quizá incluso hasta el Cartesianoismo.” Michel Foucault, tomado de una charla con Alan Badiou en 1965.

¹³¹ Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía* (México: FCE, 1997).

adjudicando valores humanistas. Por tanto, las reflexiones existencialistas no intentan ser exactas sino rigurosas, pues el punto de partida es la existencia humana como misterio y no como objeto científicista de un mundo en crisis, conmocionado, roto. La experiencia que invade a casi todos los filósofos de esta corriente es la de desamparo, angustia o impotencia que Jaspers llama “naufragio”, Unamuno, “abismo”, Heidegger, “caída”, Sartre, “infierno”¹³² y que Camus parece diagnosticar como “sentimiento de lo absurdo”.

En el texto absurdo se reúne: la forma de la *razón creativa*¹³³ y los *principios existencialistas*, como cuestionamiento de la razón positivista. Ambos elementos serán fundamentales para las varias descripciones del absurdo literario y no debemos perderlas de vista.

El hombre que se expresa como acontecimiento en un evento de lenguaje no es más que el poeta y su material: la metáfora. Si Alazraki ya había descrito el relato neofantástico como metáforas de sinrazón ¿por qué no estimar que lo fantástico puede aparecer en la poesía siempre y cuando no se intente aplicar a las experimentaciones modernas, donde las referencias no se corresponden con las del “mundo objetivo”? En ese caso ¿podemos argumentar a favor de Alazraki que su neofantástico a pesar de ser narrativo es susceptible a todas luces de interpretarse bajo el signo de la metáfora? Con mayor razón ¿qué estrecha relación va emergiendo entre el neofantástico, el absurdo y la poesía moderna?

Veamos primero que el vínculo entre poesía moderna, claro antecedente surrealista, y del absurdo, viene de una forma disonante, de la ausencia de referencialidad, de la *disolución del límite* entre sujeto y objeto.

¹³² Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la Filosofía* (México: UNAM, 2008), p. 445.

¹³³ Ésta no excluye la forma de la subjetividad formante, pues en la propia intuición creativa se instaura la forma del formante.

Baudelaire ya había exaltado en el sueño la cualidad de inventar absurdos, en cuanto ello representa un triunfo del subjetivismo liberado. En 1939, Éluard, haciendo eco a Rimbaud, exigía de la poesía que “destruyera la lógica hasta llegar a lo absurdo”. Breton fue más allá y declaró que sólo el absurdo era capaz de poesía. A esta escuela pertenecen por ejemplo los poemas grotescos a la manera de Rafael Alberti, pero también toda aquella producción que en Francia se ha incluido bajo la denominación de “*humour noir*”. [...] Esta teoría puede resumirse así: El humor hace pedazos la realidad inventando las cosas más inverosímiles, junta los tiempos y las cosas más dispares y desfigura todo lo existente; el humor desgarra el cielo y pone al descubierto el “inmenso mar del vacío” [...] Como puede verse, esta teoría no es más que una variante de la poética moderna.¹³⁴

Efectivamente el absurdo narrativo es la modalidad de “lo otro” que más se acerca a la poesía moderna, al lenguaje metafórico cuya posibilidad de crear sobrepasa la muy limitada idea de representar. Si en el fondo, los relatos de la “alteridad” se distinguen por una valoración distinta de la realidad construida en lenguaje ¿no es posible abordarlas desde las perspectivas de sustitución, comparación e interacción de la metáfora como las describe Max Black? ¿realizar la analogía entre las metáforas sustitutivas, comparativas e interactivas con lo fantástico, maravilloso y absurdo respectivamente, promueve la validación del absurdo como lo más cercano a la intuición poética en el marco del género narrativo?

Vimos que en Barrenechea los argumentos para incluir la poesía en el género fantástico se fundaban de acuerdo a la noción de referencialidad como una representación de los códigos que construyen “lo real”.¹³⁵ Para la crítica argentina, el poema puede ser referencial y en esa medida reflejar el conflicto entre realidad e irrealidad, pero para esto tendríamos que estar frente a producciones metafóricas susceptibles de “traducción”; es decir, estaríamos instaurados en la concepción sustitutiva de la metáfora.

“El uso metafórico de una expresión consiste, [según la perspectiva sustitutiva] en el uso de una expresión en un sentido distinto de su sentido

¹³⁴ Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, pp. 298-299.

¹³⁵ Ver II. 3. La confabulación de lo fantástico.

correcto o normal, en algún contexto que permite que el sentido incorrecto o anormal sea detectado y transformado de manera apropiada”.¹³⁶ Implicaría trasladar el sentido metafórico a lenguaje común para definir entonces los mundos que se confrontan tal como sucede en la narrativa fantástica.

Atendiendo lo maravilloso, se puede afirmar que se asume, en cierta forma, como una alegoría donde el lenguaje crea una alteridad de la que no podemos hallar referencia en los códigos del lector. Para su interpretación se puede considerar la perspectiva sustitutiva o la comparativa pues “[esta] es una perspectiva de la metáfora considerada como un símil condensado o elíptico. Como puede notarse, una “perspectiva comparativa” es un caso especial de la “perspectiva sustitutiva”, ya que permite que una declaración metafórica pueda ser remplazada por una comparación literal equivalente”.¹³⁷ La lectura de un texto maravilloso entendido como una alegoría se vuelve semejante a la de una metáfora simple, dispuesto a que se le imponga felizmente una traducción literal con referentes en el mundo del autor. Por el contrario, la metáfora moderna “atenúa o destruye la analogía, no expresa una relación mutua, sino que fuerza a unirse cosas entre sí incoherentes”.¹³⁸ En este momento podríamos decir que la literatura del absurdo puede comprenderse desde una perspectiva interactiva, tal como la más audaz de las metáforas modernas.

Las metáforas sustitutivas y las comparativas pueden ser remplazadas por versiones literales (con la posible excepción en el caso de la catacrexis), sacrificando algo del encanto, vivacidad o ingenio del original, pero sin pérdida del contenido cognitivo. Pero las ‘metáforas interactivas’ no son prescindibles. Su modo de operación requiere que el lector use un sistema de implicaciones (un sistema de ‘lugares comunes’, o un sistema especial establecido con un propósito inmediato) como medio para seleccionar, destacar y organizar relaciones en un campo distinto.¹³⁹

¹³⁶ Max Black, *Models and Metaphors. Studies in Languages and Philosophy* (Londres: Cornell University Press, 1962), p. 31. Traducción tomada de Marco Antonio Ramírez López, sin publicar.

¹³⁷ Black, *Models and Metaphors*, p. 35.

¹³⁸ Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, p. 317.

¹³⁹ Max Black, *Models and Metaphors*, p.46

A este tipo de acercamiento semántico sería vulnerable lo neofantástico y sobre todo el absurdo.¹⁴⁰

Contrariamente al absurdo que Kofler identificaba con lo alegórico-incomprensible hemos sugerido el primer término para la caracterización de lo maravilloso y las modalidades que no ponen en entredicho la estabilidad de sus mundos propuestos. Estos discursos, desde una perspectiva sustitutiva o comparativa, aluden a una concepción de lenguaje referencial; es decir que su poder literario se concentra en el enmascaramiento de una realidad extralingüística. Mientras que lo neofantástico y el absurdo requieren una comprensión que se sirva de una perspectiva interactiva, ya que la forma de significar no atiende a la posibilidad del lenguaje como connotación potencial, sino que la establece “as a staple one” en palabras de Ricoeur.

Una vez destacada la analogía del absurdo con la metáfora específicamente interactiva creemos que se revela la cualidad del lenguaje del que se vale para existir, tan audaz como el de la poesía moderna y tan cerca de la razón creativa, no sólo por la experimentación formal sino por lo que en su composición se revela, el ser. Para descubrir el sentido que emana del absurdo habremos de considerar lo que en él se ha destacado desde que su nominación comienza a ocupar a la crítica y a la teoría literaria.

III.2. LAS HUELLAS DEL ABSURDO

Desde 1961, con la publicación de *Theatre of the Absurd* de Martin Esslin, se han vinculado nombres como Arthur Adamov, Edward Albee, Fernando Arrabal,

¹⁴⁰ Esta perspectiva tiene como consecuencia en la problematización de la metáfora: “el reemplazo de la teoría retórica de la sustitución, por una teoría de la interacción entre campos semánticos, papel decisivo de la colisión semántica que va hasta *el absurdo lógico*, emisión de una partícula de sentido que permite hacer significativa la frase entera”. Ver Paul Ricoeur, *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, trad. de Mauricio M. Prelooker y otros (Buenos Aires: Prometeo, 2008), p. 44. Las cursivas son nuestras.

Samuel Beckett, Dino Buzzati, Ezio D'Errico, Max Frish, Jack Gelber, Jean Genet, Gunter Grass, Vaclav Havel, Wolfgang Hildesheimer, Eugène Ionesco, Arthur L. Kopit, Slawomir Mrozek, Manuel de Pedrolo, Harold Pinter, Norman Frederick Simpson, Jean Tardieu y Boris Vian, a la creación y seguimiento de una técnica teatral cuya designación ya ha sobrepasado los límites de la producción dramática para dotar de identidad textos narrativos que se comparan en su experimentación a la poesía moderna.

Esslin, en su ensayo, trazó las bases para diagnosticar una nueva forma de efectuar el hecho dramático. A partir de este intento de sistematización, el término *absurdo* ha emprendido un camino más riguroso para repensar obras de la primera mitad del siglo XX, (Joyce, las del surrealismo y Kafka), las producidas a partir de la posguerra que buscan críticas similares, que comparten su simiente ideológica (el existencialismo), y que se expresan en un lenguaje no referencial, caótico, dislocado.

De manera implícita se destacan los siguientes rasgos como característicos del teatro del absurdo: no tiene historia o argumento que referirnos, se halla a menudo desprovisto de personajes reconocibles y presentan ante el público muñecos mecánicos, no tienen ni principio ni fin, éste a menudo parece ser reflejo de sueños o pesadillas y éste no tiene más que palabrería incoherente.¹⁴¹ Aunque a veces se identifica con la mera búsqueda de la novedad, Esslin afirma que contiene en sí un gran número de tradiciones teatrales y literarias muy antiguas y respetables y cuya actitud es una de las más genuinas de nuestro tiempo.

El eje de esa actitud es su sentido de que las certidumbres y supuestos fundamentales e inamovibles del pasado, han sido barridos, han sido puestos a prueba y han resultado ineficaces, han tenido que ser descartados por lo que tenían de oropel, por ser algo así

¹⁴¹ Ver Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (Nueva York: Anchor Books, 1969), pp. 3-4.

como ilusiones infantiles. El declive de la religión fue enmascarado hasta el final de la segunda guerra mundial por substitutivos como la fe en el progreso, los nacionalismos o diversas falacias autoritarias. Todo esto se vino abajo con la guerra. En 1942 Albert Camus exponía la cuestión con toda claridad: ya que la vida había perdido todo sentido. ¿Por qué el hombre no podía tratar de escapar por medio del suicidio?

Lo absurdo –dice Camus– nace de la “confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo. [...] Lo irracional, la nostalgia humana y lo absurdo que surge de su cara a cara, he aquí a los tres personajes del drama que debe terminar necesariamente con toda lógica de que es capaz una existencia”.¹⁴²

Se deduce que el Existencialismo y el rasgo de lo irresoluto son los conceptos clave para acercarse al absurdo, mientras Sartre, Camus y Beckett son vistos como los exponentes primordiales en pensamiento y literatura.

Consideramos que después del aporte de Esslin, en el intento por teorizar y definir los rasgos esenciales del absurdo, *The Absurd in Literature*,¹⁴³ de Neil Cornwell, viene a cubrir la parte teórica sobre una nueva indecisión entorno al nombramiento de la narrativa que en mucho coincidía con los fundamentos del Teatro del absurdo. El mismo título sugiere una mayor amplitud del término considerando su desarrollo hasta principios del siglo XXI.

El autor identifica la sátira, el humor y la incongruencia como elementos potenciales del absurdo. Así tenemos, por un lado, el registro lingüístico que dirige el texto hacia el sinsentido y por otro, pero sin estar aislados, los elementos aportados por la filosofía: percepciones de “la nada”, “el vacío”, el temblor ante la crisis de identidad o de la identidad múltiple. Todo esto dando como resultado en lo narrativo, confusas historias, no-historias o historias destruidas. Cornwell lo

¹⁴² Albert Camus, *El mito de Sísifo*, trad. de Esther Benítez (Madrid: Alianza, 2006), p. 46.

¹⁴³ Neil Cornwell, *The Absurd in Literature* (Manchester: Manchester University Press, 2006).

considera: categoría filosófica, cultural y lingüística, mostrando un panorama más claro y sus antecedentes culturales más antiguos.

Aunque *The Absurd in Literature* “no aspira a ser una exhaustiva historia del absurdo”, hace pausas seguras en momentos históricos, movimientos artísticos, figuras literarias y obras de los principales exponentes: Daniil Kharms, Franz Kafka, Samuel Beckett y Flann O’Brian.¹⁴⁴ Concluye que la literatura del absurdo puede ser considerada un estilo destacado de un periodo, observable en la segunda mitad del siglo veinte (dada la presencia de reconocidos exponentes desde los años veinte y treinta), un periodo intermedio entre las dos mitades del siglo y un poco más allá; una categoría literaria con implicaciones filosóficas, asociadas comúnmente al Existencialismo; o bien, como una disposición o cualidad del discurso intemporal, la cual ha sido vista en toda la historia de la literatura, con seguridad desde algunas obras clásicas. “La manifestación de la irracionalidad está acechante en toda la historia del pensamiento occidental, la paradoja, la ambigüedad y la decadencia de la fe religiosa están en la esencia”.

En definitiva, existe un consenso para encontrar su fundamento en el Existencialismo de Camus, quien introdujo el tema del absurdo como categoría filosófica y la interrogación angustiosa por la confrontación del hombre con el mundo derivado del pensamiento Ilustrado. Unas veces la parodia, lo grotesco, la distorsión farsesca, otras el delirante abuso de la lógica son elementos que dan forma a la ebullición del absurdo.

Cabe aclarar que desde el inicio de la teorización del teatro del absurdo, las piezas existencialistas se distinguieron de aquel porque, aunque planteaban cuestiones sombrías y trascendentes “era un teatro razonante, con rigor filosófico y con un uso cartesiano impecable y terso de la lengua francesa; es decir, no

¹⁴⁴ Habría que destacar que el autor dedica sólo un breve apartado a las mujeres del absurdo y otro pequeño a Sarah Kane.

cuestionaba el lenguaje, que era el instrumento más seguro de su indagación en los abismos del alma humana”.¹⁴⁵

En Hispanoamérica, nombres como Roberto Arlt, Martín Adán y Macedonio Fernández son considerados los autores que empiezan a incorporar elementos de experimentación vanguardista, pero en palabras de Pinheiro Machado, es en la década de los sesenta cuando este movimiento encuentra su lugar en el marco literario y crítico. “Cuando, a partir de 1960, la novela hispanoamericana tiende a incorporarse principalmente a la corriente vanguardista, su aproximación a la estética del absurdo se torna indudable, pues el absurdo, definido como la expresión literaria del sinsentido de la existencia llevada a cabo mediante el abandono del discurso lógico, o del realismo tradicional, a nivel formal, recupera en los años cincuenta gran parte de las propuestas estéticas sugeridas por las vanguardias en los años veinte y treinta”.¹⁴⁶ Por consiguiente, son restablecidos aspectos tales como la crítica a la burguesía, la ruptura con el realismo tradicional y el experimentalismo que se ejerció a principios de siglo con la diferencia de las directrices ideológicas que motivaron a los primeros. Donoso escribe sobre la historia personal del boom:

Los caballeros que escribieron las novelas básicas de Hispanoamérica y gran parte de su prole, con su legado de vasallaje a la Academia Española de la Lengua y de actitudes literarias y vitales caducas, nos parecían estatuas en un parque (...) sin ningún poder sobre nosotros. Ni d’Halmar ni Barrios, ni Mallea, ni Alegría, ofrecía seducciones ni remotamente parecidas a las de Lawrence, Faulkner, Pavese, Camus, Joyce, Kafka.¹⁴⁷

Donoso, considerado uno de los exponentes latinoamericanos del absurdo narrativo, es analizado por Pinheiro, que traslada las conclusiones insinuadas en

¹⁴⁵ José Miguel Oviedo, “Ionesco o la razón del absurdo” en *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 15 de mayo de 1994), núm. 257, p. 5.

¹⁴⁶ Roberto Pinheiro Machado, “*El obseno pájaro de la noche* y el absurdo en la obra José Donoso” en *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 2006), p. 234. El autor ha estudiado el tema de manera más amplia en *La estética del absurdo en la narrativa hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso* (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2003).

¹⁴⁷ José Donoso, *Historia personal del «boom»* (Madrid: Alfaguara, 1972), p. 22.

Esslin a la narrativa; es decir, estima el surrealismo como principio formal que se establece “en el propio lenguaje que refleja el delirio, la ambigüedad y lo irracional” fusionado al existencialismo, como profunda indagación “acerca de la existencia humana llevada a cabo en el tratamiento de temas específicos como lo grotesco, la muerte y la incomunicación”.¹⁴⁸ Es preciso señalar que si bien la simiente ideológica del existencialismo penetra ambos géneros literarios, debe pensarse la narrativa con sus métodos propios y teniendo en cuenta la narración como único medio de significación a diferencia de los varios sistemas signícos que intervienen en el drama.¹⁴⁹

Creemos que la aportación de Pinheiro es puntualizar de manera específica los temas del absurdo, aunque no consideremos desde nuestra trinchera que el grotesco sea un tema ni que sumando existencialismo y surrealismo logremos una efectiva reflexión en torno al sentido de los textos del absurdo. El método de Pinheiro reconquista para la sistematización de la literatura del absurdo la dicotomía forma y fondo; en cambio, no nos parece que sea la única vía de acceso a este inquietante discurso del ser.

Más nos parece acertado que Alazraki, dilucidando la evolución del fantástico que sobreviene neofantástico en buena parte del siglo XX, caracterice este último como si de absurdo estuviera hablando. Creemos que bien podemos entender por absurdo narrativo lo que Alazraki define por Neofantástico.

Si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los

¹⁴⁸ Pinheiro Machado, “*El obseno pájaro de la noche* y el absurdo en la obra José Donoso”, p. 238.

¹⁴⁹ T. Kowzan identificó en el teatro hasta trece sistemas de signos: “unos son signos auditivos, otros son signos visuales; unos se manifiestan en la persona del actor, otros se manifiestan en el espacio escénico”. María del Carmen Bobes Naves, *Estudios de semiología del teatro* (Madrid: Aceña, 1988), p. 16. Como se advertirá, la intuición poética (esencial para nuestro acercamiento a la narrativa del absurdo) no puede llegar a su efectiva transmisión, si alguno de los textos humanos (autor, actores y director) que intervienen en la representación no interpreta el conocimiento que se deriva de ella.

efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.

En “¿Qué es lo neofantástico?” se advierten como categorías diferenciadoras entre el género fantástico y su descendiente del siglo XX, su visión, su intención y su *modus operandi*. Admitiendo que lo fantástico asume la solidez de un mundo real, para confrontarlo después con otro orden; lo neofantástico juzga el mundo real como “una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica”.

En lo que toca a la intención, debemos decir que al fantástico lo mueve el provocar miedo y causar la vacilación del lector, frente al Neofantástico que produce una perplejidad o inquietud diferente, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es otra. Acertadamente, Alazraki propone, para aludir a esa segunda realidad propia de la modalidad en cuestión, a la metáfora epistemológica, “esas imágenes del relato neofantástico que no son «complementos» al conocimiento científico sino alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve desde donde nuestra visión falla”.¹⁵⁰ Nótese que el autor argentino da su propia definición de lo que Eco bautizó en *Obra abierta*:

El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica, es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas de arte –refleja a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura - el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad”.¹⁵¹

¹⁵⁰ Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, p. 30.

¹⁵¹ Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona: Planeta, 1989), p. 79.

Lo innombrable para el lenguaje científico, en nuestra opinión, constituye la dimensión simbólica del ser humano y, por tanto, es al mismo tiempo una manifestación de la realidad, es decir del lenguaje. Siendo así, no hay ni alternativa ni complemento del mundo, sólo el conocimiento del ser a través de su propio lenguaje poético por vía del símbolo.

Por último, el *modus operandi* en el relato neofantástico “prescinde de los bastidores y utilería que contribuyen al *pathos* necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*”.¹⁵²

Se deduce que este tipo de relatos atiende a una intuición alejada de la razón argumentativa, de la misma manera que lo sugiere Alazraki. Dado que el significado del discurso que intentamos conocer no es literal, ni su referencia es la realidad que analiza la lógica, tenemos que señalar las estrategias textuales de las que se vale la intuición poética para materializarse; aunque hasta este momento ya se hayan hecho notar, estas son el símbolo y la metáfora, o aquellas “metáforas epistemológicas”, como construcciones significativas que crean, con el resto del discurso, redes de relaciones semánticas. Con ello apuntamos que el símbolo siempre crea entidades discursivas nuevas si el contexto así se lo confiere. Acercándonos a la cabal comprensión del símbolo inscrito en lo literario en íntima relación con la forma del discurso de lo humano, o ¿inhumano?, debemos citar el trabajo de Paul Ricoeur. Situado en la hermenéutica textual y ontológica, Ricoeur hace un aporte decisivo al estudio del símbolo, consecuencia de su interés en el discurso mítico y poético, como expresión particular del sentido del ser. El filósofo y antropólogo francés ve en la interpretación de los símbolos, en el descubrimiento de su intención, y en general del discurso humano —construido

¹⁵² *Ibid.*

de un universo lingüístico y de un orden no lingüístico— el desvelamiento del hombre.

Como primera acepción de símbolo, Ricoeur afirma que son las “significaciones analógicas formadas espontáneamente y que nos transmiten inmediatamente su sentido”.¹⁵³ La espontaneidad sugiere una correspondencia con lo que Jung ha denominado “inconsciente colectivo” al suponer que el símbolo no es una estructura de representación heredada, sino una cierta “predisposición innata a la representación de formaciones paralelas”.¹⁵⁴ Pero el pleno significado de un símbolo dentro del discurso sólo se recuperará a través de la interpretación. En *Freud: una interpretación de la cultura* (1965), el filósofo francés aporta una noción de símbolo esencial para la comprensión de su hermenéutica: “expresiones que tienen en común el designar un sentido indirecto en y a través de un sentido directo y que requieren de este modo algo como un desciframiento, en resumen, en el exacto sentido de la palabra, una interpretación. Querer decir otra cosa que lo que se dice, he ahí la función simbólica”.¹⁵⁵ Precizando más tarde su definición en “Existencia y hermenéutica”, afirma: “Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario, literal, designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido más que a través del primero. Esta circunscripción de las expresiones de doble sentido constituye propiamente el campo hermenéutico”.¹⁵⁶ El símbolo como una doble estructura bien la podemos asociar al conocimiento material y espiritual, natural y cultural que revelan las grandes figuras arquetípicas exaltadas en la literatura y estudiadas por múltiples disciplinas a partir de sus

¹⁵³ Paul Ricoeur, *Finitude et culpabilité. Vol. II de Philosophie de la volonté*. (París: Aubier-Montaigne, 1960), pp. 10-11. Citado por Marcelino Agís Villaverde, “El sentido del ser interpretado” en Mario J. Valdés y otros, *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas* (España: Monte Ávila, 2000), p. 96.

¹⁵⁴ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 41.

¹⁵⁵ Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, trad. de Armando Suárez (México: Siglo XXI, 1990), p.14.

¹⁵⁶ Citado por Villaverde en *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*, p. 99.

particulares búsquedas de conocimiento. Lo que aleja a la hermenéutica ricoeuriana de otros acercamientos al símbolo es que además de identificarles un valor expresivo puntualiza su valor heurístico, “en tanto nos ayudan en la comprensión de nosotros mismos y del lenguaje del otro”.¹⁵⁷

El símbolo, es pues, llevar *a* sentido, es restituir un significado que no había sido creado *a priori* como tampoco su interpretación es un hecho *a posteriori* (por alcanzar su calidad de ser símbolo en el develamiento de su sentido), en cambio es un acontecimiento de lenguaje necesariamente contextualizado, cuya estructura de doble sentido no sustituye ni compara otro término sino que interactúa con otros campos semánticos. La razón más honda de pensar este tipo de signo, caracterizado por su dirección bifronte, está en la necesidad de proponerle un punto de partida en un cruce con otros símbolos u otros discursos, sean literales, tengan especificidad escrita o no; esto es, pensamos el símbolo junto a una serie de textos (en su más estricto sentido o en toda su amplitud, como sistemas o hechos culturales) que proponen el segundo sentido a la subjetividad interpretante, porque tampoco creemos en el símbolo adánico, antes bien en la acción contextual específica por la cual un símbolo dado realiza parte de su potencial semántico. Así por ejemplo, los símbolos religiosos remiten al contexto de lo sagrado como experiencia.

Si el origen del efecto de sentido –como propone Ricoeur– es una acción contextual que pone en interacción los campos semánticos de varias palabras, ¿por qué no considerar que el efecto de doble sentido del símbolo sea la estructura paradigmática para la interpretación de la metáfora moderna, de la metáfora interactiva, en palabras de Black? ¿puede surgir excedente de sentido fuera del símbolo y la metáfora? Y si consideramos que “construimos la significación de un texto de una manera semejante a aquella por la cual

¹⁵⁷ *Loc. cit.*

producimos sentido con todos los términos de un enunciado metafórico”,¹⁵⁸ ¿no estamos hablando, en definitiva, de que toda obra artística imita la estructura del símbolo por construirse con base en este? ¿no es la narrativa neofantástica y del absurdo la que más se acerca a esta doble posibilidad de significación por no tener que enfrentar el binomio real/otredad, pues es ella misma ambas y ninguna? Fijándonos en las estructuras profundas aprehenderemos la forma en que el ser se dice en el lenguaje, por absurdo que parezca el mismo.

Para afianzar esta propuesta, en las siguientes páginas confrontaremos la crítica que Leo Kofler hace de la literatura del absurdo con nuestra interpretación del sentido del absurdo, reflexionando “Las vacaciones del esqueleto” de Leonora Carrington, texto que, por el momento, diremos que presenta los rasgos esenciales que habría de explorar la autora en textos propiamente absurdos.

III.3. EL ABSURDO ¿REPRODUCCIÓN DE LA IDEOLOGÍA?

Algunos de los protagonistas de la aventura abstracta pensaron hacia 1930 sustituir el término «abstraccionismo» por el de «concretismo», habiéndose dado cuenta de que hablar de arte abstracto era, por lo menos, impropio [pues] al no inspirarse de ningún modo en la realidad natural y, por tanto, al no obtener de ella ningún elemento, es decir, al no ser el resultado de una *abstracción* sino la propuesta de una *nueva realidad*, se coloca lógicamente fuera de tal denominación.¹⁵⁹

La pretensión vanguardista, esa de crear o señalar el orden íntimo de las cosas, de desdeñar eso que se tenía por lógico para acceder a una realidad suprasensible, o de confiar libremente en los atrevimientos de la subjetividad sin la mediación racionalista, parece sugerir una concepción de la realidad compartida entre todos los *ismos*. Sin embargo, cabe aclarar que una vez reflexionada, vivida y repudiada

¹⁵⁸ Ricoeur, *Hermenéutica y acción*, p. 43.

¹⁵⁹ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. de Ángel Sánchez Gijón (Madrid: Alianza Editorial, 2002), p. 221.

la “normalidad”, una oposición a tal “configuración objetiva de lo verdadero” no resulta sino en su contraparte que la afirma.

Digamos, por ejemplo, que el arte *abstracto*, considerado en su propuesta formal, ha existido desde que da inicio la historia del arte; la diferencia con la modernidad es su impulso ideológico, completamente distinto al del hombre de las cuevas de Lascaux. Resulta indudable el abismo que separa el momento creativo que adquiere una función místico-animista, en el ser primitivo, del motivado por el marco ideológico de la alienación capitalista del siglo XX. Y hablamos del abstracto porque, en palabras de Kofler, es la expresión más exagerada que llega “a la altura de lo alegórico-incomprensible [que en el teatro] suele llamarse «del absurdo»”.¹⁶⁰ Esta caracterización del absurdo es la que ha sido de nuestro interés, pues en ella se concibe una estética del aparente “sin sentido” promovido por la sensación de desamparo, angustia o impotencia ante la realidad desprovista de humanidad.

En la anterior delimitación del absurdo narrativo, decíamos que los autores que se atreven a ficcionalizar con “lo otro”, aquello que no se mueve dentro del plano lógico, no necesariamente mantienen como referencia la realidad pero sí una realidad absurda; es aquí donde encontraríamos sólo como una máscara lo caótico, casi incomprensible, ocultando su simiente ideológica, disfrazando a nivel formal una realidad que critica a tiempo de reflejarla.

Si esa realidad absurda, propia de la modernidad enajenante, se convierte en la esencia de la literatura que nos ocupa, podemos aceptar de pronto que “en la medida en que no sobrepasa en ningún momento los límites de esa ideología, continúa siendo naturalista en un doble sentido: respecto a la realidad social, por

¹⁶⁰ Leo Kofler, *Arte abstracto y literatura del absurdo*, trad. de Eduardo Subirats (Barcelona: Barral Editores, 1972), p. 121.

una parte, y respecto a su ideología, por otra”.¹⁶¹ ¿Cómo se materializa literariamente?

III.3.1 MATERIALIZACIÓN DEL ABSURDO: EL SÍMBOLO

Entonces, si la literatura del absurdo es una mera reproducción de la ideología, acaso ¿sería su manifestación más álgida al expresarse por medios simbólico-alegóricos, cuya oscuridad encubre como ninguna otra la imitación del sistema enajenante? Podemos aventurarnos a proponer que es verdad en cierta medida, pero también podemos precisar que si el símbolo es una “distorsión” o enmascaramiento de algún aspecto de realidad es “Porque si el símbolo es algo, es, precisamente, *aquello que no es en sí mismo*, que no es *a se* –que no tiene aseidad. El símbolo no es *lo* que relaciona: es la propia *relación*”.¹⁶² Cabe preguntarse si este primer acercamiento a la condición de ser del símbolo, en la literatura del absurdo, anula la reproducción de la ideología en su modalidad estética. Pese a lo aparentemente estéril del criterio ideológico al momento de hacer una lectura simbólica de algún texto –entendiendo símbolo como lo hemos esbozado–, se evidenciará su carácter funcional dentro del trabajo interpretativo, considerando el vínculo que establece con la función socializante del símbolo y la importancia de la situación en que éste aparece (en el contexto), al generar significados secundarios. No ha de ser otro el objetivo que nos motiva a realizar una revisión del Esqueleto simbólico, en el texto de Carrington, para dirimir si el absurdo es reproducción de la ideología misma o la plasmación de sus relaciones con el sujeto, además de evidenciar su raigambre existencialista.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁶² Raimon Panikkar: “Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo” en Kart Kerényi y otros, *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I* (Barcelona: Anthropos, 1994), p. 388.

En las siguientes líneas se describirá la naturaleza del símbolo, rechazando una conceptualización a la manera del más acendrado racionalismo, y con esto estamos ya afirmando uno de sus caracteres renuentes a la actividad consciente de la psique. Para empezar, diremos que una propiedad del símbolo es la de “sintetizar en una *expresión sensible* [las] influencias de lo inconsciente y de la conciencia, como también de las fuerzas instintivas y mentales en conflicto o en camino de armonizarse en el interior de cada hombre”.¹⁶³ Este acercamiento permite distinguir el fundamento del símbolo: la unificación de un doble aspecto psíquico, la tensión entre fuerzas contrarias disuelta por la gradual armonización de lo puramente subjetivo u objetivo, la convivencia de un doble sentido emanado de los dos niveles del espíritu¹⁶⁴ con múltiples interpretaciones; su origen en un fondo primitivo-imaginativo universal y su individuación histórica – no hay que olvidar que lo simbólico existe por el individuo y su grupo social y éstos no dejan de ser entes concretos.

Jean Chevalier en la Introducción a su *Diccionario de símbolos* destaca tres propiedades esenciales “la *constancia* en la sugestión de un vínculo entre lo simbolizante y lo simbolizado; [...] su *interpenetración*, [ningún] tabique estanco los separa: existe siempre una relación posible de uno a otro”,¹⁶⁵ y por último su *pluridimensionalidad* hace notar que el símbolo asume bipolaridades tales como tierra-cielo, espacio-tiempo y la síntesis de contrarios, además de que estas parejas tienden analogías entre ellas, “que se expresan también en símbolos”. Constancia, interpenetración y pluridimensionalidad son los ejes que afinan el acercamiento a la naturaleza inasible de la imagen simbólica. Cabe aclarar que la constancia

¹⁶³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Herder, 1995), p. 16. Las cursivas son nuestras.

¹⁶⁴ Para Jung, un símbolo es “una imagen apta para designar lo mejor posible la naturaleza oscuramente sospechada del espíritu “. Aquí, espíritu “engloba a lo consciente y a lo inconsciente, concreta ‘las producciones religiosas y éticas, creadoras y estéticas del hombre’”. *Ibid.*, p.22.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

referida no exige que al símbolo se le identifique con una única manifestación formal ni que de ella se extraiga una sola interpretación, pero sí constituye una determinación amplia y general de significación que “resulta valedera en cualquier dominio del espíritu”.¹⁶⁶

Como complemento de la constancia, la concepción del dinamismo simbólico es lo que lo distingue en la Edad Moderna a partir de *Hypnerotomachia Poliphilli*, obra escrita en 1467 por Francesco Colonna. De esta particularidad que aporta la viveza del símbolo, Chevalier deriva nueve funciones: exploratoria, substitutiva, mediadora, unificadora, pedagógico-terapéutica, socializante, de resonancia, trascendente y transformadora de energía psíquica; con el único afán de desnudar, mas no fragmentar, el cuerpo simbólico y sus actividades que los afirman como tal.

Por oposición a lo susceptible de ser medido, calculado, registrado en fórmulas o esquemas, el símbolo, en palabras de Jung, es “la encarnación de aquello que es desconocido, lo no-sensible que aparece sólo a través de la representación simbólica. En tanto materialización de lo trascendente, el símbolo se convierte en epifanía de lo oculto, lo *abstracto*; es transfiguración de lo concreto”.¹⁶⁷ Es en esta indefinición situada más allá de la lógica racional, que la indagación de su sentido seduce al hombre que lo percibe. El que participa del símbolo intuye, de manera manifiesta lejos de lo consciente, un significado profundo, recibe un conocimiento emanado de la imaginación, le propone ideas y la empresa de *explorarlas*. He aquí la manifestación de la primera función del símbolo que invita al hombre a trazar rumbos diversos de comprensión y explicación, nuevos derroteros para su interpretación y penetración. Parece entonces, que como propia función yace la de su experimentación.

¹⁶⁶ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Siruela, 1998), p. 14.

¹⁶⁷ Citado por Julio Horta, “Del símbolo al discurso de las imágenes”, en *Saber Ver. La imagen como realidad desdoblada* (México: octubre-noviembre de 2004), segunda época, p. 48.

Considerando al símbolo como signo estético explorado, se deriva su reconocimiento como *sustituto* “a modo de respuesta, de solución o de satisfacción, [de] una pregunta, un conflicto, un deseo, que permanece en suspenso dentro de lo inconsciente”.¹⁶⁸ O como diría María Zambrano, en otro ámbito, es una respuesta a una pregunta no formulada. Es una imagen que “materializa”, consecuentemente, el hallazgo de una actividad buscadora *a priori* e irreflexiva.

Se ha visto, en la primera definición de símbolo, su función de *mediador* reuniendo en una “forma” los distintos planos de psiquismo humano. Vincula polos, fusiona elementos antagónicos: agua-fuego, pacta alianzas entre los contrarios, simbiosis del universo y del hombre, síntesis representativa de macro-microcosmos, sincretismo del instinto y la razón, hermafrodita poético. “En todas las fuerzas centrífugas de un psiquismo instintivo, llevado a dispersarse en la multitud de sensaciones y emociones, el símbolo opera una fuerza centrípeta, estableciendo precisamente un centro de relaciones, al cual se refiere lo múltiple y donde se encuentra su unidad”.¹⁶⁹

En esta concepción del símbolo, como enlace, queda implícita la siguiente función, la unificadora. Como ya se ha señalado, las funciones no aparecen de manera aislada, se incluyen la una a la otra y juntas mantienen la riqueza y movilidad simbólica. “Los símbolos fundamentales [...] enlazan al hombre con el mundo, los procesos de integración del primero se insertan en una evolución global, sin aislamiento ni confusión”.¹⁷⁰

En la unificación se comprueba el individuo como “perteneciente a un conjunto, que lo asusta y tranquiliza a la vez, pero que lo adiestra a vivir”¹⁷¹, así se

¹⁶⁸ Chevalier, *Diccionario de símbolos*, p. 26.

¹⁶⁹ *Loc. cit.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷¹ *Loc. cit.*

manifiesta la parte *pedagógica y terapéutica*. Tal condición, desde el ámbito literario, llega a manifestarse en una re-construcción poética de buena parte del mundo, en una re-definición del hombre en su realidad que busca su sentido a partir de la vivencia.

Al hablar de realidad y experiencia creadora y receptora de símbolos se afirma también su carácter *socializante*. “Pone comunicación profunda con el medio social. Cada grupo, cada época tiene sus símbolos; vibrar con esos símbolos es participar con ese grupo y esa época”.¹⁷² Y pese al fondo común y universal de lo simbólico, admitiendo un inconsciente colectivo, las contribuciones semánticas personales y de grupo enriquecen, actualizan y mantienen vivo al símbolo. No nos extrañe entonces que hayamos encontrado en la ideología y filosofía existencialista un fundamento importante para la literatura del absurdo, ya que “lo simbólico siendo independiente de lo histórico, *no solamente no lo sustituye, sino que tiende a arraigarlo en lo real*, por la analogía y paralelismo entre la esfera psíquica colectiva o individual y la cósmica”.¹⁷³

La pervivencia de un símbolo y la intimidad de su sentido es revelada al espectador si en éste desencadena una resonancia. Con la función socializante destacamos la ampliación de sentido lograda sumando a lo universal lo racial, temporal e individual; ahora con la función de *resonancia* se puntualiza que el símbolo “está enlazado con cierta psicología colectiva y que su existencia no depende de una actividad puramente individual, pues [éste] impregna un medio social, [y su resonancia será más activa] si concuerda mejor con la atmósfera espiritual de una persona, de una sociedad, de una época o de una circunstancia

¹⁷² *Ibid.*, p. 28.

¹⁷³ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 20. Las cursivas son nuestras.

[...] Su potencia evocadora y liberadora variará con el efecto de resonancia que resulte de la relación entre lo social y lo individual”.¹⁷⁴

Íntimamente ligada a las funciones mediadora y unificadora, acaso como consecuencia, la *trascendente* abre “la vía a un progreso de la conciencia” a tiempo de haberse establecido “la conexión entre fuerzas contrarias” facilitando así su religación y armonización.

En su última función, el símbolo, *transforma* energía psíquica, afirmando la intención del “símbolo vivido” y pasando a un nivel superior de la contemplación estética. La energía inconsciente –dice Adler–, inasimilable bajo formas de síntomas neuróticos, es transformada en energía que podrá ser integrada en el comportamiento consciente gracias al símbolo, provenga éste de un sueño o de cualquier otra manifestación de lo inconsciente. Aunque este proceso sólo tenga efecto hasta que el yo asimile esa energía y la integración se pueda llevar a cabo.

III.3.2. “LAS VACACIONES DEL ESQUELETO”: ¿IDEOLOGÍA SIMBOLIZADA?

En la literatura del absurdo nos encontramos con una forma de abstracción manifestada estéticamente en el rompimiento de una apariencia escritural “objetiva”, como resultado consustancial de la tensa relación entre autor e ideología. En esta violenta relación de la que se concluye que el mundo ofrece “nada” al hombre, ha de surgir la imagen grotesca del “paisaje interior” humano. La reflexión de la propia existencia arroja resultados absurdos. “A menudo [en la literatura del absurdo] se mezclan entre sí los símbolos grotescos con los alegóricos y constituyen una situación «ambigua», es decir, una situación que no puede interpretarse en toda sus partes”.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Chevalier, *Diccionario de símbolos*, p. 29.

¹⁷⁵ Kofler, *Arte abstracto y literatura del absurdo*, p. 127.

Ahora bien, no nos sorprenda que sea lo grotesco con tintes irónicos, por momentos, los que construyan las situaciones absurdas en el cuento de Carrington. Por eso entonces deberemos integrar los excedentes de sentido del esqueleto, su interpenetración con otros símbolos y su pluridimensionalidad, no sin notar que las funciones del símbolo nos conducen a pensarlo casi siempre en relación con lo real y lo que en él se mueve.

Para empezar caracterizaremos “Las vacaciones del esqueleto” como un texto narrativo, porque aunque adscrito al absurdo, no le son ajenas las prácticas literarias. Veamos a lo que nos referimos. El texto, así mencionado para no imponerle aún una categoría narratológica, relata el momento en que un esqueleto se asusta por descubrir que las avellanas que había recolectado vomitan “ranas por la boca, los ojos, las orejas, la nariz y demás aberturas y agujeros”.¹⁷⁶ Parece que a partir de este hecho al personaje le crece un detector de calabazas en la cabeza, “con un lado diurno como un pan de pachulí y un lado nocturno como el huevo de Colón”.¹⁷⁷ Antes de este suceso, que produce gran extrañeza en un personaje de por sí “excéntrico”, no se relatan acciones sino breves anécdotas que ayudan a caracterizar al personaje, algunos de sus hábitos cotidianos y alguna proposición del narrador en torno a la muerte. ¿Es esto un cuento? Si nos basamos en el título del volumen que incluye nuestro texto o la Nota sobre los mismos, que aparece al final del libro, diríamos que sí, pero veamos la cuestión más detenidamente.

El mecanismo configurador de la narrativa precisa tres niveles indispensables: “(*historia, relato, narración*), sus funciones (orden de los acontecimientos, diseño discursivo, acto narrante) y su ley organizativa

¹⁷⁶ Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos*, p. 27. Las próximas citas que se hagan del cuento serán tomadas de esta edición.

¹⁷⁷ *Loc. cit.*

(interdependencia de los niveles)”¹⁷⁸ De tal modo que “la diferencia entre los géneros narrativos es el nivel de la historia o mundo narrado”¹⁷⁹ que en opinión de Luz Aurora Pimentel “es entonces una serie de acontecimientos ‘entramados’ y, por lo tanto, nunca es inocente, justamente porque es una ‘trama’, una ‘intriga’: una historia ‘con sentido”¹⁸⁰ La historia se organiza entonces “como una serie de eventos encaminados a plasmar ‘el tránsito de una situación a otra”¹⁸¹ Para Pavón, “el cuento recurre sólo a una transformación situacional, cuyo planteamiento, evolución y desenlace requiere de escasos conflictos de intereses y mínimos personajes”¹⁸² La pregunta pertinente ahora es: ¿nuestro texto cumple con el esencial requisito para su cabal pertenencia al universo cuentístico? La respuesta la podemos vislumbrar mejor en la definición de minicuento, el cual “asume una transformación situacional, pero reduce o no explicita el relato de los eventos correspondientes al planteamiento y/o desarrollo”¹⁸³ Entonces el par de páginas que preceden a la situación “normalidad”/ “anormalidad”, pensando en el crecimiento del detector de calabazas como la diferencia del estado inicial y final del esqueleto, ¿qué función desempeñan en el texto? Siendo una propuesta derivada de las vanguardias artísticas ¿necesita cumplir con los parámetros de la narratología? Nos atrevemos a decir que no lo necesita; sin embargo, lo cumple entendiéndolo como minificción; el resto de lo narrado nos ayuda a caracterizar al personaje, pero sobre todo, y lo más importante, a identificar el mecanismo de adherencia a la estética del absurdo.¹⁸⁴

¹⁷⁸ Alfredo Pavón, *Al final reCuento. I. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837* (México: UAM-I, BUAP, 2004). p. 75.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁸⁰ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (México: UNAM/Siglo XXI, 1998), p. 21.

¹⁸¹ Pavón, *Al final reCuento*. p.71.

¹⁸² *Ibid.* p.72

¹⁸³ *Loc. cit.*

¹⁸⁴ Russell M. Cluff al identificar, como marca del absurdo, el *non sequitur* (la falta de seguimiento en los sucesos o razonamientos), validaría nuestra propuesta. Ver “Modalidades y estrategias narrativas: 1974-1977” en Mario Muñoz y otros, *Cuento muerto no anda (La ficción en México)* (México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/INBA/ITC, 2004), p. 238.

Identificada la razón de la incursión de “Las vacaciones del esqueleto” a la narrativa brevísima, podemos pasar al análisis de lo simbólico, con al menos un paso más firme. Ya el título plantea una ambigüedad, por un lado, en lo relatado no existe algún tipo de acción que refiera las vacaciones del personaje; no obstante, si atendemos a la posibilidad del minicuento de omitir el desarrollo afirmamos que ese sería el relato de las vacaciones; por el otro, queda de manifiesto el carácter grotesco del personaje y su falta de identidad, de diferenciación.

El esqueleto en la mayoría de alegorías es la personificación de la muerte. Así, desde el primer momento la narración ubica al lector en un plano ajeno a la realidad reconocida pero también sugiere un protagonista desprovisto de rostro, inidentificable y del que nunca conoceremos su voz, excepto algunas de sus grotescas peripecias que señalan en todo momento una “alteridad”: muerte, locura, “inhumanidad”, atemporalidad, trazan las primeras líneas. “El esqueleto era feliz como un loco al que le quitan la camisa de fuerza. Se sentía liberado, al poder caminar sin carne. Ya no le picaban los mosquitos. No tenía que ir a cortarse el pelo. No pasaba hambre, ni sed, ni frío ni calor. Se hallaba muy lejos del lagarto amor”.¹⁸⁵ La idea del esqueleto como materialización del hombre muerto que se *libera*, propone ya no la mística dicotomía cuerpo-alma, sino cuerpo-esqueleto, carne-huesos; como si lo humano, fundamentado en la materia, se igualara a cualquier otro ente vivo-muerto. El despojo de la carne no viene ya a elevar el espíritu sino a aliviar al ser de las molestias inherentes al estar vivo, incluido el amor; con un tono humorístico sí, pero al que sin duda se le puede añadir una lectura más profunda. Esa liberación la juzgamos toma de conciencia de la enajenación sufrida en vida. Aquí la solución para lo absurdo que

¹⁸⁵ Carrington, p. 25.

representa el mundo es la muerte y ¿por qué no pensar a nuestro personaje como ex-suicida, si parece experimentar felizmente la muerte?

Después del anterior fragmento a modo de presentación del personaje, se narra una anécdota que comunica directamente con una época, no la de la historia pues aparentemente se han borrado las marcas temporales, sino la de la escritura: en el umbral de la Segunda Guerra Mundial, 1938 o 1939. Estaríamos ante una autora afectada por el clima psicológico de una conflagración global y conciente de la probabilidad de una segunda época bélica. “Durante un tiempo lo había estado observando un profesor de química alemán, pensando que podía convertirlo en un delicioso *ersatz*: dinamita, mermelada de fresa, *sauerkraut* aderezado”. Por medio de la referencia al *ersatz* encontramos la atmósfera bélica, inhumana y absurda filtrada en el texto.

“The term *ersatz* probably gained international attention during World War I, when the Allied naval blockade of Germany throttled maritime commerce along with Germany itself, forcing Germany to develop substitutes for products like chemical compounds and provisions. *Ersatz* products developed during this time included: synthetic rubber (produced from oil), benzene for heating oil (coal gas), tea composed of ground raspberry leaves or catnip, and coffee, using roasted acorns or beans instead of coffee beans”.¹⁸⁶

La intención de convertir al esqueleto en dinamita resulta altamente significativa; por un lado, reúne la muerte con la vida personificada en el químico, es decir, con el cientificismo racionalista, con el orden del capitalismo que persigue imparablemente la reificación del hombre aun cuando ya se le ha exterminado, al menos en sus valores humanos. Por otro lado, la mermelada y el *sauerkraut* representan al sujeto como alimento de la ideología moderna.

Sigue un pasaje, de los más oscuros, donde es descrita la morada del esqueleto, que entendemos como metáfora del mundo: “Su techo era el cielo y su

¹⁸⁶ <http://en.wikipedia.org/wiki/Ersatz>. Consultado el 05 de abril de 2011.

suelo la tierra. Estaba pintada de blanco y decorada con bolas de nieve en las que latía un corazón”.¹⁸⁷ La descripción que sigue carece de sustantivo; o bien se refiere tanto al esqueleto como a su morada-mundo: “y miraba sin ojos, con agradable e invisible sonrisa, dentro de la inagotable provisión de silencio que envuelve nuestra estrella”. Ceguera y silencio tiene el mundo para el hombre; incomunicación y ruptura, el orden para el ser. Aquí el tono del discurso se vuelve levemente nostálgico en su “sin sentido”. Parece que Carrington sabe que “el final del espíritu es el fracaso”.¹⁸⁸

Entre los hábitos del esqueleto estaba el sentarse como un “verdadero filósofo” o el bailar “unos pasos al son de la *Danza macabra* de Saint-Saëns”, contemplar la Vía Láctea, “esa legión de huesos que rodea el planeta nuestro” y que acoge “a los caídos en mil campos del honor: el honor de las hienas, de las víboras, de los cocodrilos, de los murciélagos, de los piojos, de los sapos, de las arañas, de las solitarias, de los escorpiones”. La referencia del símbolo de la muerte procedente de la Edad Media, en la mención de la danza, sugiere acaso que como en el medioevo, la Modernidad “tropieza con el cadáver”¹⁸⁹ y sus atributos, el sapo y la serpiente. Esta imagen expone la interpenetración simbólica de la que hablamos al describir la naturaleza simbólica. La crítica a los campos de guerra y su función como receptor de muertos es clara e irónica al adjudicarle la cualidad de honorable a ese grupo de seres grotescos, ponzoñosos, destructivos y carroñeros. Si bien, algunos de estos, simbólicamente, representan la dualidad significativa propia del verdadero símbolo, por el contexto en el que se encuentran apunta su sentido a la plena negatividad. Todos ellos símbolos relacionados con lo nocturno, las tinieblas y en especial, el sapo, el cocodrilo y la

¹⁸⁷ Carrington, p. 25.

¹⁸⁸ Camus, *El mito de Sísifo*, p. 42.

¹⁸⁹ Pierre Bonnassie, *Vocabulario básico de la historia medieval*, trad. de Manuel Sánchez Martínez (Barcelona: Grijalbo, 1983), p. 184.

víbora asociados directamente con el mundo de los muertos ya como vínculo del alma con el inframundo o como figuras propias de la muerte.

Ante la ausencia, en estricto sentido, de la experiencia de la muerte, el hombre en este punto de reflexión ha de alcanzar el mayor grado de incertidumbre, de conflicto existencial; se trata de una orfandad que le descubre lo absurdo de manera violenta. El no “saber”, profunda llaga filosófica, implica no sólo descubrirse ignorante de la esencia misma del ser, sino también verse desposeído de la seguridad que le había aportado la noción cosmológica de Aristóteles, la teológica de Santo Tomás o la logológica de Hegel. Cuando se deja ver claramente esa conciencia, el tono del texto abandona lo irónico para confesarse “objetivo”: “¿Habéis oído el gemido espantoso de los muertos en una masacre? Es la terrible desilusión de los recién nacidos a la muerte, que habían esperado y merecido eterno sueño, y se descubren engañados, atrapados en una máquina imparable de sufrimiento y dolor”.¹⁹⁰ En el sueño eterno se lee el anhelo perdido de la posibilidad de religarse a lo trascendente, que en el texto se logra realizar incorporando los esqueletos a la Vía Láctea, los muertos ahí conquistan el cosmos formando parte de él.

Retomando el tono irónico se describen algunos de los hábitos y anécdotas del esqueleto, desde el adornar sus huesos, cepillar sus dientes, leer el *Diario del Nigromante*, pintar sus uñas, y he aquí el único rasgo de probable feminidad del personaje, si consideramos que tal práctica sea característica de la mujer. Lo que le siguen son pasajes de la “vida” del esqueleto que apuntan a definirlo como un bromista al que le complace sorprender a los demás: “En otra ocasión entró en una tienda de objetos de broma y se compró un surtido de bromas parisienses: imitaciones de excrementos. Por la noche puso una en su orinal; y jamás se recobró su sirvienta de la impresión que recibió por la mañana: de pensar que un

¹⁹⁰ Carrington, p. 26.

esqueleto que no comía ni bebía había defecado *como el resto de nosotros*".¹⁹¹ El pasaje además de ser definido por el humorismo, conjunta el orden de lo "normal", donde se ubica la servidumbre, y lo "anormal", de la atmósfera del esqueleto. No resulta casual que la servidumbre se imponga al orden de lo real, como ámbito de la enajenación y que la producción de excretas sea la otra capacidad, además de la provocación de masacres, identificada con lo humano. Lo grotesco se produce aquí como fenómeno que niega la existencia de los valores humanos, pues éstos ya no pueden adjudicarse a una sociedad que vive en el desamparo de una ideología enajenante que le disimula su propio modo de proceder.

Hemos llegado a la parte final, donde radica el motivo para que el texto sea considerado verdaderamente como narrativo en el sentido mencionado con anterioridad. Y es aquí donde, pensamos, el símbolo del esqueleto alcanza su verdadera realización como tal. Hasta ahora la representación del esqueleto se nos presenta formalmente casi como en las representaciones de la Edad Media, una osamenta que danza, que aparece al lado de los vivos, que triunfa sobre ellos en su liberación, empero el tono distintivo de esta imagen emana de la parte lúdica. Recordemos que, si bien hay fragmentos donde se lee la muerte como algo doloroso, por su causa absurda en defensa de un honor bestial, también se siente como "una especie de personaje fijo (casi como un títere) en el teatro de la vida".¹⁹² En el inicio se expresa que su felicidad es producto de haber dejado el lastre "humano", pero hasta ahora tampoco vemos en él a un ente muy alejado de la alineación; la persecución que sufre por parte del alemán, la Vía Láctea como idealización de la morada de los muertos y el frustrado sueño eterno, no

¹⁹¹ Las cursivas son nuestras.

¹⁹² Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, trad. de María Pons Irazazábal (Barcelona: Lumen, 2007), p. 62.

hace sino trasladar a un ámbito de la muerte la ideología del mundo material, o a respetar, desde la marginalidad del absurdo, los cánones de los textos realistas.

Estaríamos de acuerdo en este punto que la expresión del sentimiento del absurdo viene dada porque “la alienación real constituye la base general sobre la que se sustenta el artista que procede de manera subjetiva, y de la que extrae sus impulsos críticos [...] de manera que no llega a plasmar la alienación misma, sino su reflejo subjetivo convertido en una imagen aformal y fluida del mundo –y ello quiere decir que no se expresa otra cosa que la ideología de esta alienación”.¹⁹³

Pero el estado inicial del esqueleto y el final con la deformación en la cabeza, ¿cambian la direccionalidad del texto? Para responder, es preciso ver el fragmento a la luz de lo cuestionado.

“Sucedió que un día el esqueleto trajo algunas avellanas que andaban por el monte con sus patitas, las cuales vomitaban ranas por la boca, los ojos, las orejas, la nariz y demás aberturas y agujeros. El esqueleto se asustó como el esqueleto que topa con un esqueleto en pleno día”. Tampoco vemos ahora al personaje formando parte totalmente de un plano diferente del mundo cuando es capaz de asustarse como cualquier mortal que viera un esqueleto andando. La normalidad sería verlos en la noche, pero remitir a tal comparación para denostar el grado de asombro que le provocaron las avellanas, indica que el esqueleto sigue distinguiendo los parámetros bajo los que se ordena la realidad.

“Le había crecido rápidamente un detector de calabazas en la cabeza, con un lado diurno como un pan de pachulí y un lado nocturno como el huevo de Colón; y se fue, medio tranquilizado, a ver a una pitonisa”. Tal suceso que sufre el personaje y lo modifica en relación a su estado anterior, es en apariencia causa del “susto”, es ambiguo el enunciado, sin embargo no afectará nuestra lectura del significado de la transformación del cráneo del personaje.

¹⁹³ Kofler, *Arte abstracto y literatura del absurdo*, p. 144.

Pensando que hasta este momento el esqueleto más que un símbolo nos parece una alegoría del hombre alienado, viviendo una autonomía ficticia y carente de pasiones,¹⁹⁴ veremos su transformación en la aparente simplicidad de la aparición del detector. En el *Timeo*, Platón dice: “La cabeza humana es la imagen del mundo”. Leblant ratificó esta idea señalando que el cráneo, “como cima semiesférica del cuerpo humano, significa el cielo. Es evidente que se trata de una asimilación de la cabeza y la esfera, cuyo simbolismo de la totalidad es conocido. En el lenguaje jeroglífico egipcio tiene el mismo sentido”.¹⁹⁵ La posibilidad de interpenetración simbólica se hace presente en el armazón de huesos y en la cabeza. El esqueleto, poseedor de lo femenino y lo masculino en su indeterminación, venía manifestando la *nature morte* del hombre alienado, pero con la transformación que sufre en la cabeza se vislumbra un rompimiento del hombre con el mundo alienante. El relato identifica en la imagen del detector las dualidades esenciales del universo simbólico, diurno-nocturno y el “todo” en el huevo, que en sí mismo tiene principio y fin: “contiene indistintamente las potencialidades de todo desarrollo o generación: duerme en lo profundo de cada ser y como *mito sensible*, para usar la expresión de Olimpiodoro, se despliega en la multiplicidad caótica de las cosas y de las formas dispersas aquí abajo, en el espacio y en el tiempo”.¹⁹⁶

De esta manera, en la cabeza del esqueleto-hombre reside la facultad de reconciliarse con el mundo a través de lo simbólico, y la autora lo sabe. “Un símbolo revela siempre, cualquiera que sea su contexto, la unidad fundamental de

¹⁹⁴ “El hombre cosificado que es concebido como un ser carente de atributos, y por consiguiente de pasiones, el hombre convertido en mera naturaleza, así como el hombre extático, caen dentro de lo grotesco”. *Ibid.*, p. 128.

¹⁹⁵ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 119. Recordemos que Carrington poseía un amplio conocimiento de la cábala, la cultura egipcia, los mitos cosmogónicos, la tradición celta y la naturaleza del símbolo; recordemos que con Max Ernst entra en contacto con la obra jungiana.

¹⁹⁶ Julius Evola, *La tradición hermética. En sus símbolos, en su doctrina y en su Arte Regia*, trad. de Carlos Ayala (Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1975). Consultado en su versión digital, p. 25.

varias zonas de lo real”.¹⁹⁷ En el fragmento que señalamos como auténtico material narrativo, se halla la unificación del hombre con el mundo, rescatando en las manifestaciones de lo simbólico una posibilidad de asimilación e integración cabal de lo real con la esfera espiritual portadora de lo esencialmente humano. Las funciones del símbolo, nunca aisladas, se manifiestan en la tranquilidad última que expresa el esqueleto.

A manera de conclusión podemos afirmar que si en casi toda la narración de “Las vacaciones del esqueleto” la realidad se ve únicamente disfrazada por lo absurdo, hacia el final se propone al lector el mundo de lo mítico (en la pitonisa)-simbólico como una forma de rescate del mundo espiritual a favor de una desautomatización del ser humano. La ideología cedió paso a “otro orden de las cosas”. Porque la “existencia auténtica del hombre arcaico no está reducida a la existencia fragmentada y enajenada del hombre civilizado (añadiríamos, angustiado) de nuestro tiempo”.¹⁹⁸

Al partir de una búsqueda teórica que defina el absurdo como género narrativo, se hace visible la ausencia de estatutos que lo cerquen, más destacan las posibilidades abstractas de una experimentación poética por efectos de un particular contexto histórico. No podemos aceptar quietamente la pretensión de conceptualizar un hecho lingüístico que lo que persigue es la ruptura con el realismo tradicional, con la literatura de la alteridad, con el género narrativo construido sobre un andamiaje previamente teorizado y admitido, con las declaraciones de principios estéticos, con los conceptos ordenadores de la realidad dictados por el orden económico, esto es, con todo aquello susceptible de ser sistematizado. En el terreno de los hechos, no es posible, de nuestra parte, alguna definición para la literatura del absurdo, si bien ha sido necesario hacer el

¹⁹⁷ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, trad. de Tomás Segovia (México: Era, 2008), p. 406.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 408.

recorrido que intenta describir (siempre en contraposición con sus antecedentes) su motivación, sus rasgos característicos, sus temas, su visión, su intención y su *modus operandi*, al igual que su condición de alternativa al lenguaje científico, su cercanía o su alter ego en la literatura insólita o en el neofantástico; preferimos destacar este tipo de discursos como aquellos que guardan un estrecho vínculo con la poesía moderna en su provocación para comprendernos a nosotros mismos en el lenguaje del otro.

El enlace símbolo-metáfora-texto como paradigma para desentrañar el doble sentido de la literatura del absurdo nos compromete a especificarlo no como una máscara que oculta una segunda realidad, sino como un enmascaramiento múltiple, al menos triple, de la realidad como lenguaje, pervirtiéndolo en su ordenación y designación, para exhibir la confrontación angustiosa del hombre con la realidad impuesta desprovista de sentido. Si consideramos que la subjetividad yace tras la máscara de los discursos que genera, tenemos al objeto artístico como el primer enmascaramiento de esa entidad, y éste a su vez se concreta en estructuras de doble sentido como la metáfora (“como cambio contextual de significación) y el símbolo, que velan un sentido latente porque no son una mera alegoría (como en lo maravilloso) puesto que manifiestan y armonizan un doble aspecto psíquico, una doble inteligencia, una realidad y su alteridad unificadas, lo familiar (en sentido común) y lo perturbador, no sustituyen o comparan un sentido sino que expresan otro a partir de una “materialidad” identificable. Debemos decir que estos enmascaramientos no están jerarquizados, se manifiestan simultáneamente y cada uno en sus contextos que también interactúan de manera constante entre sí y con otros. El resultado: una red infinita de máscaras que dicen una realidad enmascarada, haciendo de la paradoja la más grande de las “verdades”.

CAPÍTULO IV. EL CONOCIMIENTO ABSURDO Y SUS PRECEDENTES EN LA OBRA DE CARRINGTON

Entre las perspectivas bajo las que se ha estudiado la obra de Carrington, se pueden señalar la feminista, el surrealismo y el hermetismo. Desde 1969 su obra plástica y literaria ha sido discutida por Gloria Orenstein, Ida Rodríguez Prampolini, Bettina Knapp, Whitney Chadwick, Jacqueline Chénieux-Gendron, Nancy Mandlove, Lourdes Andrade y Ana Rosa Domenella, entre los más destacados. Algunas como Rodríguez Prampolini advierten que la obra de la inglesa participa del arte “fantástico-expresionista”,¹⁹⁹ mientras que Domenella, afirma, a propósito de “La dama oval”:

Si el movimiento surrealista abordó dos grandes direcciones: sugerir el misterio del inconsciente y transformar la realidad; la obra de Leonora Carrington se entrelaza con la búsqueda interior para orientarse hacia un conocimiento oculto del universo. [En entrevista con Paul de Angelis] éste le dice que a ella se le asocia con aspectos excéntricos del surrealismo “con lo esotérico y lo oculto”, y Leonora le contesta que desde pequeña –como mucha otra gente- tuvo “experiencias extrañas con todo tipo de fantasmas, visiones y otras cosas generalmente condenadas por la ortodoxia cristiana” [...]

El cuento estaría, entonces, más cercano al campo de lo maravilloso que a lo fantástico. En el cuento maravilloso coexiste el mundo real con el feérico, son paralelos, por lo tanto no se tocan.²⁰⁰

Esa vacilación que promueven los recursos surrealistas y de la alteridad de una imaginación desbordante a prueba de cualquier catalogación, es lo que hemos intentado discernir a partir de una subjetividad llamada Leonora Carrington. Dijimos que el advenimiento de lo maravilloso, lo fantástico y el absurdo considerados eventos particulares del lenguaje están permeados por la vida como principio simbólico; y como tal, podemos ubicarlos correspondientemente con

¹⁹⁹ Rodríguez Prampolini, *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*, p. 73.

²⁰⁰ Ana Rosa Domenella, “Leonora Carrington, escritora surrealista”, en *La experiencia literaria* (México: UNAM, septiembre 1993), Invierno 1993-1994, p. 29.

los procesos de subjetivación unos en París, Nueva York y México, hablando de narraciones breves. La separación es más representativa que excluyente, sin embargo existen motivos suficientes para esbozar tres grandes modalidades interrelacionadas dentro de la escritura carringtoniana. Ya se han expuesto los sistemas culturales que interactuaron con Carrington en cada uno de esos periodos y sus vibraciones vitales. Así, tenemos lo escrito entre 1937 y 1938, agrupando *La casa del miedo*, los relatos de *La dama oval*, y lo escrito entre 1937 y 1940, que se publicó en antologías, periódicos y revistas, dominados por los rasgos de lo maravilloso. En la presentación de estos cuentos la sensación de extrañeza viene de los mundos creados, de lo grotesco de los personajes que los habitan y de sus acciones naturalmente humorísticas, esas que provocan la sonrisa corrosiva o la carcajada esperpéntica; pero nunca por oposición a alguna otra forma de organización de la realidad que se pueda considerar como lo “anormal”.

Las estructuras narrativas no desaparecen y la evidente intención provocativa parece atender más a los artificiosos preceptos de la estética surrealista en la validación y exaltación de lo onírico, en el desprecio de la burguesía y sus instituciones, a la crítica de la doble moral religiosa etc., que a una efectiva creación de alteridad. Aun en las más excéntricas proposiciones podemos hallar el hilo narrativo que nos conduzca a la trasposición de términos como si de alegorías se tratara, la sustitución o la comparación con el orden conocido por la subjetividad creadora sigue funcionando sin poner en entredicho o en conflicto perturbador ni a los personajes ni al lector implícito, que asume lo maravilloso porque así se le impone desde las primeras líneas. Leemos por ejemplo en una narración del periodo referido: “Cuando iban por el lindero en bicicleta, las zarzas retraían sus espinas como esconden los gatos sus uñas. Era digno de ver: cincuenta gatos negros, otros tantos amarillos, y luego ella [...] Se llamaba

Virginia Fur; tenía una melena de varios metros y unas manazas enormes, con las uñas sucias; sin embargo, los habitantes de la montaña la respetaban, y ella se mostraba siempre deferente con sus costumbres”.²⁰¹ O en “Los tres cazadores”: “Era otoño. Empezaba a dormirme, cuando me cayó encima del estómago algo pesado. Era un conejo muerto; le manaba sangre de la boca. Había muerto de cansancio. A penas me hube quitado el conejo de encima cuando, con un salto más ágil que el de un ciervo, aterrizó un hombre junto a mí. Era de estatura mediana, y tenía la cara roja y un bigote blanco y largo. A juzgar por su cara, habría jurado que tenía alrededor de ochenta años”.²⁰²

El bosque, como el ambiente de prodigios maravillosos por excelencia y espacio preferido para la expresión de las caprichosas formas de la naturaleza camuflando los vicios y actitudes humanas, propone también la atmósfera donde se exhibe lo humano a modo de la más deplorable de las especies animales. Las casonas atemporales y mágicas son otro de los escenarios que albergan los textos de Carrington en esta primera etapa literaria. Del volumen *El séptimo caballo y otros cuentos* podemos considerar plenamente maravillosos: “Cuando iban por el sendero en bicicleta”, “Los tres cazadores” y “Abatido por la tristeza”. Aunque “Las vacaciones del esqueleto” fue escrito en 1938 o 1939, como hemos visto, se puede leer como un texto propio del universo absurdo al incorporar claras referencias a eventos que podemos contextualizar en la historia y que reflejan de manera simbólica el sentimiento del absurdo al que ya nos hemos remitido. Creemos que esta es la primera experimentación plenamente lúdica y consciente de dar forma a una sensibilidad y desesperanza de época más allá de haberse pensado o no para formar parte de un proyecto colectivo como fue la novela *El hombre que perdió su esqueleto*.

²⁰¹ Carrington, “Cuando iban por el sendero en bicicleta” en *El séptimo caballo y otros cuentos*, p. 11.

²⁰² *Ibid.*, p. 40.

Por su parte, “¡Vuela, paloma!”, “Las hermanas” y “Monsieur Cyril de Guindre” son ejemplos para los que Risco propone una tipología considerando las acciones que maneja. Estos corresponderían a la

Irrupción de un elemento extraño en un medio ya de por sí maravilloso: ese elemento insólito que aparece en el medio *normal* de la narración —pero que ha de ser resueltamente diferente del nuestro— puede producir sorpresa o miedo en los personajes, pero el relato pertenece a la modalidad maravillosa, no obstante, ya que el espacio en que ocurre es para nosotros, de entrada, irreal. Ello no impide que en su interioridad se establezcan diferentes gradaciones de prodigios.²⁰³

No obstante, como declaramos en su momento, el género no ha de venir de la concepción de lo real o lo posible de un ente extratextual, es decir ajeno al propio mundo diseñado por el autor. Por eso manifestamos expresamente que la incursión de elementos o la completa invasión de otro orden ajeno al establecido y la consustancial imposibilidad de comprender ciertos fenómenos en el universo textual, construye lo fantástico, sin importar que la realidad transgredida sea de naturaleza maravillosa. Es por esto que la desviación dentro de lo maravilloso no manifiesta ninguna indeterminación. Manifiesta lo fantástico, es decir la posibilidad de acceder a un orden distinto de las cosas, donde los detonadores para la intromisión de lo “otro” solo son maravillosos. En este tenor, incluso la intromisión de la “realidad” del lector con sus referentes ostensibles puede ser esa “otredad” que dentro de un discurso maravilloso sea generador de lo fantástico. En la experiencia de lo fantástico el orden de las realidades no altera el producto, sólo le basta la vacilación.

Lo fantástico tiene necesidad de un principio de causalidad que se vea cuestionado o invalidado. Por lo anterior, se considera que los tres cuentos, escritos, aparentemente, en el periodo de 1937 a 1940, están, en su modalidad,

²⁰³ Risco, *La literatura fantástica de lengua española*, pp. 32-33.

más cercanos a los textos “plenamente” fantásticos de 1941, año en que estuvo en Nueva York. Con esto queremos decir que nosotros los ubicamos entre 1939 y 1940, donde destaca una experimentación identificada con los efectos y provocaciones de la literatura fantástica.

Cuando Todorov anunciaba el deceso de lo fantástico por ser relevado por el psicoanálisis, los surrealistas en su voluntad de investigación creativa en la zona develada por Freud se entregaban apasionadamente a la experiencia del *pensamiento hablado* practicando la escritura automática:

“Lo que los sorprendía era un poder que ellos no conocían, una soltura incomparable, una liberación del espíritu, una producción de imágenes sin precedentes y el tono sobrenatural de lo escrito. Reconocían en lo que nacía de ellos de esta manera, sin sentir que eran responsables, todo lo inigualable de algunos libros, de algunas palabras, que los conmueven todavía. Notaban de pronto una gran unidad poética, que va desde las profecías de todos los pueblos hasta las *Iluminaciones* y los *Cantos de Maldoror*”.²⁰⁴

Sin embargo, la existencia de una materia mental expuesta en los frenéticos textos surrealistas no es exactamente la que se explora en la literatura fantástica o maravillosa, pues en ocasiones no es necesaria la escritura automática para notar el influjo que Freud ejerció en el arte. Quizá no provoque reclamos la afirmación de que en los cuentos de esta etapa de Carrington se hace presente la intertextualidad con las teorías freudianas. No decimos que estas se hayan tomado como motivo de reelaboración artística, en primer lugar porque la intención del autor no ha sido el eje de nuestra reflexión, y en segundo porque los textos no comparten la deliberada y espontánea exploración del inconsciente.

²⁰⁴ Aragon “Une vague de rêves” en *Commerce*, otoño de 1924. Citado por Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, pres. de Marcelo Pichon Riviere (Buenos Aires: 2008), p. 45.

Y si recordamos que Todorov no auguraba una larga vida al género fantástico fue porque la función que tuvo en el siglo XIX, la vino a relevar el psicoanálisis. Más allá de eso, consideremos que la literatura no sólo abrazaría el descubrimiento freudiano para ensalzarlo sino que, como teoría contextualizó y estableció relaciones intertextuales, simplemente por estar en un horizonte cultural.

Pero no basta señalar esa relación que Carrington establece con Freud, muy a su pesar. Es necesario señalarla y al mismo tiempo validar la posibilidad de comprender el texto fantástico aún como alegoría. En el caso de “Monsieur Cyril de Guindre”, el amor que dirige el sujeto a sí mismo tomado como objeto es el eje en la construcción del relato.

IV. 1. “MONSIEUR CYRIL DE GUINDRE”: UN NARCISO FANTÁSTICO

El menor suspiro
Que exhale
Me arrebatará
Lo que yo adoraba
Bajo el agua azul y rubia
Y cielos y frondas
Y rosa de la onda.

Paul Valéry, “Narcisse”.

Poco a poco, conservada por la memoria, la galería de imágenes que el panteón griego y latino nos heredó es re-significada cada vez que un autor, dícese poeta, narrador, dramaturgo o artista plástico, hace de alguna de estas representaciones un motivo al fraguar su obra. Una reinterpretación, una cita directa o una discreta insinuación se nos presenta como la continuación de un relato o una instantánea

estampa que en el álbum de la historia occidental siempre ocupa su lugar como descendiente de las creaciones provenientes de tierras homéricas.

Mitos cuyos protagonistas incluyen divinidades, semidioses, héroes y otras criaturas han de emerger continuamente en el discurso literario o fructíferamente en otros ámbitos como el de la antropología, historia de las religiones y psicoanálisis para dilucidar distintos campos de la experiencia humana. John B. Vickery señala que aunque hay diferentes acercamientos, opiniones y discusiones acerca del tema, la mayoría de los críticos míticos en cuanto a su relación con la literatura están de acuerdo en que “el mito no solo puede simular la creación artística, sino que también provee conceptos y patrones que la crítica puede usar para interpretar ciertos trabajos literarios”.²⁰⁵ Y no sólo con la crítica entabla un diálogo que hace que se interpenetren mito-literatura y crítica, sino que el primero, al aportar conceptos a otras disciplinas como al psicoanálisis hace que éste interactúe con la crítica, surgiendo así la crítica psicoanalítica. Es decir, estamos frente a un continuo fluir de imágenes y concepciones teorizadas que retroalimentan el conocimiento de lo humano, así se enlazan mito-literatura-crítica y psicoanálisis, sin que este sea el orden único de los términos ni una cadena jerarquizada de aportaciones, se trata más bien de un contribuir mutuo con cada reexaminación de su quehacer y sus aportaciones. Así el mito de Edipo volcado en la tragedia de Sófocles se ha convertido para toda una civilización en la tragedia por excelencia y ha sostenido las reflexiones de Aristóteles hasta Heidegger mientras que Freud hizo de ella la piedra angular de su doctrina.

En su *Presentación autobiográfica* de 1925, Sigmund Freud señala que en Francia “el interés por el psicoanálisis partió de los hombres dedicados a las bellas letras” y que entre su aparición entre Austria y Alemania y la posterior en

²⁰⁵ John B. Vickery, “Introduction” en *Mith and Literature*, (Nebraska: University of Nebraska/Press Lincoln, 1966), pp. IX-X. Citado por Jenny Asse Chayo en “El mito, el rito y la literatura” en *Casa del Tiempo* (México, UAM, octubre 2002), volumen 4, números 42-48.

otros países se extendieron sus múltiples aplicaciones “a los campos de la literatura y la ciencia del arte, a la historia de la religión y la prehistoria, a la mitología, el folclor, la pedagogía, etc.”.²⁰⁶ Recordemos que uno de los textos más inquietantes para la crítica literaria y para la teoría de la literatura fantástica resulta ser *Lo ominoso* (1919), penetrante estudio que intenta dilucidar el mecanismo por el cual se produce lo que refiere la palabra alemana *Unheimlich*. El estudio parte de una base estrictamente lingüística para deducir una propuesta teórica de lo siniestro a partir del análisis de uno de los relatos fantásticos de E.T.A. Hoffman, *El hombre de la arena*, todo esto con un estilo que bien podría ubicar al autor entre los mejores escritores de principios de siglo.

El hecho de que el psicoanálisis haya descubierto en la literatura un material de primera mano para sus investigaciones, unas veces interesado en el proceso de creación, otras en el sentido del texto como biografía profunda del autor, y unas más en la significación del contenido del texto como símbolo de problemas genéricos del ser humano, nos indica que no existe una sola línea de investigación del psicoanálisis y tampoco una sola aplicación de estos conocimientos a la crítica literaria. Si bien, el riesgo es hacer de la obra un “pretexto” para demostrar sus teorías sobre la conducta humana o las acciones que guían los actos de los individuos, lo cierto es que el psicoanálisis puede dejar al descubierto toda una trama de símbolos y de imágenes que sostienen y validan, según sea su construcción, a un texto literario como tal. En la obra de Freud existe una mirada que va más allá de la del observador con sentido exclusivamente clínico, pues la posibilidad de hallar parámetros psíquicos en la literatura y en los mitos, lo convierten en iniciador de otra forma de acercamiento al lenguaje artístico. Cabe mencionar que a él se le deben denominaciones como Complejo de Edipo o

²⁰⁶ Sigmund Freud, “Presentación autobiográfica” (1925), en *Obras completas*, t. xx, pp. 58-59, citado por Teresa del Conde, *Freud y la psicología del arte* (México: Random House Mondadori, 2006), pp. 232-233.

Narcisismo, que demuestran la atención que concedió a algunos universales literarios y míticos. Y aunque afirma que “debe colegir la simplicidad aparente de lo normal desde las desfiguraciones y exageraciones de lo patológico”²⁰⁷ con el fin de inteligir la psicología del yo, como un aporte científico, lo que queda claro es que sus indagaciones se nos aparecen de manera importante y reveladora en la literatura, por constituir una expresión simbólica que caracteriza el proceso humano del pensamiento.

“Que la presencia del mito en una obra de arte literaria es lo que nos hace vibrar con ella”,²⁰⁸ es una aseveración como otras tantas que se pueden discutir de manera amplísima para validar o anular; sin embargo, si hurgamos en los textos con la intención de acercarnos a su naturaleza con el material conceptual del psicoanálisis, podremos hallar, milagrosamente, no sólo la esencia mítica en la literatura de todos los tiempos sino la manifestación de la psique de tantas maneras como textos existentes, sea cual sea la modalidad narrativa o género al que pertenezcan. Por ejemplo, para la comprensión tanto de determinados trastornos psíquicos como de la psicología de personajes literarios, autores e incluso movimientos estéticos es fundamental la noción de narcisismo.

Si bien Freud, en su “Introducción al narcisismo”, no hace referencia directa al mito griego ni a ninguna obra que lo tome como motivo, pues inicia su disquisición considerando el término en la descripción clínica que eligió P. Näcke en 1899, es evidente que surge como una prolongación de las teorías antes de él propuestas y develadas a partir de la observación de lo que los mitos ya ponían de manifiesto. Y probablemente la razón se funde en que “por muy conocedor que fuera de las grandes obras clásicas y de algunos autores modernos [...] Freud entendía reservarse el papel del intérprete. El artista, en su opinión, vive la

²⁰⁷ Sigmund Freud, “Introducción al narcisismo” (1914) en *Obras completas*, t. XIV (Buenos Aires: Amorrortu, 2000), p. 79.

²⁰⁸ Jenny Asse Chayo en “El mito, el rito y la literatura” p. 34.

aventura del deseo por el camino tortuoso de la ficción y la representación: el psicoanálisis, en la medida limitada en que se reconoce a sí mismo el derecho de explicar las obras de arte, descifrará el sentido del deseo y la amplitud del desvío”.²⁰⁹

Quizá las fronteras que separan el campo del saber y el del arte, no fueron suficientemente impuestas, como se empeñaba en señalar el doctor austriaco, o simplemente no haya que darlas por sentadas en materia de ciencias humanas. Sin duda, las propuestas freudianas han ejercido en la crítica literaria no sólo influencia sino que se han constituido en parámetros de análisis que rigen las más notables interpretaciones y valoraciones literarias. Que estén exentas de juicios en contra, por supuesto no. Que a los autores les complazca ver descubierta su psicología en el discurso de un individuo al que jamás han visto, afirmamos: no, acaso el más condescendiente se sorprenda con un dejo de insatisfacción o simplemente la ignore en el caso de que obra y crítica coincidan en el tiempo y en la vida de ambos discursos. Que los creadores brinden a sus personajes ficticios o surgidos de la realidad como pacientes que el crítico-terapeuta analice, lo dudamos. Pero llegado este punto, la crítica debe ser consciente de lo que cada texto exige y abordarlo a través del método apropiado sin olvidar que se trata de un objeto estético, no de un paciente ni de una argumentación científica.

“Interpretar por fragmentos, lo que es peor que interpretar en absoluto”, podría ser una de las posibilidades erróneas, al ejercer el trabajo hermenéutico, que el crítico debe tener en cuenta antes de absolutizar un método para conocer una obra literaria. Por cierto, las palabras citadas pertenecen a Leonora Carrington, quien las pronunció en contra de los argumentos “psicoanalistas”

²⁰⁹ Jean Starobinski, “Freud, Breton, Myers” en Luce Irigaray y otros, *Interpretación freudiana y psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 1987), p. 11.

que una amiga suya le expuso para explicar una de las conductas de la artista inglesa.

La zozobra que a Carrington le causaban los principios del psicoanálisis seguramente devendría en su total carencia de interés hacia la interpretación freudiana que de su obra se pudiera hacer. Sin embargo, varios de los personajes que habitan sus relatos estarían catalogados como narcisistas a partir de la elección de su objeto amoroso. Estamos tentados a decir que la identificación de estos caracteres en cierto estadio entre el autoerotismo y el amor de objeto, como se define inicialmente Narcisismo, nos ofrece una posible lectura del cuento “Monsieur Cyril de Guindre”.²¹⁰ Y a pesar de ello, el relato ofrece suficientes elementos literarios para ampliar la interpretación a partir del narcisismo reuniéndolo con un particular manejo del motivo del doble.

“No ha sido un simple deseo de fácil mitología, sino verdadera precencia del papel psicológico de las experiencias naturales, lo que ha determinado que el psicoanálisis marcara con el signo de Narciso²¹¹ el amor del ser humano por su

²¹⁰ “Monsieur Cyril de Guindre”. Escrito entre 1937 y 1940, en francés. Publicado por primera vez en *Pigeon vole*. Leonora Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos* (México: Siglo XXI, 2007), pp. 44-52. En adelante las citas que refieran este cuento serán tomadas de la edición anotada.

²¹¹ “Cualquiera podía excusablemente haberse enamorado de Narciso, incluso cuando era niño, y cuando llegó a los dieciséis años de edad su camino estaba cubierto de numerosos amantes de ambos sexos cruelmente rechazados, pues se sentía tercamente orgulloso de su propia belleza. Un día Narciso envió una espada a Aminias, uno de sus pretendientes más insistentes, y cuyo nombre lleva el río Aminias, tributario del río Helisón, que desemboca en el Alfeo. Aminias se mató en el umbral de Narciso pidiendo a los dioses que vengaran su muerte.

Ártemis oyó la súplica e hizo que Narciso se enamorase, pero sin que pudiera consumir su amor. En Donacón, Tespia, llegó a un arroyo, claro como si fuera de plata y que nunca alteraban el ganado, las aves, las fieras, ni siquiera las ramas que caían de los árboles que le daban sombra, y cuando se tendió, exhausto, en su orilla herbosa para aliviar su sed, se enamoró de su propio reflejo. Al principio trató de abrazar y besar al bello muchacho que veía ante él, pero pronto se reconoció a sí mismo y permaneció embelesado contemplándose en el agua una hora tras otra. ¿Cómo podía soportar el hecho de poseer y no poseer al mismo tiempo? La aflicción le destruía, pero se regocijaba en su tormento, pues por lo menos sabía que su otro yo le sería siempre fiel pasara lo que pasase.

Eco, aunque no había perdonado a Narciso, le acompañaba en su aflicción, y repitió compasivamente sus «¡Ay! ¡Ay!» mientras se hundía la daga en el pecho, y también el final «¡Adiós, joven, amado inútilmente!» cuando expiró”. Tomado de la versión digital, Robert Graves, *Los mitos griegos*, t. I, (Madrid: Alianza, 1985), p. 323-324.

propia imagen, [pues el rostro humano] es, antes que nada el instrumento que sirve para seducir”.²¹² ¿Puede un “rostro de orquídea albina” cautivar el ánimo de quien lo contempla? Responderemos que, en el universo literario de Carrington, sí, porque el narcisismo no se afirma en la belleza o carencia de ésta (concepto de por sí variable) sino en la elección del yo como objeto amoroso.

Freud en “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” vinculó el narcisismo a la elección de objeto homosexual en el varón, que, tras reprimir el amor hacia su madre, se identifica con ella, amando a los hombres como la madre lo amó a él. En 1914, el narcisismo como concepto de la teoría de la libido, fue desarrollado más ampliamente distinguiendo uno primario (que se desarrolla con el Yo tras el autoerotismo y oscurecido por múltiples influencias) y uno secundario “que nace por replegamiento de las investiduras de objeto”.²¹³ En este trabajo, Freud exploró tres vías para acercarse al conocimiento del narcisismo: la consideración de la enfermedad orgánica, de la hipocondría y de la vida amorosa de los sexos. Es esta última la que nos proporciona el argumento para definir los personajes del relato de Carrington. Cabe señalar que la diferenciación que hace entre hombre y mujer, como pauta importante, aunque no definitiva, para la elección del objeto sexual, marca una diferencia genérica a nivel psíquico, lo cual se verá en “Monsieur Cyril de Guindre”.

“Las primeras satisfacciones sexuales autoeróticas son vivenciadas a remolque de funciones vitales que sirven a la autoconservación”.²¹⁴ Por eso es que la elección del tipo *apuntalamiento* señala al objeto de amor según el modelo de la madre o la persona encargada de la nutrición, el cuidado o la protección del niño. “El pleno amor de objeto según el tipo de apuntalamiento es en verdad

²¹² Gaston Bachelard, *El agua y los sueños* (México: FCE, 2003), p. 39.

²¹³ Sigmund Freud, “Introducción al narcisismo” (1914) en *Obras completas*, t. XIV. p. 73.

²¹⁴ Freud, “Introducción al narcisismo”, p. 84.

característico del hombre”.²¹⁵ Mientras que “con el desarrollo puberal, por la conformación de los órganos sexuales femeninos, hasta entonces latentes, parece sobrevenirle a las mujeres un acrecimiento del narcisismo originario, [...] cuando el desarrollo las hace hermosas, sólo se aman, en rigor, a sí mismas, con intensidad pareja a la del hombre que las ama”.²¹⁶ Distinguiendo estas posibilidades de elección erótica, veamos cómo se manifiestan en el texto propuesto.

“Monsieur Cyril de Guindre” plantea desde el título la “importancia” real o ficticia del personaje sobre cualquier otro o sobre la historia misma; pareciera que el motivo de esa narración se anuncia desde el título y no es otro que el del narcisismo de aquel que, aunque masculino, se describe casi como un ser grotesco y animalizado: “A pesar de sus años, era muy guapo. –Su rostro es el de una orquídea albina –decía su gran amigo Thibaut Lastre–. Su ávida boca violeta es una abeorquídea venenosa como un insecto lunar; ¿y dónde podría encontrarse un animal de pelo tan raro como su cabello?”.²¹⁷

El cuento no va a recurrir a transformaciones situacionales explícitas, no va a exponerse un planteamiento con su natural evolución. Lo que aquí se va a descubrir, en el lapso de la tarde a la noche, es la cotidianidad de Cyril afectada por la presencia de Phantilde, la hija que desconocía. Del mundo sobrenatural en el que se desenvuelve Cyril sólo nos acercamos a la excéntrica casa y a la insinuada relación que mantiene con Thibaut, que además se reúne con él para degustar los más exóticos platillos casi como parte de un ritual en el que la apariencia de las cosas adquiere una importancia relevante. El estado “normal” de

²¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 85-86.

²¹⁷ Leonora Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos*, p. 44.

ese universo se ve afectado cuando Thibaut, una tarde en que Cyril lo espera para tomar el té, le reclama la presencia de cierta ninfa que vive en el lago: “¿Quieres explicarme, por favor, cómo es que tu jardín está infestado de ninfas?”, la voz le siseaba de ira”.²¹⁸ Después del inquisitivo cuestionamiento, Cyril muestra su principal preocupación: saber si la joven, que sabe es su hija, es bonita.

En estos tres momentos: la presentación de los personajes, los celos de Thibaut y el interés por la belleza física de la hija, se descubre la elección del objeto amoroso de Cyril y de la pareja. Mientras “el del rostro de orquídea” se presenta plenamente narcisista, a Thibaut lo vemos como el tipo de sujeto que llevó a cabo su elección por apuntalamiento.

Cyril representa al viejo que conserva su “belleza” y, más cercano a lo femenino, su necesidad no se sacia amando, sino siendo amado por el que ha cedido parte de su narcisismo y anda en requerimiento del amor de objeto. Cyril ritualiza su arreglo personal y el goce de su propio ser sin inmutarse por la turbación del joven amante, simplemente porque se nos presenta extraño respecto del mundo exterior. “Cyril reflexionó unos momentos con los ojos cerrados, pero sin dejar de acariciar al gato. ‘Llama al timbre y pide una botella de champán, queridísimo Thibaut, y te lo explicaré’”.²¹⁹ Tampoco resulta extraña esa identificación del gato con el personaje, ya que entre otros animales, estos felinos parecen hacer caso omiso de nosotros, como alejando todo aquello “cuanto pueda empequeñecer su yo”,²²⁰ sin olvidar su inaccesibilidad.

Thibaut “bastante más joven que Cyril de Guindre, tenía la piel dorada como el cadáver de un niño conservado en viejo y excelente licor. Llevaba una bata elegante color carne de trucha. Su cara, detrás de las rosas, estaba lívida de

²¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

²¹⁹ *Loc. Cit.*

²²⁰ Freud, “Introducción al narcisismo” p. 86.

ira”.²²¹ Ese rostro dorado no es el seductor que se complace ante sí mismo, esas facciones son del hombre enamorado insatisfecho, su dependencia respecto del objeto amado tiene el efecto de rebajarlo; es la faz del que está humillado por estar enamorado.

Después de conocer la postura de los personajes respecto al componente narcisista de la vida amorosa; por fin, Cyril da una respuesta a su compañero y le cuenta la nefasta historia que produjo que tuviera una hija: “Hace veinte años cometí la indiscreción de tomar una mujer. Más aún, me casé con ella. Era un ser sumamente pesado y zafio, terriblemente desprovisto de delicadeza. Y con su habitual grosería, se quedó embarazada a los seis años de casarnos”.²²² El desprecio hacia la mujer, que además termina internada en un sanatorio psiquiátrico, es simplemente porque el modelo de objeto erótico no es el de la madre sino que ama “a lo que [él mismo] fue”, es decir, la imagen de Thibaut, es decir, el hombre jovial que alguna vez representó.

De la hija se sabe que ha estado bajo el cuidado y educación de las Hermanas Moradas del Convento de la Sagrada Tumba y nuevamente la preocupación del padre por la posible fealdad de la hija se deja ver: “Panthilde –murmuró Cyril de Guindre–, ¿qué voy a hacer si eres fea?”.²²³ Aquí el desasosiego es provocado por la posibilidad de que la persona que fue una parte de sí-mismo, como la hija (y al que los narcisistas sí pueden tomar como objeto pleno de amor), no continúe la belleza del padre como una extensión del cuerpo del mismo. ¿Cómo soportar la fealdad de un cuerpo que representa la extensión del cuerpo del Narciso? Será una pregunta que se responda más adelante. Mientras tanto, habrá que decir que para Cyril su objeto amoroso es Thibaut y la hija potencialmente en tanto posea belleza. El joven amigo del protagonista ama

²²¹ Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos*, p. 44.

²²² *Loc. Cit.*

²²³ Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos*, p. 46

sobre sí mismo a Cyril y parece que todos sus actos están dirigidos a complacer a este último:

“Thibaut habló de un traje que pensaba hacerse. –No un traje de calle –dijo–, sino para ponérmelo en la intimidad del “boudoir”... té para dos... Los pantalones van a ser de piel beige color rosa, con rayas muy delicadas de otro color; como los pantalones de un gato persa. La camisa será de un verde pálido, como las plumas de un Martín pescador moribundo, e irá medio oculta por una chaqueta azul ácido, brillante como las escamas de pez. ¿Qué te parece?”.²²⁴

El esmero en tal descripción por parte del personaje está destinado a seducir a su interlocutor, nunca a sí mismo; en cambio, de Cyril no hay discurso que se dirija a producir placer o interés en el otro. Su persona lo abarca todo y en esa medida es que posee el máximo atractivo para el otro, y no sólo por razones estéticas sino porque ese narcisismo despliega gran atracción sobre aquel que ha desistido de la dimensión plena de su narcisismo. “El detalle final de *la toilette* de Cyril de Guindre fueron unas gotas de esencia de opio detrás de las orejas. Examinó con satisfacción su imagen en el espejo. Verdaderamente, tenía unas orejas preciosas, delicadas como hojas de geranios. Se inclinó hacia el espejo y besó la imagen de sus labios, dejando una marca carmesí en forma de un pájaro en pleno vuelo”.²²⁵ Esta preparación que lleva a cabo para conocer a la hija, no es para complacer al otro porque, como vimos, Phantilde significa una extensión de sí mismo, es decir, nuevamente se prepara para seducir-se. En la anterior imagen, el besar lo proyectado en el espejo hace referencia directa al mito de Narciso. No olvidamos el hecho de que se trata ahora de un espejo y no del reflejo sobre el agua, pero ¿acaso no estamos frente a la presencia misma del dandi? La actitud teatral que éste representa va más allá de la exhibición sexual, es un medio de

²²⁴ *Ibid.*, p.50.

²²⁵ *Ibid.*, pp. 47-48.

demostrarse a sí mismo que “es real puesto que es objeto de la mirada de los demás. [...] Se convierte en un profeta de la estética. Como dice Jules Lemaître, su vida es una obra de arte y se transforma en el espejo embellecedor en el que cada cual satisface su narcisismo. El dandi quisiera estar ajeno al amor, porque como señaló Baudelaire, <<el dandismo es un arte cuyo culto es la propia persona>>”.²²⁶ En el beso se esgrime una imagen contundente de autoerotismo donde sujeto y objeto de placer resultan ser el mismo.

Todo lo anterior para conocer a la hija, descrita como una joven de un ámbito “otro”, que hace de contraparte al mundillo excéntrico de Cyril: “vió a una niña de catorce años, vestida como una alumna de colegio de monjas. Su vestido estaba hecho de un tejido rígido de color negro, con un cuello blanco alrededor de la garganta. Sus piernas delgadas estaban enfundadas en espesas medias de lana. Un sombrero de paja le ocultaba la cara”.²²⁷ Hasta aquí parece ser la descripción de una joven de principios de siglo XX, que contrasta con la apariencia de los otros como si se trataran de personajes surgidos del Bosco. Sin embargo hay un detalle que la emparenta con Cyril: el cabello que “un par de centímetros más, habría tocado el suelo”. Por lo demás, la tranquilidad de Cyril podía regresar a su ánimo pues “Lo dejó asombrado su belleza perversa: se parecía muchísimo a él”. Nótese que la belleza se empieza a diagnosticar como aquello que va a corromper el orden habitual de las cosas, la maldad que significa no esperará por mucho puesto que, a continuación, el padre se queda “dormido”, aunque permanece “vagamente consciente”. “A través de una nube de sueño, vio que Panthilde se sacaba del bolsillo un tarrito pequeño, hundía los labios en su negro y pegajoso contenido, y acercaba su cara a la de él. Tenía los labios negros y relucientes como el dorso de un escarabajo. Entonces se sintió impulsado,

²²⁶ José Guimón, *Psicoanálisis y literatura* (Barcelona: Kairós, 1993), pp. 145-146.

²²⁷ Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos*, p. 48.

totalmente en contra de su voluntad, a probar sus labios. Abrió la boca y la acercó a la de ella; pero ella apartó la cabeza de manera que quedó fuera de su alcance, y se echó a reír; Cyril *tembló de horror y de deseo*".²²⁸

Estamos frente a una realidad que parece que por “perversa” se prefiere tratar como un sueño; aquí el propio Cyril no escapa al Superyó que intenta reprimir desesperadamente el deseo que le inspira la hija²²⁹ que, por otro lado, manifiesta su elección narcisista, no sólo por ser mujer, sino por el hecho de insinuarse como objeto de deseo para saciar la necesidad de ser amada, no para amar. Tenemos así el cuadro completo del narcisismo amoroso dentro de la historia: padre e hija narcisistas y Thibaut cuya elección es del tipo por *apuntalamiento*.

Tras el espanto que le provoca la situación con Panthilde, Cyril queda dormido y despierta para cenar con su amigo los más extraños platillos como el pollo relleno de hígados y sesos de tordo, trufas, almendras picadas, conserva de rosas con una gotas de licor divino. Aquí surge una imagen, que si no la interpretamos puede pasar desapercibida poniéndonos en riesgo de extraviar el sentido del texto. Se trata de la terrible lucha que se libra entre dos caballos tras la tapia de piedra color de rosa donde se encontraban cenando los amantes y de la cual se enteran los personajes al percibir la sombra de los contrincantes. Este momento anuncia la lucha como un medio de captación de poder que se insinuará hacia el final del texto entre Cyril y la hija. El caballo, teniendo una valoración negativa como presagio de muerte en las creencias alemanas e inglesas, simbolizará la muerte de uno de los dos Narcisos. Llegado este punto diremos

²²⁸ *Ibid.*, p. 49. Las cursivas son nuestras.

²²⁹ “El incesto padre-hija, posible en sistema matrilíneal, en ciertas condiciones es prohibido en sistema patrilíneal. El incesto madre-hijo es siempre prohibido”, en André Green “Edipo, mito o verdad”, en Luce Irigaray y otros, *Interpretación freudiana y psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 1987), p. 83. No ignoramos que en este punto se nos podría exigir una interpretación a partir del complejo de Edipo, sin embargo, como se verá más adelante, el pasaje lo consideramos más cercano al Narcisismo, en tanto identificación de Cyril con la hija como si fuera él mismo.

que el texto impone la continuación de la lectura narcisista del cuento, ahora a través del motivo del doble propio de la literatura fantástica.

El motivo del doble, para Rank, aparece como una consecuencia del mito de Narciso. “Aparece como una emanación de vínculos narcisistas, de autoenamoramamiento, que, tal como en el niño, representa un papel de importancia entre los pueblos primitivos, y que también observamos en el individuo neurótico. La conciencia que el héroe tiene de su culpa lo obliga a trasladar la responsabilidad de ciertos hechos del yo a otro yo, el doble”.²³⁰ La teoría psicoanalítica sitúa la expresión del doble como una de las problematizaciones del yo. Considerando que el doble aparece como una forma de destrucción del yo podemos recoger la concepción lacaneana de que “sólo existe el semejante (otro que sea yo) porque el yo es originalmente otro”.²³¹

Vimos que Cyril es un personaje viejo que al encontrarse con su hija, la convierte en objeto de amor por significar una extensión de su yo, pero sabemos que el doble, como expresión de lo siniestro aparece como una destrucción del yo, así que para “eludir el temor a la muerte, la persona recurre al suicidio, que sin embargo ejecuta sobre su doble, porque ama y estima demasiado su yo”.²³² La primera posibilidad de aniquilamiento del doble, la hija, se presenta ante la preocupación de la fealdad de la joven: “¿qué voy a hacer si eres fea? Te haré desaparecer suavemente en el agua esmeralda de mi lago, porque no puedo soportar la fealdad”.²³³ La muerte en el agua sería la forma más certera de matar a la otra parte del yo, que no puede morir de otra forma sino manteniendo la relación con el Narciso que se reconoce. Sin embargo, al reconocer la belleza física de su “otro” deja a un lado tal posibilidad sin esperar que entonces el

²³⁰ Citado por Víctor Antonio Bravo, *La irrupción y el límite* (México: UNAM, 1988), p. 130.

²³¹ *Loc. cit.*

²³² *Loc. cit.*

²³³ Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos*, p. 46.

aniquilamiento de Cyril venga de la otra parte, de Panthilde. Reiteramos que esa lucha se ve significada en la de los caballos de los que además sólo se percibe la sombra, esas sombras que presagian el funesto final de alguno de los dos y que inicia con la llegada a la cena del abad. La presencia del clérigo lo instauro como la figura encargada de oficiar el rito del sacrificio. “De Guindre sintió que le dominaba la náusea cuando el abad le tendió una mano que no podía rechazar; una mano larga y delgada como la mano de una mujer o la piel desechada de una serpiente”.²³⁴ El repudio que siente hacia la mujer o hacia la serpiente, analogándolas, no es otro que el que le provoca el presentimiento de la muerte por parte de la mujer-hija-yo, doble. En el mismo sentido, diremos que la serpiente simboliza “las transformaciones que conducirán a los difuntos, de las formas de esta vida terrenal, a las formas de vida renaciente”.²³⁵ La suerte parece estar echada. Cuando la niña aparece, Cyril intenta levantarse pero el abad lo sujeta con firmeza y suelta una carcajada. De esta manera concluye el cuento. Aparentemente estamos ante un final abierto que no nos dice mucho si no enlazamos los caracteres y su posición en la situación inicial para poder inferir la direccionalidad de uno sólo de los sucesos: la aparición de Panthilde en la vida de Cyril.

A manera de conclusión podemos afirmar que el narcisismo presente en los personajes principales de “Monsieur Cyril de Guindre” nos conduce a identificar a la hija como el doble del padre, en tanto objeto de deseo que no es otro sino él mismo. Lo cual se define sobre todo a partir del “sueño” que Cyril tiene después de enfrentarse con la imagen de Phantilde. Empero, consideramos que el acierto de Carrington va más allá de crear caracteres fácilmente definibles a través de la propuesta freudiana pues al jugar con la indefinición de ciertas imágenes, como la

²³⁴ *Ibid.*, p 50.

²³⁵ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Herder, 1995), p. 1067.

los caballos en batalla y la del abad carcajeándose hacia el final, nos abre la posibilidad de una reexaminación del texto del que surge el motivo del doble.

Son relativamente numerosos los mitos grecolatinos que se han ocupado de la problemática de la dualidad (Jano, Hermafrodita...), pero ninguno ha incidido tanto en dicho aspecto como el de Narciso. En realidad la fábula ovidiana no hace sino expresar una cuestión fascinante como la de la relación del yo consigo mismo, que es a la vez otro. En Narciso se manifiesta la individualidad, pero también la dualidad compleja y la alteridad del ser humano y Carrington lo sabe bien.

IV.2. LO FANTÁSTICO NEOYORQUINO

“Un escritor cree hablar de muchas cosas, pero lo que deja, si tiene suerte, es una imagen de sí mismo”, decía Borges. De eso, estamos convencidos en cierta medida, como hemos venido insistiendo. Y en medio del registro de las modalidades narrativas que Carrington exploró, recordamos la cita del autor argentino porque la experimentación de lo fantástico “tradicional” la vinculamos directamente con la estancia en Nueva York de Leonora.

Después de haber sufrido una tremebunda crisis mental —en toda forma justificable—, de huir de Europa casada con Leduc, habiendo terminado una relación con Ernst (motivada por el contexto más que por decisión propia), decide no escribir sobre el asunto sino tres años después, en sus *Memorias*. En cambio, su literatura se ve afectada en el orden de las realidades confrontadas; aquí el mundo logra ser reconocido por el lector implícito y la subversión viene de un orden “otro” que inquieta a la protagonista. Con esto aludimos a los textos ubicados en la ciudad plenamente identificada con Nueva York: “Conejos blancos” y “Esperando”, relato en el que la “otredad” está sumamente velada por la brevedad del texto y porque no hay una historia explícita, pero donde se puede

identificar que Margaret y Elizabeth, las dos mujeres que esperan a Fernando, son las máscaras que encubren a Leonora Carrington y Peggy Guggenheim, hablando de Max como un ente que nunca se hace presente sino a través de las experiencias de ellas; la mujer rubia jactándose del turbio amorío que mantiene con él y la joven que no manifiesta entusiasmo por verlo, acaso una aparente neutralidad: “Ha habido tanto amor aquí dentro que hasta los ratones vuelven – dijo Elizabeth–. Es como el tic tac del reloj; tienes que poner mucha atención para oírlo; luego una vez que lo has oído, no puedes dejarlo de oír.

–Sí– dijo Margaret. Tienes razón”.²³⁶

El espacio íntimo de esta última, registrado con ironía, es el que promueve la existencia de una alteridad que Margaret mira con repulsión:

Elizabeth arrastró a Margaret a la cocina donde el fogón, apagado desde hacía tiempo, estaba cubierto de utensilios de guisar medio llenos de lo que parecía ser una comida verdosa; pero Margaret vio que el verdor era pelusa de moho [...]
–Acabábamos de comer –dijo Elizabeth–. Yo siempre guiso demasiado... Como ves, no me gustan las comidas corrientes; solo me gustan los banquetes.²³⁷

Con Elizabeth se asocia un mundo animalizado de comportamientos irracionales, donde los perros que la rodean todo el tiempo son el primer signo que la autora toma como referentes para producir una imagen grotesca de la mujer y al final, dudar de la naturaleza misma de Fernando: “–Soy yo quien le corta las uñas de los pies, Conozco cada pulgada de su cuerpo, y sé diferenciar entre el olor de su pelo y el de su piel.

–¿De quién? –susurró Margaret–. ¿De Fernando?”.²³⁸

En cuanto las palabras asoman su íntimo empalme, basta con tirar de ellas para que nos confiesen el mundo que ofrecen de manera abierta, qué modalidad

²³⁶ Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos*, p. 75

²³⁷ Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos*, p. 75.

²³⁸ *Ibid.*, p.76.

narrativa puede resaltar mejor sus atributos y cuál es la diferencia de sentido que las hace únicas, aunque se repitan en otros mundos de la misma subjetividad. En la trayectoria que intentamos trazar, la de Carrington, lo maravilloso no encuentra importantes desvíos para dudar de su estabilidad, lo fantástico admite ciertas variantes y modificaciones a partir de textos históricos y sociales precisos (como el desplazamiento anímico y físico de 1941), y es lo que notamos en el cuento que da título al volumen “El séptimo caballo”, del que no dudamos su filiación al fantástico; sin embargo, el tratamiento difiere de los que hemos ubicado entre 1939 y 1940. Significa que la exploración creativa va tomando un rumbo distante al de los procedimientos legitimados por el surrealismo. No nos detendremos en analizar minuciosamente el texto, baste con plantear las diferencias angulares con sus antecesores para dar lugar a la manifestación plena del absurdo.

Dos son los mundos de “El séptimo caballo”, representados cada uno por un grupo de personajes que, aunque se mantienen en su esfera de acción, llegan a coincidir de manera paralela (pues nunca interfieren directamente una en la otra) causando desasosiego en uno de los mundos no por lo diferente, sino por lo “inferior”:

Una criatura de aspecto extraño daba saltos en medio de una zarza. Se le había enganchado su largo cabello, enredándosele de tal manera que no podía ir ni hacia adelante ni hacia atrás. Y estuvo maldiciendo y saltando hasta que le corrió la sangre por el cuerpo.

—No me gusta la pinta de ese ser —dijo una de las dos damas que se dirigían a la rosaleda.

—Puede que se trate de una joven... Sin embargo...

—Éste es mi jardín —replicó la otra, que era flaca y tiesa como un palo—. Y no consiento que entren intrusos. Supongo que ha sido el bobo de mi marido quien la ha dejado entrar. Es un crío, el pobre. [...]

—Y parece que es impertinente también —observó la primera dama, que se llamaba señorita Myrtle—. Será mejor que llames al jardinero, Mildred. No me parece prudente que nos acerquemos. Esa criatura parece no tienen ningún recato.²³⁹

²³⁹ *Ibid.*, p. 77.

Como podemos ver, el dominio de uno de los planos es de Myrtle, Mildred y su esposo Philip, mientras que en el otro actúa la joven Hevalino, los seis caballos que la acompañan y un pájaro gordo y fascinante, de pico peludo totalmente abierto, “por donde le entraban y salían mariposas nocturnas y pequeños insectos”. Gracias a él y su capacidad vidente, el lector y Hevalino se enteran de lo que sucede en la casa mientras transcurre la cena: Mildred está embarazada de alguien más que no es Philip, quien

Sube despacio a la parte superior de la casa, con la mirada perdida ante sí. Tiene la cara tirante como si se esforzase en escuchar voces lejanas hablando entre pesadillas y la pura realidad. [...] Philip se siente sofocado en la atmósfera de este desván; abre la ventana de golpe, y da un largo...

Aquí se detuvo el pájaro y, un relincho largo y lastimero desgarró la noche. Los seis caballos se pusieron de pie de un salto y contestaron con sus voces penetrantes. Hevalino se quedó paralizada, con los labios contraídos y los ollares temblorosos. “Philip el amigo de los caballos...” Los seis caballos corrieron atronadores hacia la cuadra, como obedeciendo a una antigua llamada. Hevalino tras un suspiro estremecido, los siguió, con el cabello ondeando tras ella.²⁴⁰

Philip, dirigiéndose a la cuadra, monta un séptimo caballo, una yegua que identificamos con Hevalino. Al día siguiente el mozo confirma el número seis como total de los caballos y al anochecer encuentran a Mildred muerta y a un potrillo deforme “que se había metido en el séptimo ‘stall’”, y del que nadie pudo explicar su presencia”. Si bien el medio del relato ya es prodigioso, se manifiesta una imposibilidad de comprender un fenómeno como el que cierra el relato.

Debemos decir que las criaturas híbridas han sido señaladas en varias ocasiones por la crítica; por ejemplo Madeleine Cottenet-Hage habla de andróginos (Maude en *La trompetilla acústica*), mujeres-lobo (Anubeth en *La trompetilla acústica* y Helvalino en *El séptimo caballo*, con el último no estamos de

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 81-82.

acuerdo en absoluto), mujeres-caballo (en *La dama Oval*) y mujeres-pájaro (en *Las hermanas*).²⁴¹ Al respecto no podemos dejar de señalar el trabajo que Domenella realiza sobre “La dama oval” considerando la presencia del caballo como obsesión de la autora y donde la protagonista, Lucrecia, termina transformándose en un hermoso caballo blanco. “Podría interpretarse como un ritual de pasaje del mundo de la infancia al de la juventud; la protagonista tiene unos 16 años aunque aparente más edad y aún disfruta en el cuarto de los juguetes. Pero el único juguete de la infancia que permanece entero es Tártaro (los demás están rotos) y con él se identifica Lucrecia”.²⁴² También la marcada presencia del número siete apunta a la tradición hermética que ve en este número expresada toda la jerarquía cósmica (los siete dioses planetarios); el séptimo significa el grado supremo de iluminación, “donde el proceso de la integración de la personalidad inconsciente quedaría en principio propiamente concluso. [...] Significa que el hombre pasa a ocupar el lugar del intelecto [se trata] de un hombre más completo y más concluso”.²⁴³

Si lo fantástico y algunos de los principales símbolos de la obra de Carrington reaparecen en “El séptimo caballo”, es porque la subjetividad formadora se constituye en proceso, lo que no significa que deje de ser para convertirse en otra, porque la subjetividad es una máscara no una mascarada. Aun así se habrá notado que el fantástico de este texto destaca del anterior por la organización de la historia que culmina con el hecho fantástico y nos deja algunas interrogantes mediante el uso de los puntos suspensivos; si el ambiente inquietante se aprecia desde el inicio de la historia, se abandona el tono humorístico para dar paso al efecto propio de lo fantástico, ni el lector ni los

²⁴¹ Madeleine Cottenet-Hage, “The Body Subversive: Corporeal Imagery in Carrington, Prassinis and Mansour” en *Dada/Surrealism*, 1990, Núm. 18, pp. 77-95.

²⁴² Ana Rosa Domenella, “Leonora Carrington, escritora surrealista”, pp. 29-30.

²⁴³ Carl G. Jung, *Psicología y Alquimia*, (México: 2007), pp. 82-84.

personajes asimilan con indiferencia los eventos irresolutos como en las anteriores propuestas. La reaparición del caballo y el siete se orientan ya a un proyecto creativo singular más allá de las poderosas influencias de los surrealistas, creando una realidad diseñada en donde estos elementos ingresan con facultades de sentido precisas, y no sólo mero flujo del inconsciente.

IV.3. EL UMBRAL DEL ABSURDO: “LA PUERTA DE PIEDRA”

Si la intertextualidad no es un método sino una condición de la textualidad, habremos de beneficiarnos de ella en tanto legitima nuestro objetivo: esbozar el cruce de enunciados en *La puerta de piedra* que, procediendo de diferentes discursos, mantienen el sentido que activaban en su texto “originario” y al mismo tiempo generan una obra única que no existiría como tal sin la consideración de esos otros textos.

Ese cruce de textos sociales e históricos marcados por la Segunda Guerra Mundial, el exilio judío y su cábala, la polarización ideológica del mundo, los textos herméticos, tanto alquímicos como astrológicos que tanto fascinaron a su autora obsesionada por distintas formas de conocimiento y su relación con el fotógrafo húngaro Emerico Weisz son los hilos de uno de los textos más inquietantes de Leonora Carrington.

Escrito en los años cuarenta en México, *La puerta de piedra*, fue publicado por primera vez como *La porte de Pierre*, traducido al francés y preparado por Henri Parisot en 1976. El manuscrito, original en inglés, revisado por su autora se publicó en 1977 por St. Martin’s Press en Nueva York y es de esta edición que procede la versión publicada en 1992 por Siglo XXI. La versión novelística la publicó en español Monte Ávila en 1982 en Caracas en una traducción de Jorge Musto. Las versiones en español, tanto de la novela como del cuento, son las que consideraremos para un primer acercamiento intertextual. No ignoramos que la

discusión en torno a la independencia de los textos se hace presente en este tipo de lecturas. ¿Cabe hablar de una o dos obras? La extensión ¿es un criterio legítimamente establecido para determinar si estamos ante dos textos autónomos? Parecería inútil la controversia si tratara, por ejemplo, de una obra plástica en la que se reelabora el material de un primer cuadro para producir un segundo, así sea con mínimas variantes pues ¿quién pondría en duda que al ser representaciones distintas, por el mero hecho de estar en soportes independientes, se trata de *dos* obras? Probablemente pocos o nadie. Sin embargo, en el texto literario la situación es otra, porque pareciera que la eliminación o inclusión de material lingüístico poco importa si lo que se valora es la preservación de la historia; como si la significación no se viera alterada en la reestructuración. Seguramente dependerá del nivel que el autor decida afectar, si el nivel de la historia o el de la narración, y en qué medida; aunque, como suponemos, en no pocas ocasiones los mismos escritores no puedan imaginar todas las interpretaciones que se deriven de ese hecho dependiendo del lector y su horizonte cultural.

Osando una respuesta, si se quiere, algo precipitada, diremos que el término “versión” no satisface la unidad requerida entre dos o más textos para que se les piense indistintamente. Si bien, en este caso clarifica que se trata de dos géneros narrativos, la novela y el cuento, no deja de incomodar el hecho de que en las ediciones el título ostente exactamente las mismas palabras *La puerta de piedra*, sin siquiera otra indicación que nos señale la existencia de un “otro” ser lingüístico bautizado de la misma manera. Pues bien, no se trata de la misma obra, no sólo por la extensión sino por las transformaciones que sufre el sentido del “segundo” texto al estar bajo la pluma de “otra” subjetividad creadora, en otro momento y quizá en otro espacio, con otros discursos que estén afectando su escritura y en otro contexto socio-histórico. No siempre se ve seriamente alterado el sentido

originario de la obra, pero quizá se pongan en juego más o menos textos en su configuración.

De *La Puerta de piedra* se ha hablado poco, pero una vez que hemos establecido la noción de subjetividad como texto, podemos decir que tanto la novela como el cuento largo son entidades independientes por la relación que establecieron con la subjetividad que las generó. Por supuesto que su relación es inmediata pero lo hacen de manera intratextual, como lo harían dos obras de un mismo “autor”. Tomando como centro de nuestra reflexión el cuento que se incluyó en *El séptimo caballo y otros cuentos*, veamos su intratextualidad con la novela y la architextualidad con la modalidad narrativa que describe mejor su esencia, el absurdo.

La llamada intratextualidad sería una categoría asimilada por la hipertextualidad.

Por esta entiendo toda relación que una un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré, desde luego hipotexto) en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario [...] esta derivación puede ser ora del orden, descriptivo e intelectual, en que un metatexto “habla” de un texto [...] ora de otro orden, un orden tal que B no habla en modo alguno de A, pero, sin embargo, no podría existir tal cual sin A, del que él resulta al término de una operación que yo calificaría, también provisionalmente, de transformación.²⁴⁴

El cuento se divide en tres apartados, señalados únicamente con números romanos, perfectamente definidos por sus protagonistas: una joven mujer, el niño Zacarías y el joven Zacarías; y por el narrador en primera persona, el narrador testigo y omnisciente y el narrador omnisciente respectivamente.

La primera parte se desarrolla casi en su totalidad en una anormal forma de diario, señalando lapsos que no siempre corresponden con lo acontecido en un día. Así aparece descrito lo del “15 de septiembre”, “Día”, “Octubre todavía”,

²⁴⁴ Gérard Genette, “La ‘literatura a la segunda potencia’ en Kristeva y otros, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, p. 57.

“Últimos de octubre”, “Día de Todos los Santos”, “16 de noviembre” y “20 de noviembre”. La primera línea del discurso nos instala ya en un mundo en el que la referencialidad y la lógica no son los ejes rectores, en el que obviamente la palabra es casi, como en la poesía, la más elevada expresión de la polivalencia: “Cáncer. Enfermedad, Nueva York. Cáncer. Trópico de (México). Cáncer, cuarto lugar del círculo. Padre del agua. Cangrejo-Araña. Caja de Miztecacihuatl, (6) Cangrejo-Escorpión de los utensilios funerarios. Cangrejo-Araña-Tigre de los sueños”.²⁴⁵ En este fragmento del “diario” se signa el vaivén entre una escritura hermética y una con referentes de la “realidad” colectiva. Además de señalarse “otra” realidad en la que se instauran los pensamientos y sentimientos de la narradora, se incluye la parte vivida físicamente, ella parece vivir con Pedro, sujeto del que no sabemos nada más que siempre llega borracho y que parece apesadumbrar a la protagonista: “¿Qué secreto anhelo me mantiene junto a él?”.²⁴⁶

“Día” únicamente nos deja ver la soledad en la que se halla la mujer y el anhelo de una cierta e incierta iniciación: “Todas estas son sombras de lo desconocido. Soy ignorante, pero pronto comenzaré a saber”.²⁴⁷ El recorrido aún poco definido parece dar inicio en los “Últimos días de octubre” provocando el desvanecimiento de la angustia que le ocasionaba la soledad merced a un sueño recurrente: “La luz de una visión o de un sueño se halla unida a un cuerpo luminoso determinado del exterior”.²⁴⁸ Ya para el 20 de noviembre la disolución entre realidad y fantasía empieza finamente a desvanecerse, pues declara la mujer que lo que describirá fue un sueño, recuerdo o visión. Aquí todo puede ser, incluso una historia narrada por la protagonista del sueño a un extraño

²⁴⁵ Leonora Carrington, “La puerta de piedra” en *El séptimo caballo y otros cuentos* (México: Siglo XXI, 2007), p. 87.

²⁴⁶ *Loc. cit.*

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 88.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 89.

interlocutor de Mesopotamia. Esta clase de episodios la hacen repugnar la realidad y sus habitantes, esperando la noche para adentrarse en los misterios que los sueños le revelan cada vez con mayor importancia y claridad en cuyo final se encuentra “amargamente solo en el país de los Muertos, en el lado malo de la gran puerta de piedra”.²⁴⁹ Preocupada por no encontrar en el sueño la forma de abrir la gran puerta se pregunta, durante el día, cómo hacerlo. Cabe destacar que, en los sueños habla la narradora cambiando de género, es decir, que alberga las potencias femeninas y masculinas, lo que justifica el siguiente discurso hacia el final de esta primera parte:

Los amantes, se embriagan de leche amarga; soy un hermafrodita enamorado de uno de mis sueños. Una bestia que se alimenta con la sombra de un reseco pastel funerario.
 ¡Oh, Satanás, haz que vuelva a amarme: amar la pesadilla de un Rey muerto me ha hecho odiar la vida!
 Buenas noches, buenas noches; me he perdido para siempre en el país de los Muertos”.²⁵⁰

Como vemos, esta primera parte del cuento, a través de la escritura del diario, muestra una pobrísima realidad aborrecida por la narradora-narrador, diluida por la importancia que van adquiriendo los sueños en calidad de recuerdos o visiones. Esa alteridad invade su vida cotidiana y se revela como un tipo de iniciación al conocimiento, que la conduzca con el paso de los sueños, idealmente, a descifrar la manera de abrir la puerta de piedra para gozar o sufrir sus consecuencias. Veremos más adelante que todo este discurso está permeado por los textos alquímicos, astrológicos y cabalísticos que por ahora sólo anotamos para recuperarlos en la siguiente parte de este trabajo intertextual. Baste por ahora esquematizar el cuento para establecer su relación con la novela.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 104.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 105.

La segunda parte inicia con el discurso directo de Rebeca dirigido a su hijo Zacarías, un niño judío de cuatro años, dándole instrucciones de cómo comportarse en lo que en un primer momento se piensa que será la escuela. Más tarde nos enteramos que se trata de una mujer viuda que dejará en un orfanatorio de Budapest al niño, quien es el menor de los hermanos. “Zacarías trató de correr tras ella, pero sus botas nuevas resbalaron en el enlosado y cayó de bruces. Lo levantaron, llorando desconsoladamente. En ese momento no le importó que le vieran llorar, y las lágrimas le saltaron en abundancia. De la ciudad se los llevaron a él y otros 150 niños a las montañas del norte”. En este momento las coincidencias entre los sueños de la primera protagonista y esta historia paralela comienzan a hacerse visibles. En una de las “visiones” del 20 de noviembre, se lee “Mi destino era Hungría, que al parecer tenía frontera con Mesopotamia”.²⁵¹ Da la impresión que los personajes se habrán de encontrar en algún momento, pues se empieza a perfilar el destino de la mujer en relación con la del niño húngaro que también iniciará el camino hacia el conocimiento. A continuación viene un salto temporal que presenta al niño a los doce años en el orfanatorio donde se caracteriza por sus pesadillas, y aun habiendo despertado no podía dejar de evocar una terrorífica imagen que conservó de una cámara de los horrores que visitó clandestinamente en una feria local. “Dentro descubrió una orgía de horror. Una hermosa dama yacía en camión sobre su lecho de seda [...] en su largo cabello dorado se hallaba sentado un demonio, un enano, un mono, y una serpiente. El demonio susurraba tentaciones sobre su oreja color rosa pálido”.²⁵² El recuerdo de esta escena a fuerza de imaginarla cada vez en mayor detalle se fue haciendo parte de su realidad. Ya que era un recuerdo por momentos lo experimentaba como una visión que al final superó en mucho al original. En esos

²⁵¹ *Ibid.*, p. 91.

²⁵² *Ibid.*, p. 109.

momentos uno de sus fieles amigos, el 99, le regaló 5 clavos de hierro, mismos que aparecen en uno de los sueños de la mujer correspondientes al 20 de noviembre.

El siguiente sueño del niño marca el momento central del cuento, la unión de las dos historias que, aunque compartían ciertos elementos simbólicos, se mantenían virtualmente paralelas. Soñó un lugar totalmente diferente al de la Dama Rosa, era un camino bordeado de frondosos árboles verdes de donde

Surgió a la vista una niña montada sobre un grueso poney de Shetland [...] ¿Quién eres – volvió a preguntar la niña–. Sabía que iba a soñar con Black Bess, pero no contaba con nadie más. Eso es una falta de tacto. No te conozco ¿verdad?
 -¡Claro que sí! –exclamó el 105–. Claro que me conoces, ¿cómo puedes haberte olvidado? ¿No recuerdas los cinco clavos de herradura que me diste?²⁵³

Nos encontramos frente a un sueño compartido que supera los límites espacio y tiempo, en el cual la niña se burla ante la pregunta que hace Zacarías indagando el nombre del país en donde se encuentran: “¡Estamos en Inglaterra naturalmente, TONTO! [...] Naturalmente tú estás ahora en Inglaterra y yo en Hungría”.²⁵⁴ Después de la breve conversación deciden ir a un Estanque del que emerge un carnero negro al que, a sugerencia de la niña, tras haber trazado en el suelo un círculo lleno de polígonos diferentes, Zacarías sacrifica en medio de la figura y bebe la sangre que se derrama. Cuando a la mañana siguiente el niño judío llega con retraso a la clase de historia, es reprendido y obligado a describir la coronación de Szent István, y en su lugar dibuja el círculo con los polígonos. Por su atrevimiento, el director del orfanato lo lleva a su oficina y lo reprende, no por la sabiduría manifestada en la figura, sino por el carácter orgulloso del pequeño.

²⁵³ *Ibid.*, p.113.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 114.

Varios meses Zacarías esperó a la niña del poney por las noches pero ésta no llegó; sin embargo, no por eso desaparecieron los sucesos que hacen que los límites entre realidad y alteridad desaparezcan. Una noche, el 105, su correspondiente número de identificación, salió a media noche acompañado por el 99 y otros dos compañeros a una expedición a un huerto que habían encontrado cerca del río, sólo por sentir la libertad. Ahí, apartado del grupo, Zacarías tuvo un encuentro con una joven mujer en lo alto de un manzano.

Miró la joven hacia abajo, y lo vio. Y dijo para sí: “¿Quién es? ¿Es el niño Blanco de Mesopotamia?”

El 105 contestó, sin saber de dónde provenían sus palabras: “Soy el Niño Blanco, el Rey Sabio, el Judío, el Carnero Negro, y la Balanza.

La joven tendió las manos, con solicitud. “No puedo tocarte. Estamos separados por el tiempo. ¡Déjame entrar! ¡Déjame entrar!”²⁵⁵

Los epítetos con los que se nombra a sí mismo Zacarías son los mismos de los personajes hallados en los sueños de la mujer de la primera parte en diferentes momentos. En los sueños, recuerdos o visiones, no siempre es claro, los personajes intuyen la existencia del otro, de su complemento, ella es Aire y él Fuego separados por la Puerta de piedra.

En la última parte se nos presenta un Zacarías joven pero harapiento en las calles de Budapest, su encuentro con Elías, el número 99, y la obtención de un empleo en la misma tienda de juguetes y antigüedades donde trabaja su amigo, propiedad de un chino. A partir del hallazgo de una caja de música, hecha en forma de carroza con cuatro caballos, todos los eventos subsecuentes parecen estar propiciados por algo o por alguien para que él finalmente emprenda una marcha hacia el centro, hacia la búsqueda de la puerta de piedra, que exija una

²⁵⁵ *Ibid.*, 128.

progresión espiritual para encontrarse con la otra mitad y formar un todo con el cosmos.

Ahora bien, el texto no se abre a múltiples interpretaciones pero el entramado simbólico que teje es amplio, configurando siempre el significado del relato que no es otro que el de la concreción del amor como uno de los atributos divinos o sefirot, según la Cábala. El relato bien podría terminar con el acróstico alquímico V.I.T.R.I.O.L, derivado de la frase “Visita Interiora Terras Rectificatur Invenies Occultum Lapidum” (Visita el interior de nuestra tierra, que rectificando encontrarás la piedra oculta). En la novela, el sentido nos parece que se mantiene, no obstante aparecen elementos que, en lugar de dar cohesión al significado, lo abren y en ocasiones quedan sin plena justificación.

En la traducción de Jorge Musto la novela está dividida en cinco capítulos; el primer capítulo, que abarca únicamente cuatro páginas, es omitido totalmente. En éste se presentan tres hombres, un asiático, “probablemente chino”, un europeo y un judío en un observatorio. En el segundo, que es donde inicia el cuento, se da una breve introducción que a modo de prefacio explica el origen del “diario”. “Amagoya hurgó entre los papeles que yacían como olvidados en un cofre negro. La pequeña escritura muy clara cubría páginas en un orden aparente”.²⁵⁶ En este capítulo Amagoya, Wenceslao, Phillip y Michel son los personajes que en el cuento jamás se mencionan, en cambio se eliminan todos los pasajes en los que aparecen como algunos de los fragmentos del diario nombrados como “Noche”, después del 15 de septiembre, “18 de septiembre”, “Fin de octubre, en la tarde”, buena parte de lo correspondiente a “Octubre, todavía”, de “Día de Todos los Santos”, de “16 de noviembre”, y del “20 de noviembre.” Estas omisiones son las correspondientes a lo que vendría a ser parte de la realidad cotidiana de la autora del diario, insinuando de manera un

²⁵⁶ Leonora Carrington, *La Puerta de piedra*, trad. de Jorge Musto (Caracas: Monte Ávila, 1982), p. 15.

tanto cifrada, también, el ámbito que la rodeaba mientras se refugiaba en sus ensoñaciones. Lo que sí nos ayuda a comprender estas páginas en relación con el cuento es que verdaderamente se da por entendido que la mujer junto con Amagoia buscaba el saber hermético de manera más o menos consciente y que abandonó la vida que tenía hasta ese momento abandonando físicamente la casa que habitaba con Pedro.

¿Ella es feliz, ahora? –preguntó Michel sentándose sobre la cama.

–Creo que sí –dijo Amagoia con circunspección.

–Sin embargo, hubiera creído que siempre se quedaría con Pedro. [...]

–Después de todo –continuó Michel-, ¿cómo saberlo? Ella era extrañamente sabia y poseía una formidable sagacidad sobre temas para cuyo conocimiento en general se exigen más años de los que ella tenía.²⁵⁷

También se excluye una carta de Amagoia a la autora del “diario”, una visión de ella y una serie de descripciones aludiendo al laboratorio alquímico y al intento fallido de creación del homúnculo, “Cuando el silencio fue completo se pudo escuchar el sonido rítmico producido por el misterioso y perpetuo circuito de la leche. Las crispaciones de las muñecas aumentaron hasta que finalmente, una de ellas logró adoptar una posición vertical; la otra, estimulada por el éxito, siguió su ejemplo”.²⁵⁸

Por último, el capítulo tres, cuyo protagonista es Phillip, presenta a un extranjero desconocido que aparecerá en la última parte del cuento, momentos antes de que Zacarías emprenda el viaje con unos jinetes. Gracias al inglés, Peter Stone Stonehenge, como descubrimos que se llama, logramos entender que el “castigo” por abrir la puerta de Piedra es: la libertad.

A partir de ahí el resto se conserva, salvo variaciones propias de la traducción, sin embargo, en la última parte, un párrafo de la novela que

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 55.

consideramos central para la inclusión de un texto altamente simbólico en el texto histórico de los años cuarenta aparece más claro, casi como epílogo del relato, en la “versión” extendida:

Luego, hundiéndose los dedos en los oídos y escupiendo, ellos profetizaron la guerra: “Y cuando esta muerte a escala planetaria haya culminado, la substancia que constituye a los dioses será extraída del centro de este huevo, la Tierra, y la germinación hará estallar su caparazón y saltará sobre el suelo, en el Agua, en el Fuego, y en el Aire. Las viejas fuerzas tratarán de abolirla”.²⁵⁹

Simbólicamente se manifiesta la necesidad de reunión del orden cósmico para reencontrar la armonía del ser con el mundo, frente al sentimiento del absurdo producido en la era de la enajenación capitalista. Este hecho nos reclama la adhesión del relato a su modalidad narrativa, distinguir su literaridad, *architextualidad*, que según la propuesta dada con antelación para los periodos de producción literaria de Carrington, lo más prudente sería identificarlo con el absurdo considerando la naturaleza de su discurso, pues la percepción genérica, como es sabido, orienta y determina en gran medida el “horizonte de expectativa” del lector y, por ende, la recepción de la obra.

Si caracterizamos cada una de las partes del cuento con las modalidades de la “otredad”, ya sea lo maravilloso, ya sea lo fantástico, ya sea lo absurdo, acaso afirmaríamos que, a pesar de la extrañeza sembrada desde la primera línea, corresponderían a lo fantástico por lo menos la primera y la segunda parte. Partiendo de que en ambos capítulos se plantea, de manera esbozada, una realidad que se contrapone a otro orden de las cosas y es en los sueños donde se efectúa el intercambio o invalidación del terreno de lo “real” impenetrable, estaríamos pensando en lo fantástico. En el capítulo cuya protagonista es la joven mujer, después del importante y más amplio sueño del 20 de noviembre, se narra

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 124.

otra situación ajena al plano de la cotidianidad, sin embargo no se aclara a qué estado de las cosas pertenece. Mientras que en el capítulo II, como señalamos, es en el sueño posterior a la evocación de la Dama Rosa, con la niña del poney, donde la desestabilización de Zacarías ante la riqueza de ese “otro” universo interfiere en su vida “normal” dentro del orfanato. El hecho fantástico deviene el sueño compartido por dos subjetividades separadas temporal y espacialmente que se unen lúdica y ritualmente en el entramado imaginativo. Y por último podríamos decir que lo real maravilloso permea el último segmento del cuento. Entendiendo que lo maravilloso “comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’”.²⁶⁰ En este último episodio el discurso que podemos considerar realista da paso casi inadvertidamente a un mundo donde los gigantes y los prodigios no le inquietan al protagonista, los asimila sin conflicto alguno y se deja absorber por el mundo que tanto había palpado con cierta delicia en sus sueños.

Ahora bien, fragmentar la obra para advertir las diferentes posibilidades de las estructuras subordinadas a un todo, no está mal a modo de descripción del material de la historia, más no resulta apropiado, a la hora de adscribirla a una modalidad, vacilar para adjudicarle la categoría que la haga emparentar con otros textos del mismo orden. Allí donde en un primer acercamiento vimos coexistiendo lo fantástico con lo real maravilloso, debemos decir que lo que se instaura es el absurdo, no sólo por la manera de literaturidad que expresa, sino

²⁶⁰ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* en *Obras completas*, Tomo II (México: Siglo XXI, 2001), p. 15.

por la simiente ideológica que permea este momento de la creación de Leonora, que hizo cimbrar a todo espíritu crítico y sensible de la posguerra.

Esto nos conduciría casi de manera natural a señalar la *intertextualidad* más abarcadora, la de su relación con el discurso alquímico, astrológico, cabalístico y del mundo clásico... esto tendrá que esperar un poco pues estos textos también se vinculan, naturalmente si derivan de una subjetividad, con el proceso vital de la autora. Continuemos pues con lo que se ha dicho de *La puerta de piedra*, apuntando que hace referencia a la odisea de Emerico "Chiki" Weisz de Hungría a México y con quien Carrington se casaría en 1946. Weisz Schwarz (sus apellidos significan en alemán "blanco" y "negro") nació en Budapest el 21 de octubre de 1911. Tras quedar huérfano de padre en la Primera Guerra Mundial, su madre, sin dinero, optó por mandar al pequeño de cuatro años a un orfanatorio.

En 1931, al salir del hospicio húngaro, Chiki quiso estudiar ingeniería, pero fue rechazado por ser judío. Con Ernő Andrei Friedman, dos años menor y también judío, quien llegaría a ser el más famoso fotógrafo de guerra del siglo XX con el pseudónimo de Robert Capa, decidió abandonar la turbulenta Hungría, envuelta en odios antisemitas. A pie y sin dinero, Capa y Chiki llegaron a Berlín. Cuando en 1933 Adolfo Hitler subió al poder, partieron también caminando a París, donde conocieron al fotógrafo David Seymour, quien les consiguió trabajo como reporteros gráficos en la revista *Regards*, para cubrir las movilizaciones del Frente Popular español.

En julio de 1936, al estallar la Guerra Civil española, empeñados en presenciar la lucha antifascista y solidarios con la causa republicana, se trasladaron al frente. Junto con Maurice Ouchshorn, también fotógrafo, estuvieron en los principales frentes de combate, desde los inicios de la guerra en Madrid hasta la retirada en Cataluña.

En 1940, Emerico Weisz regresó a París, donde trabajó para Magnum, la agencia fundada por Capa. El régimen de Vichy perseguía a los refugiados de la Guerra Civil española en Francia, donde Weisz es apresado en 1940. Tras varios meses de encierro en un campo de concentración francés en Marruecos, logró escapar para ocultarse en Marsella. Ahí se relacionó con refugiados pertenecientes al movimiento surrealista, como el poeta Benjamín Peret y la pintora Remedios Varo.

Capa consiguió un permiso a través del ex Presidente Lázaro Cárdenas para que Chiki viajara a México, le dio dinero y así logró embarcarse en el *Serpa Pinto*, el último barco

que salió de Europa rumbo a América. Viajó con Peret y Varo, arribando a Veracruz el 1 de octubre de 1942.²⁶¹

Siendo la personificación del judío errante, Weisz no podía ser más que el referente de la hermética travesía que Carrington narra en *La puerta de piedra*. De esto deducimos que la protagonista femenina, también exiliada, corresponda a la subjetividad escondida tras la máscara de Leonora Carrington, una extranjera que logró acceder a la unidad con la fuerza masculina representada por Zacarías. “Una clave, octubre, la balanza. El hombre y la mujer en el huevo. La casa de los Vientos dormidos. Se hallan juntos, suspendidos como piedras de bruja en un collar de cuentas separadas. Pistas, porque huelen a la misma sensación, no sé cómo ni por qué”.²⁶²

La balanza es el símbolo del signo zodiacal libra, el de Emerico, y pertenece al elemento Aire, de naturaleza masculina. “Eres el Aire que busca el Fuego. Para encontrarlo tienes que encabalgar a tu Madre Tierra sobre tu Padre el Agua. El sacrificio del carnero ha concluido; el Carnero tiene que convertirse en mujer y el Aire tiene que convertirse en hombre. Entonces cruzando sus manos en el centro del Huevo y tocando alternativamente el Fuego y el Aire, sus pies se juntarán bajo el agua”.²⁶³

Por otro lado, Leonora nace el 6 de abril de 1917, seis años menor que Emerico, tal como en el sueño del niño Zacarías cuando encuentra a la niña del poney que vivía en Inglaterra. Es del signo Aries, que se representa con los cuernos de un carnero y pertenece al elemento Fuego.

Sin querer caer en la sobreinterpretación, leíamos en el primer párrafo del texto que menciona la ciudad de Nueva York y la relaciona con la enfermedad; y

²⁶¹ Silvia Cherem, “Emerico Weisz, fotógrafo, marido de Leonora Carrington, compañero de Robert Capa” en *Diario Judío*: <http://diariojudio.com/bin/forojudio.cgi?ID=6542&q=0>

²⁶² Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos*, p. 88.

²⁶³ *Ibid.*, p. 162.

se trata del momento en que la narradora vive con Pedro, ¿acaso éste personifique fantasmagóricamente a Renato Leduc con quien estuvo casada un par de años?

Identificando a los protagonistas con Weisz y Carrington, podemos establecer una de las más amplias formas de intertextualidad, la que convoca la disolución del límite entre vida y arte, no sólo, ya lo hemos venido repitiendo, como referentes de la “realidad”, sino como un discurso en donde además de conocerse el ser, se construye. La reconciliación de Leonora con el mundo ahogado por el sentimiento de Absurdo, como lo hubo diagnosticado Camus, simbólicamente se efectúa, especialmente, en este relato en el que la pareja originaria, el andrógino, se reincorpora y refleja el orden cósmico.

En “La puerta de piedra”, se destacan algunos temas y motivos que podemos relacionar, sin temor a errar, con algunos textos canónicos de la cultura occidental. La lista, sin pretender ser exhaustiva, señala brevemente algunos otros caminos de intertextualidad que sin ser profundizados, nos han conducido a la interpretación que se ha venido exponiendo:

-La constante búsqueda del conocimiento olvidado pero presentido que encontramos ligado de manera directa con el exilio judío. En el primer exilio bíblico, la Tragedia radica en la pérdida de la inmortalidad y en el olvido del conocimiento. “Sólo por medio del sueño y de la memoria el hombre podrá atisbar el mundo perfecto que ha perdido. Por eso, el hombre reinicia el aprendizaje y el laborioso esfuerzo de la comprensión. El conocimiento se convierte en reconocimiento”,²⁶⁴ para la Cábala.

-La música que emana de la cajita en forma de carroza que encuentra en la tienda del Chino, aparece constantemente y por primera vez en uno de los

²⁶⁴ Angelina Muñiz-Huberman, *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea* (México: FCE, 1993), p. 69.

sueños de la primera parte: “Buj buj zöldag. Zöld levelecske nyitva van az aranykapy. Kapuljatok rajta nyistd ki rózsam Kaputat Kaputat hadd öleljem valadat, szita, szita peutek, szerelmes csütörtök bab szerda... Ábrete, hojita verde, entra por las puertas doradas, pues echo de menos los hombros de mi amor. Tamiz de madera, viernes,jueves, hojas verdes, miércoles mi amor...”, Es una canción de un juego infantil húngaro y su traducción es:

Traspasa, traspasa, ramillo verde

Hojita verde.

La puerta de oro está abierta,

Para pasar por ella.

Por ella, por ella

El granero se hundió

El granero se hundió

El gato se quedó acorralado.

El juego consiste en que dos niños estén enfrente uno del otro, junten sus manos y levanten los brazos para formar una "puerta". Los demás niños formando una hilera pasan por debajo. Al final de la canción, los dos formando la puerta bajan sus brazos y los que se quedan aprisionados forman una puerta ellos también.

La puerta dorada, en lugar de la puerta de piedra puede referirse a La puerta Dorada de Jerusalem, también conocida como Puerta de la Misericordia o de la Vida Eterna, se trata sin duda de la más interesante de las ocho puertas de Jerusalén. Es la única que permanece cerrada desde que, en 1541, Solimán el Magnífico la mandase sellar para impedir el acceso al Mesías, que según la tradición debe entrar por ella el Día del Juicio Final. Aquí nos volvemos a encontrar el mesianismo del exilio en la tradición judía. En el cuento, Zacarías es nombrado Rey de los Judíos porque “Si el exilio sobrepasa la idea de ser una

prueba o un castigo del hombre, se convierte, entonces, en una misión que cumplir. El propósito de esta misión es liberar el alma humana de sus ataduras terrenas, elevarlas a la luz divina [entonces] la idea de mesianismo se traslada de un solo ser –el Mesías– al pueblo de Israel en su totalidad. Cada hombre debe salvarse a sí y a su prójimo”²⁶⁵ Zacarías, perteneciente al pueblo judío, es su propio Mesías y el de la joven protagonista. La Puerta dorada es aquella por la que entrará el Niño Blanco.

Otra posible significación para la Puerta de piedra es la de Omphalos, que en el arte simbólico se representa como una piedra blanca erguida, de cima ovoide. “El de Delfos es, según Píndaro, más que el centro de la tierra, más que el centro del universo creado; simboliza la vía de comunicación entre los tres niveles de existencia o los tres mundos: el hombre que vive acá abajo, la estancia subterránea de los muertos, y el de la divinidad. El Omphalos de Delfos está situado sobre la grieta por la que se sumen las aguas del diluvio de Deucalión”.²⁶⁶ La descripción que se hace del momento en que Zacarías ha quedado suspendido en el río subterráneo que lo conduciría a la puerta, se correspondería con la naturaleza de conexión entre los niveles del universo: “Encima de él, Zacarías oía cómo las raíces de los árboles extraían su vida de los minerales y los vegetales en putrefacción. Sentía la lucha de la muerte convirtiéndose en vida. Notaba el gusto acre del miedo en la oscuridad. Olía el hedor de las bestias. Percibía todas las gradaciones de luz, incluso de la que vibrara en la absoluta negrura. Y en medio de todas estas cosas, la voz seguía gritando: ¡Déjame entrar!”²⁶⁷ Cabe destacar también que el omphalos cósmico se opone al huevo cósmico, como el principio viril al principio femenino del universo. Ese huevo hermético del que nació el Niño Blanco en el último sueño de la joven de la primera parte, es el mismo que

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 79.

²⁶⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Herder, 1995), p. 778.

²⁶⁷ Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos*, p. 166.

debería preceder el encuentro de Zacarías con la joven, al abrir la puerta. “El huevo es la reproducción microcósmica del “huevo universal” (Hiranyagarbha) de la mitología hindú, el “germen” espiritual del mundo visible”.²⁶⁸

El hombre es un microcosmos y el juego simbólico cielo-tierra es la cópula hombre-mujer, astrología-alquimia, omphalos-huevo alquímico que se expresa como el amor que es un espíritu que vivifica y penetra todo el mundo, y es una ligadura que une todo el universo.

Re-conociendo el proceso de subjetivación como texto, la realidad como lenguaje y su manifestación en discursos que la construyen, hemos esbozado las relaciones a partir de las cuales se puede desentrañar el sentido de las palabras, siempre nuevas, de una obra literaria. Y cómo al principio fue el verbo y al final su multiplicación que configura un todo.

IV. 4. EL ARRAIGO DEL ABSURDO: LOS AÑOS EN MÉXICO

En el camino recorrido se afianza la idea de vida, que naturalmente es una idea simbólica de la vida. Carrington se reconoce como una de las fuerzas potenciales del universo junto con la de Emerico para retornar a la unidad, pues antes de eso el vagabundeo de dos exiliados se ve como una larga prueba iniciática destinada a transformarlos. “Todo exiliado es un Ulises en ruta hacia Ítaca, toda existencia real reproduce la Odisea”,²⁶⁹ decía Eliade.

En la literatura, la comprensión de sus sentidos ocultos se intuyen mejor si se les revela en su contexto, también simbólico, si se les atiende como eventos particulares de esa Odisea, en donde no puede haber una aventura sin la decisión de continuar el trayecto, siempre diferente y marcado por el anterior. En la misma línea diremos que si los cuentos escritos en Nueva York admiten por

²⁶⁸ Titus Burckhardt, *Alquimia*, trad. de Ana María de la Fuente (Barcelona: Plaza & Janés, 1971), p. 211.

²⁶⁹ Mircea Eliade, *El vuelo mágico y otros ensayos*, trad. de Victoria Cirlot y Amador Vega (Madrid: Siruela, 1995), p. 16.

primera vez referencias a lugares del mundo tangible esto se continúa en “La puerta de piedra” sólo como paso previo para la instauración de los personajes en la eternidad. En un mundo desacralizado, el descubrimiento de una profunda vida espiritual no solo es un “conocimiento” sino la pauta para no morir en el intento de vivir en la vorágine contemporánea. Es la respuesta que ofrece el arte frente a la opción del suicidio explorada por Camus.

Zacarías y su mundo, creemos que es el mejor construido por la autora inglesa tanto por el tema como por la visión de la realidad en su dimensión simbólica y su estructuración en una historia que no se descubre en un solo intento interpretativo. “La puerta de piedra” también es la puerta de entrada para la exploración desenfadada, paradójica, alucinante del lenguaje y sus construcciones donde todo es susceptible de ser burlado y resquebrajado a través del humor. En los siguientes cuentos pareciera que la pretensión última es disolver todas las búsquedas literarias anteriores (en la ceremonia de continuar un rito surrealista, o en el cumplimiento de los parámetros resaltados por la teoría de ciertas modalidades narrativas); sin embargo, las insatisfacciones y nostalgias del hombre occidental no hallan mejor exposición que en el símbolo y la metáfora por sagaces que sean.

Cortázar, para evadir la etiqueta que lo acreditaba como escritor fantástico, señalaba: “En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes, sino en las excepciones a esa leyes, han sido algunos de los principios orientados de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo ingenuo”.²⁷⁰

²⁷⁰ Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Revista Casa de las Américas* (La Habana: Casa de las Américas, 1963), cit. por Antonio Arrufat, pról. de *Julio Cortázar. Cuentos* (La Habana: Casa de las Américas, 1964), p. VIII.

Podemos decir que Leonora, en su última y más amplia faceta, explora el absurdo siguiendo los principios que Cortázar dice retomar de Jarry, para llegar a crear la palabra y en esta conocerse a sí misma y lo que como ente simbólico comparte con el discurso de los otros. Es en la década de los cincuenta cuando continúa la trayectoria anticipada por “Las vacaciones del esqueleto” en “El hombre neutro”, “Et in bellicus lunarum medicalis”, “Mis pantalones de franela”, “Historia del cadáver feliz”, “Mi madre es una vaca” y “De cómo funde una industria o el sarcófago de hule”.²⁷¹ Algunos de estos confirman la idea de la vida como un encadenamiento infinito de disfraces, el mundo occidental como un baile de máscaras intentando devorarse unas a las otras o simplemente explicando qué es el amor, el sufrimiento, la condición humana como si de breves ensayos poético-absurdos se tratara.

“El hombre neutro” instala al lector en un mundo aparentemente conocido, además de ser interpelado de manera implícita al tener conciencia de que se escribirá una experiencia para ser compartida: “Aunque siempre me he prometido a mí misma guardar secreto sobre este episodio, he acabado inevitablemente por escribirlo. Sin embargo, puesto que puede afectar la reputación de ciertos extranjeros muy conocidos, me veo en la obligación de utilizar nombres falsos, aunque no suponen un verdadero disfraz: ningún lector familiarizado con los hábitos de los ingleses en los países tropicales tendrá dificultad en reconocer a cualquiera de los implicados”.²⁷²

Se puede leer que el nombre es ya un primer disfraz de cualquier subjetividad, aunado a esto, el relato narrará lo vivido por quien escribe, en un baile de máscaras al cual sólo ella acude con la cara pintada, en el afán de

²⁷¹ No consideramos aquí “Cuento mexicano”, porque aunque absurdo en su parodia de los mitos prehispánicos, encierra en su interior la estructura de los mismos. Junto con “La invención del mole” (por demás está decir que saldría totalmente de nuestro alcance por ser una obra de teatro) diremos que constituyen la etapa de “mexicanerías” de Carrington.

²⁷² Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos*, p. 171.

disfrazarse verdaderamente. Considerando tal situación, aunque la protagonista se haya embadurnado la “cara con un espeso unguento fosforescente de color verde eléctrico [y haya espolvoreado minúsculas imitaciones de diamantes” su imagen es más real que la de los otros porque es simbólica. En la máscara “la persona se identifica hasta tal punto a su personaje, a su máscara, que no puede deshacerse de ella, no puede arrancarse la máscara; se convierte en imagen representada”.²⁷³

En este sentido, el señor MacFrolick, dueño de la mansión donde se llevó a cabo la fiesta reclama a la invitada: –Sin duda ha sido su intención [...] encarnar a cierta princesa del Tíbet, amante del rey, que estuvo dominada por los ritos sombríos del Bön [...] Baste decir que murió en circunstancias misteriosas [...] dicen que el pintado ataúd no contenía a la princesa, sino el cuerpo de una grulla con cara de mujer”.²⁷⁴ Por lo tanto en esta última descripción la entidad primera es de grulla y la máscara es la que adquiere forma humana. De esta manera, la protagonista se va componiendo de una doble y completa identidad, pues la grulla “evoca la longevidad [...] el poder de volar y en consecuencia de alcanzar las islas de los Inmortales”.²⁷⁵ La joven constituirá “la diferencia” en medio de voraces personajes que aunque no ostentan una máscara como tal, representan la moralina burguesa en la figura del anfitrión, del obispo y demás invitados indiferenciados, que adquieren características animales: “Sí, el señor MacFrolick parecía un cerdo; pero un cerdo hermoso, un cerdo devoto y distinguido. No habían hecho más que cruzar tan peligrosos pensamientos por mi cara verde, cuando un joven de aspecto celta me tomó de la mano y me dijo: Vamos, querida señora, no se atormente. Todos guardamos un inevitable parecido con otras

²⁷³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, p. 698.

²⁷⁴ Carrington, “El séptimo caballo y otros cuentos”, p. 172.

²⁷⁵ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, p. 543.

especies animales. Estoy seguro de que es usted consciente de su aspecto equino; así que... no se atormente; todo en nuestro planeta anda bastante mezclado”.²⁷⁶

Anteriormente señalamos la aparición de hombres-oveja y otras especies híbridas, en este aspecto parece que se sigue de manera irónica la concepción de la fisiognómica, “seudociencia que asociaba los rasgos del rostro (y la forma de otros órganos) a características y disposiciones morales”.²⁷⁷ Pero ¿Qué hay cuando un hombre es tan neutro que causa mayor sorpresa que los ya referidos?

¿La inquietud se deriva de la ausencia de máscara, nombre o carácter animal?

“Y aunque temía al hombre neutro como a una plaga, sin embargo quería causarle buena impresión.

–Me gustaría aprender algo de su magia; quizá, estudiar con usted. Hasta ahora...

–No hay nada –me dijo–. Trate de entender lo que le digo. No hay nada. Absolutamente nada”.²⁷⁸

La nada se instaura como principio abrumador frente a la necesidad de una verdad cifrada en lenguaje simbólico. La protagonista busca conocimiento en D u hombre neutro, pero se le niega en principio por ser mujer “Yo le aconsejaría que se circunscribiese a su encantadora estupidez femenina y olvidase toda idea de que existe un orden superior”.²⁷⁹

²⁷⁶ Carrington, “El séptimo caballo y otros cuentos”, p. 173.

²⁷⁷ “En el Renacimiento, Barthélemy Coclès (*Physiognomonía*, 1533) dibujaba frentes de hombres irascibles, crueles y codiciosos, y hasta representaba la barba típica de un individuo brutal y dominador. [...] Giovan Battista de la Porta, en *De human physiognomia* (1586), compara los rostros de distintos animales con rostros humanos y nos ha dejado imágenes fascinantes de hombre-oveja, hombre-león y hombre-asno, basándose en la convicción filosófica de que el poder divino manifiesta su sabiduría reguladora también en los rasgos físicos y estableciendo analogías entre el mundo humano y el mundo animal”. Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, trad. de María Pons Irazazábal (Barcelona: 2007), p. 257.

²⁷⁸ Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos*, p. 175

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 174.

Después, cuando la joven parece acceder a una realidad anhelada, de rasgos herméticos, una torre por la que se sube en escalera de caracol, sobreviene el efecto absurdo de la narración resuelto a través del humor: “Con un gesto lleno de cortesía anticuada, el señor MacFrolick me ofreció un plato de porcelana (bastante fino) en el que descansaba su propio bigote. Vacilé en aceptar el bigote, pensando que quizá quería que me lo comiese [...] –Señora –dijo–, ese bigote no es comestible en absoluto. Pretende ser un souvenir de esta noche de verano, y yo pensaba que quizá podría guardarlo en una vitrina apropiada para este tipo de recuerdos”.

El anfitrión después de confesar los tipos de magia existentes: blanca, negra y gris, afirma que D es un vampiro responsable de la muerte de muchas almas humanas y no humanas. Nuevamente se pone en entredicho, con humor, la cualidad de la esencia humana que parece no fundarse en el alma, pues no es exclusiva de la especie en cuestión, al contrario, probablemente, es la que menos la manifieste.

“Me costó reprimir una ligera sonrisa, dado que yo había vivido mucho tiempo con un vampiro de Transilvania, y mi suegra me había enseñado todos los secretos culinarios necesarios para satisfacer a la más voraz de esas criaturas”.

Habrá que recordar que el humor negro “es la manifestación absurda de un mundo demasiado absurdo. Esto podría ser un recurso para reconciliarse con el mundo”.²⁸⁰

Apostando por el símbolo como el primer evento de significación que tiene el poder de reconciliar órdenes contrarios, diría que la máscara finalmente ayuda a encontrar ese doble sentido en medio de una atmósfera irrisoriamente absurda. A pesar de ser la joven la única enmascarada, que en estricto sentido sólo disfraza su propio rostro, no es para ocultar, todo lo contrario inviste a la mujer de una

²⁸⁰ Nadeau, *Historia del surrealismo*, p. 148.

dignidad de Princesa Tibetana Iluminada, de la que carecen los demás porque en su rostro animalizado o en la ausencia de éste se prefigura una denigrada sociedad tan ausente de sentido como de vida espiritual. El humor es una escapatoria, sí, que intenta destruir la historia, las verdades, los modelos: “Esta historia que cuento aquí como un incidente vulgar del verano no tiene propiamente final. Y no tiene final porque el episodio es verídico; porque toda la gente vive aún, y todos siguen su destino”.²⁸¹

En efecto, si consideramos lo verídico como aquello que acontece en el mundo cognoscible no puede tener fin porque los sujetos que ahí actúan no se terminan ni definen por las acciones de un periodo de tiempo, sino hasta que dejan de existir, como el eclesiástico “que se ahogó trágicamente en la piscina de la mansión. Se dice que fue atraído allí por unas sirenas disfrazadas de niños de coro” He aquí un rasgo que se presenta a lo largo de la producción de Carrington: la crítica a la institución religiosa por corromper los principios que predicán, no así lo sagrado que “se ha convertido en irreconocible, camuflado en formas, intenciones y significaciones aparentemente ‘profanas’”.²⁸²

De lo que se trata no es de buscar las fuentes de esos símbolos sino de examinar la renovación del lenguaje, y con este la renovación de la realidad, del universo de Carrington gracias a su interrelación con los mundos religiosos, artísticos o insólitos. Tal es el caso, en este periodo de “Mi madre es una vaca”; esta búsqueda de la Madre “es también reveladora, de nostalgias inconscientes del intelectual occidental a comienzos de este siglo”.²⁸³

En “Mis pantalones de franela”, el rostro vuelve a fungir como eje simbólico entorno al que gira el sentido del relato: “Los cuerpos sobre los que van encaramados esos rostros les sirve de lastre. Por lo general, están

²⁸¹ Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos*, p. 177.

²⁸² Eliade, *El vuelo mágico*, p. 140.

²⁸³ *Ibid.* p. 214.

cuidadosamente cubiertos de colores y formas según la moda actual. Dicha “moda” es una idea devoradora lanzada por otro rostro que no cesa de dar dentelladas, insaciable de dinero y notoriedad. Los cuerpos, en constante suplica y desdicha, son ignorados por lo general y utilizados tan sólo para desplazamiento del rostro”. El acto de tejer los rostros con lana cósmica por parte de la protagonista nos vuelve a inscribir en el mundo simbólico, el rostro como una máscara blanda y gris sobre un cuerpo apenas animado, nos conduce a pensar que “cuando el rostro no expresa ya ninguna vida interior, no es más que una prótesis... una máscara elástica”.²⁸⁴

La tejedora de rostros termina atacando a un guardia con un paraguas de acero para retirarse de “esa competición de devorar rostros” y después de ser encarcelada le conceden una isla en un rincón “remoto de un cementerio protestante”. “Y aquí estoy, en esta isla, junto a la que pasan zumbando artefactos mecánicos de todos los tamaños en todas las direcciones imaginables; incluso por arriba. Aquí estoy sentada”.²⁸⁵

Por último diremos que el absurdo es una crítica a la noción de representación, no es la proposición de otra modalidad narrativa sino su perversión, una posibilidad de mezclar el ser y la nada, la palabra y el silencio, el símbolo y lo literal, el sentido y el sinsentido, la paradoja manifiesta que no la narración paradójica. Verdades en contra del sentido común, un caos-cosmos, un consciente inconsciente, la puesta en entredicho de cualquier identidad que se tenga por fija, incluso la razón, entronizándose la ironía y el humor como mecanismos para disolver complicidades entre conciencias que “establecen” lo normal.

²⁸⁴ Chevalier, *Diccionario de símbolos*, p. 465.

²⁸⁵ Carrington, *El séptimo caballo y otros cuentos*, pp. 197-198.

No es extraño entonces que los múltiples enmascaramientos que invaden la literatura de Carrington, en este periodo, sea una metáfora de la realidad, de la vida, de la subjetividad, del lenguaje mismo. Pareciera que Carrington propone fijar nuestra posición en el mundo a partir de la conocida afirmación clásica del pensamiento griego: conócete a ti mismo; mientras reta al lector preguntándole a manera nietzscheana ¿qué dosis de verdad puede soportar?

CONCLUSIONES

El exilio —dice Eliade— es una larga y pesada prueba iniciática destinada a purificarnos, a transformarnos. Metamorfosis inherente a la realización de la subjetividad, quizá el único itinerario donde el ser se vive como misterio, despojado de estructuras que dan forma y nombre a la vida, experiencia desenmascarada del ser en el mundo. Recorrido que preside el presente y señala el devenir. Tránsito que hemos intentado trazar de una subjetividad llamada Leonora Carrington, que vivió el exilio en muchas de sus consecuencias: el histórico, el del orden establecido, el del conocimiento cientificista, el de la alteridad en el lenguaje, desde la marginalidad de la razón creativa o intuitiva.

El extrañamiento, vivido y elegido para concretar un objeto estético, es el que nos condujo a indagar desde lo que debíamos entender por obra de arte, por interpretación y por autor, en los términos más generales; a pensar las modalidades de la alteridad y remitir al paradigma símbolo-metáfora-texto para acercarnos al absurdo, de manera particular; y por último, a situar los cuentos y relatos de Carrington en consonancia con las fuerzas vitales que movían a su autora. Las expresiones de su narrativa llegaron a ser un grito venido de la palabra y del silencio, del caos y del absurdo, de la paradoja y de la irrisión que exigían una diferenciación a partir de “otra” noción de realidad.

El absurdo, más ligado a la búsqueda de la poesía moderna que cualquier otra narrativa, escapa, muchas veces, a la valoración crítica porque desacraliza las formas de la literatura canónica, atenta contra las proposiciones que con el tiempo absorbe la *doxa*, como ha ocurrido con el género fantástico. La experiencia del absurdo se niega a la sistematización de sus mecanismos transgresores, porque no hay mayor corrupción y sabotaje de lo tenido por “verdadero”, que lo simbólico siendo portavoz de una entidad en constante

construcción. Por eso afirmamos que el absurdo no reproduce la ideología enajenante (como afirmaba Kofler), al contrario, expresa la nostalgia del ser humano arcaico reconciliado con la parte inconsciente de su vida psíquica integrado a la naturaleza y al mundo. Los escritores que crean lo absurdo emprenden la búsqueda incesante, angustiosa o resignada del hombre contemporáneo, la del conocimiento que va más allá de las certidumbres científicas, que en cambio siguen sin satisfacer al ser humano en todas sus dimensiones. Carrington lo sabe: “Confusa -dice la protagonista del “Hombre neutro”-, renuncié a toda explicación y bajé la cabeza: tenía los pies mojados por la lluvia de frío sudor que me caía de la frente”, “No hay nada —me dijo—. Trate de entender lo que le digo. No hay nada, absolutamente nada. [...] Pensé con amargura: en este momento soy más pobre que un mendigo; aunque las abejas han hecho cuanto han podido por advertirme. Y aquí estoy: he perdido la miel de todo un año, y a Venus en el cielo”.

La pérdida de La palabra, del alimento del espíritu, la privación del “polen del conocimiento”,²⁸⁶ convierte en “masa opaca e incolora” a los restos humanos que se mueven en el mundo de manera casi animal, pero desvinculados de la Gran Naturaleza.

Los que deshacen la imagen clásica del pensamiento cuestionándolo desde sus simientes, añoran la humanidad en libertad, es decir, las subjetividades liberadas de las estructuras del mundo para que sigan vivas a través del discurso, que abre y propone universos de autocomprensión y entendimiento del otro. La alienación generada por el orden económico y sus dirigentes son una preocupación de los absurdistas que Carrington escribe llanamente: “Durante años —dice la narradora de “Mi madre es una vaca”— he estado prisionera de la gente del grupo ahora llamados los Vigilantes. Estos grandes hipnotizadores carecen de ídolos. Su

²⁸⁶ Ver simbología de la abeja. Chevalier, *Diccionario de símbolos*, p. 40.

magia es poderosa y su apetito insaciable. Prosperan con la miseria pero escogen a sus víctimas con gran delicadeza. [...] Poseen conocimientos ilimitados pero no tienen comprensión, y eso les da el poder de un odio absoluto y concentrado”.²⁸⁷

La distinción entre conocimiento y comprensión necesaria para entender en qué momento el ser humano deja de serlo para convertirse en maniquí, arlequín, máquina de múltiples caras que ahogan la esencia primordial. Todo está fatalmente claro: el conocimiento es la certeza única de los muros que rodean al ser humano. “Entonces ¿no hay saber? Ninguno. Conocimiento es sólo aquello que está inscrito en la materia viva primordial. Los seres primarios, sin sombra, son caracteres que forman palabras que no puedes leer. Su estado es de constante sufrimiento porque están desnudos y sin piel. Su sangre carece de defensas. ¿Y quiénes son? Los que ya no fingen saber quiénes son”.²⁸⁸

Las conclusiones en torno a la experiencia del absurdo vienen de los textos mismos, de la dislocación del lenguaje pero también de la expresión de un sentimiento de orfandad, de ausencia de verdades y de reclamo ante las “certezas” impuestas por el orden de ideas racionalistas. Volver a encontrar las sendas de la verdad es lo pretendido desde Heidegger hasta los poetas, de los que ficcionalizan con lo absurdo. Reconocerse como entidades exiliadas es el primer paso de un recorrido que los lleva a reconciliarse con el mundo a través de la palabra.

Cuando partimos de la problematización de la obra de arte como *forma de formar* de un sujeto inexistente en su definición, no aspiramos sino a mostrar la prontitud con que se nos aparecen múltiples vicisitudes teóricas si anhelamos conocer una obra como la de Leonora Carrington, maravillosa, fantástica y absurda. Estando en este punto, volvamos a las generalidades para anotar, a

²⁸⁷ Leonora Carrington, “Mi madre es una vaca”, p. 212.

²⁸⁸ *Ibid.*, pp. 217-218.

manera de colofón, que en la interpretación del absurdo encontramos aquello que hay de sí en cualquier texto que reflexione el discurso sobre el que se construyen los consensos que establecen la “realidad”: una crisis de lo humano.

En el hielo de la soledad –según Buber– es cuando el hombre, implacablemente, se siente como problema, se hace cuestión de sí mismo y, como la cuestión se dirige y hace entrar en juego a lo más recóndito de sí, el hombre llega a cobrar experiencia de sí mismo.²⁸⁹ Esa soledad, presentida por la filosofía en ciertos periodos históricos en los que la explicación del mundo y del hombre se derrumba, la conciben la literatura y el arte como una forma natural propicia para la evocación imaginativa, pues siguiendo a Bachelard, la soledad es la condición ideal para la ensoñación, el lugar donde las imágenes cargadas de materia onírica le son reveladas al poeta. No sería posible reducir el pensamiento sobre *lo humano*, como complejo social, histórico, religioso, económico, moral y estético a sólo esos momentos reflexivos, pero sí ha sido tal estado el ideal para problematizar al hombre a partir de la experiencia del que está interiorizando su condición. De esta manera, la literatura y el arte han aportado al lector o espectador, junto con la experiencia estética, una exploración, interpretación e intuición de la realidad humana simbolizada y mitificada desde tierras homéricas.

Si aceptamos que en la urdimbre del devenir humano se entretrejen vida y arte, existencia y trascendencia, poesía y poema, los hilos de lo objetivo, de lo sensible o material se han de anudar irremediable e idealmente a lo subjetivo, lo eterno, y en este punto los límites de espacio y tiempo han de difuminarse para encontrarse con el misterio. El mismo hacia donde un Ícaro contemporáneo levantaría el vuelo. El arte encarnado en el poema o en el lenguaje que se cuestiona a sí mismo, será el primer y último puente entre el hombre y lo divino, operación presidida por el paria creador, el pequeño dios: el poeta. Cabe

²⁸⁹ Martin Buber, *¿Qué es el hombre?* (México: FCE, 1967), p. 24.

preguntarse entonces si existe un sentido universal en la expresión literaria y plástica.

Al respecto, Paz resulta esclarecedor cuando afirma que “La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema se aísla y revela plenamente. El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre”.²⁹⁰

La poesía emerge en la fusión con lo trascendente, de la misma forma que lo experimentaran los artistas primitivos como resultado de la necesidad de encontrarse y descubrirse en lo sublime deificado; esto se traduce en la expresión de su dimensión simbólica que, a través del arte, re-presenta la esencia, lo metafísico del sujeto al símbolo: cristalización de lo desconocido u oculto; y sólo en el símbolo, esa dimensión latente en el interior humano se formaliza y revive. Así, el poeta sobrepasa su propio lenguaje abriendo las más puras posibilidades de remitirnos al origen y al descubrimiento de la verdad universal. En el arte se percibe la totalidad que el ser humano encarna en relación con otras entidades y el enfrentamiento consigo mismo a partir de la imaginación. De esta manera es capaz de cubrir las expectativas de un proceso que distinga al hombre de cualquier autómeta.

Por esta cualidad de exteriorización simbólica de la savia humana, es el arte el camino libertador de la imaginación que transforma la realidad individual y, por qué no, colectiva en una misma simbiosis cósmica, saciando el hambre mística del ser. Acaso el hacer conscientes los múltiples enmascaramientos que nos construyen a través del lenguaje, nos conduzca a responder por fin ¿Qué es el hombre?, y no sólo intentar responder el ¿qué puedo saber?, ¿qué debo hacer? y ¿qué me cabe esperar?, derivando en un conocimiento fragmentario, y acaso

²⁹⁰ Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: FCE, 2003), p. 14.

falso, por su desconexión de sí con los otros. Probablemente el penoso cuestionamiento de Carrington, “¿por qué soy humana, Sagrada? ¿Qué he hecho para merecer esto?”, si no logra una respuesta definitiva sí accede a una intuición.

Apéndice. *Memorias de abajo*: una realidad *visionaria*

El espíritu es también la memoria misma.

San Agustín

De entre todos los problemas que rodean la escritura autobiográfica y sus variantes nos interesa señalar a las Memorias como la escritura por antonomasia del sujeto en reconocimiento de sí mismo y, por tanto, una modalidad narrativa que no debe caer en el corrosivo y extraliterario espacio de la “realidad”, un subgénero al que no debe someterse bajo las leyes del más acendrado objetivismo ni tampoco intentar ver en éstas un trazo burdo de la experiencia vital de quien enuncia. Defendemos que la esencia de las Memorias se halla en el reconocimiento consciente de la propia subjetividad, de la reflexión sobre sí mismo con la intención de alcanzar con su discurso a un “otro”, un interlocutor a quien narrar acciones y experiencias de un pasado que continúan provocando consecuencias en un presente y modelarán el futuro en la medida que hayan afectado la subjetividad. Ahora bien, podrán ser las memorias un ejercicio autorreflexivo pero las que no alberguen cualidades estéticas no han de preocupar a la teoría y crítica literaria. Obviando este último señalamiento, las memorias se diferenciarían de la autobiografía por el tema a tratar, pues

no es, como en el caso de la autobiografía, la vida individual, la historia de una personalidad, sino el entorno de ésta. Las Memorias vendrían a ser, por tanto, la recuperación, a través del gesto del recuerdo prolongado en la escritura, de un tiempo pasado, perdido tal vez, que puede pertenecer tanto al pasado privado del escritor como al pasado colectivo de la sociedad. Vistas de este modo, las Memorias son, sin duda, Historia, y, como tales, capaces de sustituir en texto al mundo desaparecido o en trance de desaparecer. Dentro del espacio de las Memorias, [...] habría, pues, grados,

delimitaciones, según el nivel de implicación del yo en la Historia. Inspirándonos en este último criterio, tendríamos:

1º Las Memorias [...] en las que predomina el espacio consagrado a los acontecimientos contemporáneos, a la *Historia* misma, sobre el otorgado a la personalidad del autor.

2º Ahora bien, junto a estas Memorias tradicionales [...] existe otro amplio abanico de libros de Memorias centradas en el yo que, por carecer de los requisitos imprescindibles a cualquier autobiografía —proyecto global, génesis de la personalidad, unidad profunda en el proyecto, etc.—, conviene situar más bien en este apartado ambiguo de lo específicamente memorialista. Libros entrañables que ahondan en espacios precisos del pasado del yo, pero desprovistos de ese *ordenamiento* imprescindible por parte del autor con miras a establecer lo que sería una auténtica historia de su personalidad.²⁹¹

Las memorias al configurarse en un alto grado de referencialidad, con una mimesis elevada respecto al orden de lo “real”, es susceptible de ser la modalidad discursiva adoptada por los novelistas para producir el efecto de “verdad” en lo narrado. Tenemos así que las Memorias que no pertenecen al ámbito de la ficción se moverían en el plano de la Historia o en el de un yo desordenado por inacabado, según la definición anterior.

Cabe preguntarse si las construcciones narrativas del pasado de un “yo” que enuncia ¿tendrían que medirse con la Historia contemporánea, suponiendo que ésta fuera objetiva, o con la propia historia, entendida como aquella del terreno de los *hechos reales*? Si, efectivamente, esa fuera la marca de legitimación para que un discurso se incluya en el género memorístico ¿tendrían que anularse todos aquellos episodios de la subjetividad que no actúan en la realidad o, más aún, que se colocaran en el ámbito de lo “anormal”? Las ensoñaciones, episodios de locura, lagunas de la memoria disfrazadas, sueños etc. ¿pertenece al campo de la ficción? Cuando este tipo de manifestaciones de la subjetividad abarcan la mayor parte de la narración ¿tendría que hablarse de memorias noveladas? Y si en el propio decirse, el autor no necesita expulsar la ficción del reconocimiento de sí mismo ¿debemos considerar que nos hallamos frente a un prestidigitador de la

²⁹¹ Javier del Prado Biezma y otros, *Autobiografía y modernidad literaria* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994), pp. 251-253. Las cursivas son nuestras.

palabra que no es capaz de referirnos su propia historia sin encubrimientos con lo “imaginario”?

Pensamos que todos los anteriores cuestionamientos se podrían responder, en primera instancia, por medio de la revisión de lo que han designado los conceptos de lo público y lo privado, partir del siglo XVIII, llegándonos a explicar socio-históricamente la necesidad moderna de sentar lo autobiográfico sobre hechos que remitan a lo real. Sin embargo responderemos con la definición de aquella entidad que encierra en sí misma el problema de la referencialidad: la de Subjetividad.

No hay duda que tanto la voz del yo como lo que llamamos “discurso de la subjetividad y la individualidad” son mitos de nuestra civilización. La cuestión es que el yo, mito psicológico, no exige más que un tratamiento histórico, mientras que el segundo constituye todavía un prestigioso modelo de reflexión “científica” dentro de la teoría literaria [...] Lejeune (y nosotros con él) puede definir provisoriamente la subjetividad diciendo tan sólo que es un haz de tendencias que buscan encarnarse en una máscara, en una figura.²⁹²

Una subjetividad, que en las Memorias reflexionará sobre sí misma y a la que no le basta el nombre para adjudicarse una identidad, porque para abandonar el mítico “yo narro” es preciso dar paso al reflexivo “me narro”, como “reconocimiento de mí mismo”. Si admitimos que las Memorias es el acto de reconocimiento por excelencia parece que salvamos esa falsa deuda que juzga al género por su grado de “verdad”, pues ¿acaso la subjetividad ha de reconocerse *únicamente* a través de actos lógicos y sucesos “reales”? Podemos arrojar una respuesta inicial. Las experiencias “irreales”, “anormales” o disimuladas que se enuncian, también forman parte, y en muchos casos se erigen como eje central, del reconocimiento que en la escritura encuentra lo buscado.

²⁹² Nora Catelli, *En la era de la intimidad* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007), pp. 290-291

II

No es nimia la importancia que adquiere la narración de un periodo de locura en un texto como *Memorias de abajo*²⁹³ de Leonora Carrington (1917), quien logra en la escritura convertir la locura en un proceso de liberación en sí mismo. En la medida en que se narra el proceso de enfermedad y recuperación de la lucidez se está encontrando como una revelación, el motivo de la perturbación que sufre en un hospital psiquiátrico de Santander. Es decir, que la subjetividad que enuncia lleva a cabo dos procesos de reconocimiento a diferencia de uno que se efectuaría en un recuento de experiencias de lo “real”.

Cuando Carrington rememora en cinco días, que van del lunes 23 al viernes 27 de agosto de 1943, experiencias suscitadas en cerca de tres años, iniciando en mayo de 1940 (momento en el Max Ernst por segunda ocasión es llevado a un campo de concentración), está emprendiendo un reconocimiento a través del acto mnemotécnico pero al mismo tiempo se puede leer que la locura arroja datos que nos llevan a conocer no sólo su anterior inestabilidad mental sino el pasado que la llevó a ese presente y los hilos que tejerán sus actos futuros. En este sentido podemos pensar el *reconocerse a sí mismo*, en tanto principio esencial de las Memorias, como lo ha problematizado Paul en *Caminos del reconocimiento*.²⁹⁴ Además pensamos a Las Memorias, centradas en quien enuncia, como la modalidad de entre todas las escrituras de la subjetividad comparable, en su labor, a la de un proceso de conservación y restauración de una obra de arte. Es pues, finalmente, una marcha hacia la recuperación de un algo, valioso para la

²⁹³ Leonora Carrington, *La casa del miedo. Memorias de abajo*, trad. de Francisco Torres Oliver (México: Siglo XXI, 2007). *Memorias de abajo* fue escrito en inglés (texto perdido en la actualidad); dictado en francés a Jeanne Megnen en 1943. Primera publicación en *VVV*, núm. 4, febrero de 1944, en una traducción del francés de Víctor Llona. El texto original dictado en francés lo publicó Éditions Fontaine, París 1946. El texto referido en esta nota es el que tomaremos para posteriores citas y al cual la propia autora añadió como epílogo la entrevista concedida a Marina Warner en junio de 1987.

²⁹⁴ Paul Ricoeur, *Caminos del reconocimiento. Tres estudios* (México: FCE, 2006).

subjetividad, salvaguardándolo del olvido, con la promesa de restituir al pasado una rememoración capaz de provocar en el otro una reacción.

III

Las transgresiones sociales que merecen sanción psiquiátrica o juicio adverso de orden moral son relativas, pues ésta será determinada según sea el infractor hombre o mujer. “La limitación dialéctica, que se traduce en carencia de alternativas reales, es lo que ha sumido a las mujeres en un estado lamentable de impotencia, que aflora en diversos modos de expresión, todos ellos históricamente determinados también. No importa que la reacción sea de tipo psicótico o maniaco depresivo. Lo importante es que se trata siempre de un producto histórico-social”.²⁹⁵ Aceptando, con Franca Basaglia, que el fenómeno de la locura es resultado del proceso histórico y de la configuración social, diremos que el reconocimiento que se concretiza en *Memorias de abajo* a nivel de relato de locura, es el de la *liberación* como metáfora y consecuencia de un proceso de rehabilitación psiquiátrica.

En la primera página, que será fundamental para el presente estudio, se pone de manifiesto el severo juicio social que reprime drásticamente la “anormalidad” de Carrington²⁹⁶, se trata de llevar al extremo las restricciones que de por sí la sociedad impone a una mujer de la alta burguesía inglesa de la primera mitad del siglo XX. El encierro en un psiquiátrico es la condena que se le declara a una mujer de poco más de veinte años que enloquece sí, pero cuyo desequilibrio viene dado por el restringido ambiente familiar y social. “[...] quiero decir que la sentencia que la sociedad pronunció sobre mí en esa época particular fue probablemente, e incluso con seguridad, una bendición del cielo; porque yo

²⁹⁵ Franca Basaglia, *Mujer, locura y sociedad* (Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985), p.54.

²⁹⁶ Para agilidad del texto, utilizaremos la referencia del nombre siendo que hemos aclarado la noción de subjetividad, la cual preferimos en este momento del estudio.

no tenía idea de la importancia de la salud, o sea de la absoluta necesidad de contar con un cuerpo sano, para evitar el desastre en la liberación de la mente”.²⁹⁷ Es notoria la exigencia de una emancipación que va más allá de lo físico, pero también queda claro que la locura y su castigo se convierten en “bendición” en tanto exhiben, ya en un presente consciente, que una confrontación con el orden de lo socialmente impuesto, en un momento histórico caracterizado por la crisis y la guerra, buscar la conquista de su condición de “sujeto” tenía un costo muy alto que, sin embargo, debía pagar. Esa “bendición” no es más que el rescate de aquel estigma del pasado que, conociendo su origen y desarrollo, afirma la autora “me ayudará, en mi viaje más allá de esa frontera, a conservarme lúcida y me permitirá ponerme y quitarme a voluntad la máscara que va a ser mi escudo contra la hostilidad del conformismo”.²⁹⁸

Las marcas discursivas y hechos simbólicos que se refieren a una urgencia de liberación no son escasos a lo largo de las *Memorias*. Poco antes de ser internada en Santander, durante su breve estancia en Madrid, Leonora conoce a Van Ghent, un judío holandés cuyo hijo trabajaba en la empresa de “papá Carrington”; “Me enseñó su pasaporte plagado de esvásticas. Más que nunca anhelé liberarme de todas las coacciones sociales; para lo cual regalé mis documentos a una persona desconocida y quise darle a Van Ghent el pasaporte de Max, pero éste no lo aceptó”.²⁹⁹ El deseo de abandonar los documentos de identificación destaca el apuro de dejar con ellos los modelos restrictivos en gran medida asociados a la figura paterna.³⁰⁰ Creemos que recuperar, a través de la

²⁹⁷ Carrington, *Memorias de abajo*, p. 155.

²⁹⁸ *Loc. cit.*

²⁹⁹ *Ibid.* p. 163.

³⁰⁰ Destacan a lo largo del texto las personalidades masculinas que Carrington vincula a un poder paterno, entre ellas: Van Ghent, Max Ernst y el doctor Morales lo cual no es casual ni ingenuo cuando se trata de la narración de una mujer de alta cultura a la que no le son ajenas las discusiones en torno al psicoanálisis. Recordemos que a las tres semanas de haberse quedado sola en Saint-Martin-d’ Arlèche, tras la detención de Max en mayo de 1940, llega Catherine, una amiga inglesa “que había estado mucho tiempo en manos de los psicoanalistas”, quien intentará convencerla de que su actitud delataba un deseo inconsciente de librarse por

escritura, este tipo de actos que pretendían ser liberadores, no es fortuito; es más bien una expresión consciente de la experiencia pasada y su transformación en material de reconstrucción. Hacia el final del relato, poco antes de salir del psiquiátrico español, grita a uno de los médicos: “¡No admito su fuerza, el poder de ninguno de ustedes, sobre mí. Quiero ser libre para obrar y pensar; odio y rechazo sus fuerzas hipnóticas!” Resulta significativo que identifique el momento en que recobra la lucidez con el instante en que Don Mariano, el director del hospital, le aconseja no volver con los padres; es decir, no retornar a la sociedad represiva que había conocido y sufrido en primera instancia: la familia. Así, entendemos que Leonora en sus *Memorias*, no trate de interpretarse mediante la argumentación sino que se configure como una identidad narrativa en la que se va desvelando el fundamento histórico-social de su locura.

IV

Hemos esbozado que en *Memorias de abajo* se lleva a cabo un proceso de reconocimiento a nivel del relato-locura. Sin embargo es tiempo de precisar que las *Memorias* de Carrington no constituyen sólo una rememoración, sino que gracias a esta retrospectiva se afirma la capacidad del enunciadore de ejercer su poder de prometer o prometerse; esto es, una acción dirigida hacia el futuro que considera, para su cabal existencia, la facultad de dirigirse a una alteridad, a un “otro”, lo cual no excluye la posibilidad de que ese otro sea la propia subjetividad que se proyecta hacia un tiempo venidero. Sólo en la enunciación, en este caso la construcción del relato, se inscribe de manera efectiva el pasado, como trabajo de

segunda vez de su padre “de Max, al que debía borrar si quería vivir”. Leonora cuenta: “Me suplicó que dejase de castigarme y que me buscase otro amante. Creo que se equivocaba al decir que me estaba castigando a mí misma. Creo que me interpretaba fragmentariamente, lo cual es peor que no interpretarme en absoluto”. (p. 157). La relación antagónica con el padre y lo que éste representa a nivel social e histórico es un tema que bien merece un estudio aparte.

rememoración; presente, en el que el autor se asume como un discurso sobre sí mismo; y futuro en la medida en que puede proyectar su acción como promesa.

Memoria y promesa, para Ricoeur, alcanzan la cima de la problemática del reconocimiento de sí, considerando esencialmente tres rasgos en común: el *momento de la efectuación* que las hace pensarse juntas en el presente vivo, “ahora me acuerdo, ahora prometo”. Para anotar el segundo rasgo es preciso recordar que, en el autor francés, la identidad personal se constituye con los valores de *mismidad* e *ipseidad*.³⁰¹ Ahora bien, junto al momento de efectuación de la memoria y la promesa viene dada su posición respecto a la *dialéctica mismidad e ipseidad*. “Con la memoria, se acentúa principalmente la mismidad, sin que esté totalmente ausente la característica de la identidad por la ipseidad; con la promesa la predominancia de la ipseidad es tan abundante que la promesa se evoca fácilmente como paradigma de la ipseidad.”³⁰² Finalmente, el tercer rasgo consiste en que una y otra “deben lidiar con la amenaza de un constitutivo del tenor de sentido: *el olvido*, para la memoria; *la traición*, para la promesa”.³⁰³

V

Para el primer rasgo, el recuerdo se erige como eje de la reflexión sobre sí, concretizado en la narración. Entendemos que el trabajo de rememoración no coexiste con el de la escritura, pero el momento de efectuación, “el ahora recuerdo” no es otro que el del relato. Por tanto, aceptamos que aunque las Memorias de nuestro interés, son totalidades artísticas y devienen en

³⁰¹ “la identidad inmutable del *idem*, del mismo, es entendida por “todos los rasgos de permanencia en el tiempo, desde la identidad biológica del código genético, reconocido por las huellas digitales, a lo que se añade la fisonomía, la voz, los andares, pasando por las costumbres estables o, como se suele decir, contraídas, hasta las marcas accidentales por las que un individuo se da a conocer, como la gran cicatriz de Ulises”. Mientras que el “sí mismo reflexivo”, es designado por la identidad *ipse*, aquella que alberga la multitud de transformaciones del sí que “tienden a hacer problemática la identificación del mismo”. Ricoeur, *Tres caminos del reconocimiento*, pp.134-135.

³⁰² *Ibid.* p.145.

³⁰³ *Loc. cit.*

construcciones narrativas de la identidad, encuentran su fundamento en el reconocimiento de los recuerdos equiparable al reconocimiento de sí.

La noción de construcción narrativa nos orilla a pensar que también en las memorias existe un proyecto creativo (a diferencia de lo que algunos autores opinan para distinguirla de la autobiografía), que ha de discriminar, irremediamente, experiencias, confluencias con algunas otras subjetividades, acciones intrascendentes, eventos que se intentan reprimir o sucesos olvidados.

Entonces, podemos partir de que la existencia de las memorias presupone una selección del material a narrar, pero ¿bajo qué criterio la conciencia elige o a qué restricción obedece el inconsciente para desdeñar determinados episodios? ¿Podemos aseverar que lo recordado es “verdadero” pese al desconocimiento de lo olvidado? En este punto ya estamos cuestionando la naturaleza del olvido mismo, cayendo en el territorio antagónico e ineludible de la memoria.

Distingamos primero que lo que se borra de la memoria son las huellas psíquicas, aquellas “impresiones que han dejado en nuestros sentidos y en nuestra afectividad los acontecimientos llamados sorprendentes, incluso traumatizantes”.³⁰⁴ Así, el olvido, efectivamente, se traduce en la destrucción de las huellas: “en esta forma definitiva, es irremediable. Pero el psicoanálisis nos coloca frente a una situación totalmente diferente: aquella en la que el olvido aparente, el olvido en el nivel del consciente, aparece como obra de la represión”.³⁰⁵

En Carrington, se distingue claramente la imposición de la conciencia que evita, bajo la máscara del olvido, narrar lo que probablemente pertenezca a lo íntimo o señalar de manera retórica la aparente oposición entre verdad y ficción. El martes 24 de agosto, siendo el segundo día del ejercicio mnemotécnico, la

³⁰⁴ *Ibid.* p.147.

³⁰⁵ *Loc. cit.*

autora declara: “Temo caer en la ficción, veraz pero incompleta, por falta de algunos detalles que hoy no puedo traer a la memoria y que podrían ilustrarnos”.³⁰⁶ ¿Cómo afirmar que lo no recordado puede ilustrar si se desconoce el contenido? Es que su preocupación no está en enunciar lo “real” sino en describir lo que fue “su realidad” con todo la carga de subjetividad que ésta abraza.

En estos momentos no podemos soslayar el hecho evidente de que igual que Unamuno, Carrington acaso, en el plano retórico, “no distinga entre ficción y autobiografía”.³⁰⁷ En las Memorias de la autora inglesa, *Abajo* es el espacio al que aspira cualquier paciente del hospital; es ahí donde se halla la biblioteca y lo primero que elige es un libro de Unamuno “en el que había escrito: “Gracias a Dios, tenemos pluma y tintero.” En ese momento, Angelita, la gitana (en realidad, una enfermera), que vivía en “Abajo”, me trajo pluma y papel”.³⁰⁸ Nada es ingenuo en la escritura, creemos que no es “coincidencia” de lo escrito por el filósofo español con lo que en la “realidad” le sucede, es una llamada de atención sobre el descubrimiento del ser en el discurso, sin la preocupación de escindir de él lo ficticio.

Por lo anterior es que no nos ha interesado fundamentar *Memorias de abajo*, como escritura autobiográfica, a partir de las marcas históricas tanto del mundo contemporáneo como de la historia de vida, sino como un acto auto-reflexivo. El contexto histórico no desaparece, la caída de Bélgica, la entrada de los alemanes a Francia y el régimen franquista están presentes en el discurso y no sin un acento crítico-irónico; por ejemplo, entre los objetos que encuentra, en un espacio identificado por ella como Jerusalén, estaba “una lata ovalada con una etiqueta

³⁰⁶ Carrington, *Memorias de abajo*, p. 168.

³⁰⁷ Catelli, *En la era de la intimidad*, p. 285.

³⁰⁸ Carrington, *Memorias de abajo*, p.199.

con el nombre de Franco pegada y que contenía un poco de excremento”.³⁰⁹ Por otro lado, en lo respectivo a la historia personal, nos bastará dar un ejemplo para confirmar que la médula memorística no se halla en la confesión de lo “verdadero”.

Cuando Leonora aún se encuentra libre en Madrid, relata haber sido llevada, por unos oficiales requetés, a una casa donde la violaron uno después del otro. En cambio, en una entrevista realizada por Manuel Ávila Camacho López en la primera mitad de los setenta, declara: “Ya en Madrid, viviendo en el Hotel Internacional, pasé instantes uno tras otro muy desagradables, desde el intento *inútil* de violación de un judío holandés, de nombre Van Ghent [...] hasta los de dos de sus oficiales, *también sin conseguirlo...*”³¹⁰ La sola mención del suceso repugnante evidencia su relativa importancia dentro del reconocimiento de una integridad constantemente amenazada por la fuerza del “orden”.

VI

Decíamos que en *Memorias de abajo* no sólo se restituye el pasado en un presente narrativo sino que también hay una promesa disimulada de cómo han de dirigirse las acciones después de haber cumplido una condena social, tanto o más severa que el encarcelamiento. “Debo revivir toda esa experiencia porque haciéndolo, creo que me ayudará, en mi viaje más allá de esa frontera, a conservarme lúcida y me permitirá ponerme y quitarme a voluntad la máscara que va a ser mi escudo contra la hostilidad del conformismo”.³¹¹

Desgarradoramente, Leonora, encuentra en el entendimiento del pasado traumático una brújula que, aunque poco sincera, resulta práctica para actuar en el gran teatro del mundo. La experiencia de la locura no cambia, lo que cambia es

³⁰⁹ *Ibid.* p. 194.

³¹⁰ Manuel Ávila Camacho López, *10 entrevistas* (México: FCE, 1975), p. 47. Las cursivas son nuestras.

³¹¹ Carrington, *Memorias de abajo*, p. 155.

su relación con la subjetividad una vez que ésta la reconoce como parte de su identidad narrativa. En otro momento se lee: “Llevo tres días escribiendo, aunque esperaba exponerlo todo en unas horas; me resulta doloroso porque estoy volviendo a vivir ese periodo, y duermo mal, inquieta y preocupada por la utilidad de lo que estoy haciendo. Sin embargo, debo continuar con mi historia a fin de salir de mi angustia. Mis mayores, afectados y malévolos, tratan de asustarme”.³¹² En el deseo de recobrar la tranquilidad está el prometerse construir una máscara, una imagen “lúcida” que, sin embargo, esté muy consciente de su naturaleza de artificio. Ese arriesgado “construiré” expone la ipseidad, “en cuanto mantenimiento de sí fuera de la seguridad de la mismidad”.³¹³

Recordemos ahora que la amenaza de la promesa residía en la traición, en el no cumplimiento de lo prometido y cuyas causas no son tan relevantes como la propia falta. Aquí el Epílogo de *Memorias de abajo* funciona veladamente como el discurso que, a más de cuarenta años, es el testimonio de la fidelidad a la palabra comprometida consigo misma, la de mantenerse lúcida y en constante revisión del pasado; esto es, en un continuo entendimiento, respondiendo a las preguntas ¿quién soy yo? y ¿quién soy yo para el otro?

VII

A manera de metáfora concluiremos con la idea de que el reconocerse a sí mismo a través de las Memorias constituye un similar ejercicio al llevado a cabo en la restauración de una obra de arte. Veamos *grosso modo* a qué nos referimos.

La restauración, propiamente dicha, y pensando en tratamientos generalizados, realizados de forma sistemática, se entiende como la continuidad

³¹² *Ibid.* p. 18.

³¹³ Ricoeur, *Caminos del reconocimiento*, p. 136.

de una etapa previa de conservación³¹⁴ abarcando tratamiento de limpieza,³¹⁵ consolidación³¹⁶ y reintegración³¹⁷ de la obra. Análogamente, los procesos de limpieza y consolidación corresponderían al trabajo de rememoración que, como hemos visto, selecciona las huellas psíquicas y las aclara con el fin de salvaguardar lo significativo. Mientras que en la reintegración residiría, cabalmente, la materialización de la memoria en la escritura. “En los procesos de reintegración se han ampliado los límites de la actuación desde la no intervención hasta la reintegración industrial, el repinte o la sustitución total o parcial, en función del carácter de cada obra”.³¹⁸ En este sentido encontramos que la intervención tanto del restaurador como del autor de las memorias, si se llevara ortodoxamente, tendría que tener una mínima participación creadora, sin descuidar, en cambio, el aspecto estético del resultado. Pero aquella sustitución parcial ¿no es acaso el encubrimiento o sustitución de huellas por otras imaginadas, que sin embargo acuden a la feliz unidad de la construcción estética? Porque esa intervención (en el objeto artístico y en el reconocimiento de sí), que promete un goce estético futuro, no violenta tampoco el material original que lo provoca.

El reconocimiento en las Memorias no viene dado por el nombre ni la identidad “yo” sino por la subjetividad que se reconoce a sí misma en lo que ha

³¹⁴ La conservación se plantea como finalidad *mantener* las propiedades, tanto físicas como culturales, de los objetos para que pervivan en el tiempo con todos sus valores. Tan importante es el soporte o elementos materiales, como el mensaje o elementos sustentados en el objeto. Se pretende *conservar la integridad física y la funcional* (capacidad de transmitir la información que encierra). Ver Ana Calvo, *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997), p. 63. Las cursivas son nuestras. La definición de los términos de restauración serán citados de esta misma fuente, anotando únicamente la página que corresponda.

³¹⁵ El concepto de limpieza incluye “toda acción dirigida a suprimir la suciedad o aditamentos que desvirtúan el aspecto o integridad originales del objeto. El tratamiento [...] es *irreversible* ya que todo lo que se elimina nunca podrá ser restituido”. *Ibid.*, p. 133.

³¹⁶ “Tratamiento de restauración destinado a devolver la cohesión o consistencia a los materiales de las obras, perdida por diferentes causas [...] Los consolidantes no deben alterar el aspecto estético de los materiales, deben permitir tratamientos ulteriores”. *Ibid.*, p. 64

³¹⁷ Acción y efecto de reintegrar o restituir una parte perdida. Técnica de restauración que permite integrar estéticamente una obra completando sus pérdidas, ya sean de soporte, de decoración o de policromía. p. 188.

³¹⁸ Pilar Bustinduy y otros, *Criterios de actuación sobre arte contemporáneo. Encuentro del GE-IIC* (Bilbao: GE-IIC, 1999).

sido y en lo que se ha de convertir. “En ese instante tuve mi primer destello de lucidez: la *M* se refería a “Mí” y no al mundo; este asunto me incumbía a mí nada más”.³¹⁹ Leonora Carrington comienza a reconocerse en la distinción de sí misma respecto al mundo, con su moralina burguesa y orden patriarcal. Porque sus memorias son su propio espíritu.

³¹⁹ Carrington, *Memorias de abajo*, p. 196.

Bibliografía

DIRECTA

La puerta de piedra. Caracas: Monte Avila, 1985.

La trompetilla acústica. Caracas: Monte Avila, 1977.

La casa del miedo. Memorias de abajo. México: Siglo XXI, 2007.

El séptimo caballo y otros cuentos. México: Siglo XXI, 2007.

The Seventh Horse and Other Tales. Londres: 1989.

The House of Fear. Notes from Down Below. Nueva York: E. P. Dutton, 1988.

Penélope. México: Prometeus, 1949.

INDIRECTA

Abelleyra, Angélica. “Leonora Carrington: la rebeldía como sello”, en *La Jornada* (México, 8 de agosto de 1999).

ADORNO, THEODOR W. y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 2001.

AGÍS VILLAVERDE, MARCELINO. “El sentido del ser interpretado”, en *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. España: Monte Ávila, 2000.

AGOSÍN, MARJORIE. *Las hacedoras; mujer, imagen, escritura*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993.

Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”, en *Mester* (Los Ángeles: otoño de 1990), núm. 19.

ANDRADE, LOURDES. *Leonora Carrington. Historia en dos tiempos*. México: CONACULTA, 2002.

ANGENOT, MARC. “La ‘intertextualidad’: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el*

- desarrollo de un concepto*. Sel. y trad. de Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, 1997.
- Aridjis, Homero. “Una leyenda viva del surrealismo”, en *Reforma* (México, 29 de agosto de 2004).
- . “Una visita a Leonora Carrington”, en *Letras Libres* (México: julio 2011), año XIII, núm. 151.
- Asse Chayo, Jenny. “El mito, el rito y la literatura”, en *Casa del Tiempo* (México, UAM, octubre 2002), volumen 4.
- AULLÓN DE HARO, PEDRO. *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, 1994.
- Avendaño Trujillo, Octavio. “Dos surrealistas en México. Entrevistas con Alejandro Jodorowsky y Leonora Carrington”, en *La Jornada* (México, 15 de enero de 2006), núm. 567.
- ÁVILA CAMACHO LÓPEZ, MANUEL. *10 entrevistas*. México: FCE, 1975.
- BACHELARD, GASTON. *El agua y los sueños*. Trad. de Ida Vitale. México: FCE, 2003.
- BASAGLIA, FRANCA. *Mujer, locura y sociedad*. Trad. de Ana María Magaldi y Clara Kielack. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985.
- BLACK, MAX. *Models and Metaphors. Studies in Languages and Philosophy*. Londres: Cornell University Press, 1962.
- BRAVO, VICTOR ANTONIO. *La irrupción y el límite*. México: UNAM, 1988.
- BRETON, ANDRÉ. “El surrealismo en sus obras vivas”, en *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor, 2002.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN. *Estudios de semiología del teatro*. Madrid: Aceña, 1988.
- BONNASSIE, PIERRE. *Vocabulario básico de la historia medieval*. Trad. de Manuel Sánchez Martínez. Barcelona: Grijalbo, 1983.
- BUBER, MARTIN. *¿Qué es el hombre?* (México: FCE, 1967), p. 24.

- BURCKHARDT, TITUS. *Alquimia*. Trad. de Ana María de la Fuente. Barcelona: Plaza & Janés, 1971.
- BUSTINDUY, PILAR y otros, *Criterios de actuación sobre arte contemporáneo GE-IIC*. Bilbao:1999.
- CALVO, ANA. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- CAMPRA, ROSALBA. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Iluminaciones, 2008.
- CAMUS, ALBERT. *El mito de Sísifo*. Trad. de Esther Benítez. Madrid: Alianza, 2006.
- CARPENTIER, ALEJO. *El reino de este mundo*, en *Obras completas*, Tomo II. México: Siglo XXI, 2001.
- Carrillo de Albornoz, Cristina. “Entrevista a Leonora Carrington”, en http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/06_11_11_08.html. Consulta: 16 de octubre de 2010.
- CASSIRER, ERNST. *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*. Trad. de Armando Morones. México: FCE, 1998.
- . *Mito y lenguaje* Trad. de Carmen Balzer. Buenos Aires: Galatea-Nueva Visión, 1970.
- CATELLI, NORA. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- CLUFF, RUSSELL M. “Modalidades y estrategias narrativas: 1974-1977” en *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*. México: UAT/INBA/ITC, 2004.
- CONDE, TERESA DEL. *Freud y la psicología del arte*. México: Debolsillo, 2006.
- . “Sobre ‘En bas’”, en *Reforma* (México, 15 de noviembre del 2000).
- CORNWELL, NEIL. *The Absurd in Literature*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- CORTÁZAR, JULIO. *Julio Cortázar. Cuentos*. Pról. Antonio Arrufat. La Habana: Casa de las Américas, 1964.

- Cortés, Adriana. “Hablar de Leonora. Entrevista con Elena Poniatowska”, en *La Jornada* (México, 29 de mayo de 2011), núm. 847.
- Cottenet-Hage, Madeleine, “The Body Subversive: Corporeal Imagery in Carrington, Prassinós and Mansour”, en *Dada/Surrealism* (Iowa, The University of Iowa, 1990), núm. 18.
- CHADWICK, WHITNEY. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*. Trad. de Gloria Benútillo. México: CONACULTA/Era, 1994.
- . *Leonora Carrington. The Mexican Years, 1943-1985*. San Francisco: The Mexican Museum, 1991.
- Cherem, Silvia. “Emérico Weisz, fotógrafo, marido de Leonora Carrington, compañero de Robert Capa” en *Diario Judío*: <http://diariojudio.com/bin/forojudio.cgi?ID=6542&q=0>. Consulta: 30 de enero de 2012.
- De la Colina, José. “Vidas de Leonora/1”, en *Blog de Letras Libres* “Correo Fantasma” del 30 de mayo de 2011, <http://www.letraslibres.com/blogs/vidas-de-leonora-1>.
- DELEUZE, GILLES. *Empirismo y subjetividad*. Pról. de Oscar Masotta y trad. de Hugo Acevedo. Barcelona: Gedisa, 2002.
- . “La vida como obra de arte. Entrevista con Didier Eribon”, en *Conversaciones 1972-1990*. Trad. de José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 1995.
- . y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 2000.
- Domenella, Ana Rosa. “Leonora Carrington, escritora surrealista”, en *La experiencia literaria* (México: UNAM, septiembre 1993), Invierno 1993-1994.
- DONOSO, JOSÉ. *Historia personal del «boom»*. Madrid: Alfaguara, 1972.
- ECO, UMBERTO. *La definición del arte*. Trad. de R. de la Iglesia. Barcelona: Destino, 2005.

- . *Obra abierta*. Trad. de Roser Berdagué. Barcelona: Planeta, 1985.
- . *Historia de la fealdad*. Trad. de Maria Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2007.
- ELIADE, MIRCEA. *Tratado de historia de las religiones*. Trad. de Tomás Segovia. México: Era, 2008.
- . *El vuelo mágico y otros ensayos*. Ed. y trad. de Victoria Cirlot y Amador Vega. Madrid: Siruela, 1995.
- EMERICH, LUIS CARLOS. “Leonora Carrington. Atrás de los espejos”, en *Leonora Carrington. Una retrospectiva*. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994.
- Espejo, Beatriz. “Lo demoniaco y lo divino”, en *Revista de la Universidad de México* (México, julio 2011), núm. 89.
- ESSLIN, MARTIN. *The Theatre of the Absurd*. Nueva York: Anchor Books, 1969.
- EVOLA, JULIUS. *La tradición hermética. En sus símbolos, en su doctrina y en su Arte Regia*. Trad. de Carlos Ayala. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1975.
- Feman Orenstein, Gloria. “Art History and the Case for the Women of Surrealism”, en *The Journal of General Education*. Pensilvania: Pennsylvania State University Press, Spring 1975.
- FREUD, SIGMUND, “Introducción al narcisismo” (1914), en *Obras completas*, t. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.
- FRIEDRICH, HUGO. *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Trad. de Juan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1959.
- Gómez-Haro, Germaine. “Leonora Carrington. La inasible”, en *La Jornada* (México, 7 de agosto de 2011), núm. 857.
- GONZÁLEZ SALVADOR, ANA. *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*. Barcelona: El Punto de Vista, 1980.
- GRAVES, ROBERT. *Los mitos griegos*, t. I. Trad. de Esther Gómez Parro. Madrid: Alianza, 1985.

- GREEN, ANDRE. “Edipo, mito o verdad”, en *Interpretación freudiana y psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- GUIMÓN, JOSÉ. *Psicoanálisis y literatura*. Barcelona: Kairós, 1993.
- HAHN, OSCAR. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Premia Editora, 1978.
- James, Edward. “Las encarnaciones de Leonora Carrington”, en *La Jornada* (México, 2 de octubre de 2005).
- JUNG, CARL GUSTAV. *Psicología y Alquimia*. Trad. de Alberto Luis Bixio. México: Tomo, 2007.
- KANT, IMMANUEL. “¿Qué es ilustración?”, en *¿Qué es Ilustración?* Madrid: Tecnos, 2007.
- KAPLAN, JANET A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. México: Era, 2007.
- KOFLER, LEO. *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Trad. de Eduardo Subirats. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- LIE YUKOU y otros, *Largueza del cuento corto chino*. Rec., trad. y pres. de José Vicente Anaya. México: Verdehalago: 2005.
- LUKÁCS, GEORG. “¿Narrar o describir? Contribución a la discusión sobre el naturalismo y el formalismo”, en *Literatura y sociedad*. Introd., not. y selec. de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Buenos Aires: CEAL, 1977.
- MAHON, ALYCE. *Surrealismo, Eros y Política 1938-1968*. Trad. de Alejandro Pradera Sánchez. Madrid: Alianza, 2009.
- Marquinez Argote, Germán. “Realidad. Historia de una palabra desde sus orígenes latinos hasta Zubiri”, en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2006), No. 33.
- Matus, Macario. “Magia de Leonora Carrington”, en *Excelsior* (México, 30 de abril de 2000).

- .“Leonora Carrington en la Galería El Estudio”, en *Excélsior* (México, 22 de junio de 2003).
- Mayer, Mónica. “Leonora Carrington: merecido homenaje”, en *El Universal* (México, 18 de noviembre de 2000).
- MENTON, SEYMOUR. *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*. México: FCE, 2010.
- MICHEL, MARIO DE. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Trad. de Ángel Sánchez Gijón. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- MUÑIZ-HUBERMAN, ANGELINA. *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea*. México: FCE, 1993.
- NADEAU, MAURICE. *Historia del surrealismo*. Pres. de Marcelo Pichon Riviere. Buenos Aires: Terramar, 2008.
- NONAKA, MASAYO. *The Magical Dimension of Leonora Carrington. Catalogue*. Tokio: Nipon Gallery, 1993.
- Ordaz, Pablo. “La locura de vivir”, en *Babelia*. Madrid, *El País* (19 de marzo de 2011).
- Oviedo, José Miguel. “Ionesco o la razón del absurdo”, en *La Jornada* (México, 15 de mayo de 1994), núm. 257.
- PANIKKAR, RAIMON. “Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo”, en *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- PAVÓN, ALFREDO. *Al final reCuento. I. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*. México: UAM-I, BUAP, 2004.
- Payán, Emilio y Saúl Villa, “Tiempo soñado. Entrevista con Leonora Carrington”, en *La Jornada* (México, 15 de diciembre de 1996).
- PAZ, OCTAVIO. *El arco y la lira*. México: FCE, 2003.

- PIMENTEL, LUZ AURORA. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/Siglo XXI, 1998.
- PLATÓN. *Cratilo o Del lenguaje*. Ed. y trad. de Atilano Domínguez. Madrid: Trotta, 2002.
- PRADO BIEZMA, JAVIER DEL y otros, *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- Rais, Roberto. “O fantástico do poder o poder do fantástico”, en *Ideologies and Literature* (Minneapolis, junio-agosto de 1980), vol. III, núm.13.
- Redondo, José Manuel. “Nóesis, nous poietikós, póiesis, poesía. Acercamiento, desde la intuición creativa en Plotino, a algunos aspectos del pensamiento poético moderno: Blake, Shelley, el surrealismo, Heidegger y Paz”, en *Anuario de Filosofía* (México: UNAM, 2009), vol. 1, 2007.
- RICOEUR, PAUL. *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la Acción*. Trad. de Mauricio M. Prelooker y otros. Buenos Aires: Prometeo, 2008.
- . *Freud: una interpretación de la cultura*. Trad. de Armando Suárez. México: Siglo XXI, 1990.
- . *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. Trad. de Agustín Neira. México: FCE, 2006.
- RISCO, ANTONIO. *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Taurus, 1987.
- ROAS, DAVID. “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*. Intr. y comp. de David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- ROCHE, JULOTTE. *Max y Leonora*. Trad. de Tessa Brisac. México: Era, 2001.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA. *El surrealismo y el arte fantástico en México*. México: UNAM, 1969.
- Romero Keith, Delmari. “Fantasmagoría de la modernidad”, en *Revista de la Universidad de México* (México: julio 2011), núm. 89.

- SÁNCHEZ VIGIL, JOSÉ ALEJANDRO. *Un acercamiento visual a “La corneta acústica” de Leonora Carrington. Tesis de maestría*. Xalapa: UV, 2006.
- STAROBINSKI, JEAN. “Freud, Breton, Myers”, en *Interpretación freudiana y psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- TORRES ORNELAS, SONIA. *Deleuze y la sensación. Catástrofe y germen*. Pról. de Ma. Rosa Palazón. México: Torres Asociados/ UAT, 2008.
- “Una pirámide de secretos. *Los bienamados*”, en *Life en Español* (México, 16 de agosto de 1965), vol. 26, núm. 4.
- Vargas, Rafael. “Leonora Carrington, ilustradora gráfica”, en *La Gaceta* (México, julio 2011), núm. 487.
- WITTENBERG, STELLA. “Interpretación del universo pictórico de Paul Cézanne en la narrativa de Peter Handke”, en *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, arte y literatura*. México: UNAM, 1998.
- XIRAU, RAMÓN. *Introducción a la historia de la filosofía*. México: UNAM, 2008.

DICCIONARIOS

- CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 1998.
- CHEVALIER, JEAN y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1995.
- FERBER, MICHAEL. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- HALL, JAMES. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Introd. de Kenneth Clark. Nueva York: Harper & Row, 1974.
- . *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. Ilust. de Chris Puleston. Boulder: Westview Press, 1996.
- JULIUS EVOLA. *La tradición hermética. En sus símbolos, en su doctrina y en su Arte Regia*. Trad. de Carlos Ayala. Barcelona: Martínez Roca, 1975.

MARTIN RULANDUS. *A Lexicon of Alchemy*. Whitefish: Kessinger Publishing, 1964.

SOBRE LEONORA CARRINGTON

ABERTH, SUSAN L. *Leonora Carrington: The Alchemical Kitchen*. Thesis Ph. D. Nueva York: City University of New York, 2003.

Andrade, Lourdes. “Segundo encuentro del surrealismo con México: la creación transterrada de Leonora Carrington, Remedios Varo, Benjamín Péret, Alice Rahon, José y Kati Horna, Edward James y Luis Buñuel” en *México en el surrealismo. La transfusión creativa* (México, Artes de México, junio de 2003), núm. 64.

Assa, Sonia. “Gardens of Delight or, What’s Cookin’? Leonora Carrington in the Kitchen” en *Studies in Twentieth Century Literature* (Manhattan, Ks: Kansas State University, Summer 1991), vol. 15.

BARZAK, CHRISTOPHER. *Re-membering the Body: Reconstructing the Female in Surrealism*. Youngstown: Youngstown State University, 2003.

BLANCARD, MARIE. *Les spectacles intérieurs de Leonora Carrington, Frida Kablo, Gisèle Prassinos, Dorothea Tanning et Unica Zürn. Dialogue entre écriture et arts plastiques*. París: Université de Cergy-Pontoise, 2006.

BOYD HERMAN, AMANDA. *Female Journeys as Supposed Surrealists: The Works of Leonora Carrington and Remedios Varo*. Asheville: Warren Wilson College, 2000.

CARROLL, RACHEL. *The Return to the Body in the Work of Sylvia Plath, Angela Carter, Leonora Carrington, and Flannery O'Connor*. Thesis Ph. D. Newcastle: Newcastle University, 1996.

COLE, JULIE. *How Leonora Left the Nest and Grew into a Kitchen Goddess: The Evolution of Leonora Carrington’s pictorial style*. Colorado: Colorado College, 1996.

- CHEREM SACAL, SILVIA. *Trazos y revelaciones: entrevistas a diez artistas mexicanos (Gilberto Aceves Navarro, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Roger von Gunten, Joy Laville, Vicente Rojo, Juan Soriano, Francisco Toledo)*. México: CONACULTA, 2004.
- Christensen, Peter G. "The Flight from Passion in Leonora Carrington's Literary Work" en *Dada/Surrealism* (Iowa, The University of Iowa, 1990), núm. 18.
- DEFFEBACH, NANCY. *Images of Plants in the Art of María Izquierdo, Frida Kahlo, and Leonora Carrington: Gender, Identity, and Spirituality in the Context of Modern Mexico*. Thesis Ph. D. Austin: University of Texas, 2000.
- DE SOLA, LUCÍA. *Food for thought: representations of knowledge in the paintings and writings of Leonora Carrington*. A. B. Honors in History and Literature. Cambridge: Harvard University, 1999.
- Domenella, Ana Rosa. "Las pintoras también narran... también cuentan (Leonora Carrington, Remedios Varo, Frida Kahlo)", en *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*. México: UAT, 1997.
- . "Leonora Carrington: *La trompetilla acústica*. Las Viejas damas se divierten" en *Varia Lingüística y Literaria* (México: El Colegio de México, 1997), vol. 1.
- Faesler, Carla. "I have other things to do. Leonora Carrington" en *Tierra Adentro* (México, CONACULTA, agosto-septiembre de 2011), núm. 171.
- FAYE TRIM, DELAYNNA. *Celtic Reflections: A Facet of Leonora Carrington's Works*. M. A. in Art. Norman: University of Oklahoma, 2006.
- Fernández Agüero, Isabel. "Food and eating in Leonora Carrington's short stories: 'flesh-eaters' and 'cookies-and-green eaters'" en *Indivisa: Boletín de estudios e investigación* (Madrid, Centro Superior de Estudios Universitarios La Salle, 2007), No. 8.
- FOX, STACY JADE. *The idea of madness in Dorothy Richardson, Leonora Carrington and Anaïs Nin*. Thesis Ph.D. Perth: University of Western Australia, 2008.

- Friedeberg, Pedro. “Leonora Carrington y su importante remesa de yoyos”, en *Gato Pardo* (México, Mapas, julio-agosto 2011), núm. 123.
- GARCÍA PONCE, JUAN. *De viejos y nuevos amores: arte*. México: Joaquín Mortiz, 1998.
- GUTHRIE, CATHERINE. *Refiguring the Sacred: Surreal Theater as the Space of Alterity in the Works of Leonora Carrington, Djuna Barnes, Angela Carter, and Audre Lorde*. Thesis Ph. D. Pullman: Washington State University, 1996.
- HELLAND, JANICE VALERIE. *Daughter of the Minotaur: Leonora Carrington and the Surrealist Image*. Thesis M. A. Victoria: University of Victoria, 1986.
- Hoff, Ann, “‘I Was Convulsed, Pitiably Hideous’: Convulsive Shock Treatment in Leonora Carrington's Down Below” en *Journal of Modern Literature* (Bloomington: Indiana University Press, Spring 2009), vol. 32, núm. 3.
- HUNTER, JESSICA. *Entering the House of Fear: Madness, Magic and Narrative in the Art and Literature of Leonora Carrington*. Thesis M. A. Colorado: University of Colorado, 1995.
- KALLINS, GAIL A. *Elizabeth Siddall and Leonora Carrington: A Study of Their Works and Texts*. Thesis M. L. A. Tampa: University of South Florida, 1989.
- KAPLAN, KRISTINA. *Loving and Living Surrealism: Reuniting Leonora Carrington and Max Ernst*. Cambridge: Harvard University, 1995.
- LUSTY, NATALYA. *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis. The Crisis of Representation in the Work of Leonora Carrington, Claude Cabun and Cindy Sherman*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Llorca, Vicente. “Imágenes de la vanguardia: Maruja Mallo, Frida Kahlo y Leonora Carrington”, en *Arte, Individuo y Sociedad* (Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995), núm. 7.
- MARQUIÉ, HÉLÈNE. *Métaphores surréalistes dans des imaginaires féminins. Quêtes, seuils et suspensions; souffles du surréel au travers d'espaces picturaux et chorégraphiques: parcours dans les oeuvres de Leonora Carrington, Leonor Fini, Dorothea Tanning, Martha*

- Graham, Doris Humphrey et Carolyn Carlson. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2002.
- MELIKSETIAN, ANNA. *The Crone in the Work of Leonora Carrington*. Thesis M. A. Los Angeles: California State University, Northridge, 2003.
- Minardi, Giovanna, “Messico: il caso di tre pittrici scrittrici (Leonora Carrington, Remedios Varo, Frida Kahlo)” en *Atti del XIX Convegno. Associazione Ispanisti Italiani* (Roma, Unipress, 2001).
- MORITZ, MARYLEE S. *The Woman/Horse as Self-Portrait in the Painting and Writing of Leonora Carrington*. Thesis M. A. Davis: University of California, 2001.
- REHBERG, GERLINDE. *Treacherous Mirrors and the Quest for the Self in the Work of Leonora Carrington*. Thesis Ph. D. Norwich: University of East Anglia, 1996.
- SALMERÓN CABAÑAS, JULIA. *‘Errant in time and space’: a Reading of Leonora Carrington’s Major Literary Works*. Thesis Ph. D. Hull: University of Hull, 1997.
- Sánchez Vigil, José Alejandro. “El tema del transterrado en la *Corneta acústica* de Leonora Carrington”, en *Estudios de Literatura y Lingüística*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005.
- TURNER, M. K. *Representation and Womens Art*. Master of Arts. Nepean: University of Western Sydney, 1998.
- Velasco Ballesteros, Maricarmen. “The Creative Impulse of Leonora Carrington”, en *Voices of Mexico* (México: UNAM, 1995), núm. 30.
- WACKER, KELLY A. *Animals, Alchemy and the Goddess: Intertextuality in Leonora Carrington's Literary and Visual Work*. Thesis M. A. Bowling Green: Bowling Green State University, 1993.
- WULBERS, M. KRISTINE. *Leonora Carrington and Remedios Varo: The Depiction of the Female Figure as Eco-feminist Consciousness*. M. A. Art History. San Diego: San Diego State University, 2005.