

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1923-2017)

Volumen IV



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1923-2017)

Volumen IV



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
BRAULIO AGUILAR VELÁZQUEZ

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL
SERIE EL ESTUDIO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL



DIRECCIÓN DE LITERATURA
MÉXICO, 2019

Primera edición: diciembre de 2019

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, Ciudad de México, México.

ISBN: 978-607-30-2931-5

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

III. NOVELAS EN EL EXILIO

MAGIA Y FEMINISMO: LA CORNETA ACÚSTICA DE LEONORA CARRINGTON

ELIFF LARA ASTORGA

Universidad Nacional Autónoma de México

Carlos Monsiváis describe en “*No sin nosotros*”. *Los días del terremoto* al contingente que en 1978 marchó en la Ciudad de México para conmemorar los diez años de la matanza del 2 de octubre. A ese grupo se unió, inesperadamente para muchos, otro formado por homosexuales y lesbianas que deciden, así, dar la cara a los capitalinos y formar parte de lo que Antonio Gramsci llamó “sociedad civil”. Con este concepto, el italiano se refiere a erigir un contrapeso ciudadano frente al poder del Estado y a llevar a cabo una participación activa de los gobernados en las decisiones que los afectaban. Y es que en México la década de los setenta del siglo xx es un periodo donde los marginados de la realidad oficial logran mayor presencia pública. Entre ellos, por ejemplo, las mujeres. Acerca de los movimientos feministas Monsiváis escribe:

En 1970 o 1971 se inicia la nueva etapa del feminismo con grupos que protestan contra los concursos de Miss México, se oponen al habla machista, demandan la despenalización del aborto [...] se burlan de la Epístola de Melchor Ocampo leída con pompa y reverencia en las bodas civiles. En su mayoría son de clase media universitaria, concentradas en el Distrito Federal, que leen para ideologizarse, y ven en la victimización (muy real) el principio del entendimiento (25).

El autor de *Días de guardar* también subraya la relevancia de la mirada al exterior por parte de estas mujeres, cuyas luchas (de nuevo, tristemente) aún no encuentran motivos de reposo debido a la enorme cantidad de feminicidios que, hasta la tarde en la cual escribo estas notas, siguen sucediendo a cuerdas de aquí. Pero mencioné la influencia del exterior: en 1974, la feminista francesa Françoise d'Eaubonne (1920-2005) publicó *Le féminisme ou la mort* donde, de acuerdo con Esther Rey Torrijos, se fundaron las bases del llamado “ecofeminismo”. Lejos de asimilar este término con prejuicios hacia su aparente marginalidad, lo quiero entender como parte de un movimiento más amplio de crítica activa hacia los hábitos políticos (y privados también) que han impactado negativamente en las relaciones interpersonales y del ser humano con su medio ambiente. Citando a Rey Torrijos, para investigadores como Greta Gaard, Patrick Murphy y Wendy Harcourt:

el ecofeminismo no solamente reconoce la relación existente entre la explotación de la naturaleza y la opresión sufrida por las mujeres sino que, para un buen número de ecofeministas, el sometimiento de la naturaleza y de la mujer está indisolublemente asociado a la opresión social sufrida tanto por hombres como por mujeres que se encuentran en situación de desigualdad por razones de raza, religión o posición social [...] Para alcanzar sus objetivos, el modelo social en los países occidentales se vale, entre otras cosas, de la explotación femenina. Desde esa perspectiva y en ese tipo de sociedades, el papel de hombres y mujeres puede describirse en términos de producción y reproducción, intensificándose el papel reproductivo de las mujeres en las sociedades con mayores desigualdades sociales, en donde su función sustentadora dentro de la economía doméstica se convierte en exclusiva (152).

Este punto de vista, conformado desde los años setenta en los ámbitos intelectuales anglosajón y francófono, también funciona como contexto revelador para la lectura de *La corneta acústica*, como se leerá más abajo.

Para no irnos más allá del siglo xx, fue inmediatamente después de la Revolución mexicana cuando el proyecto de re-

construcción nacional de los años veinte también incluyó uno de reforzamiento de roles de género, por decirlo de algún modo. Además del proyecto vasconcelista —que con nuevos argumentos continuó reinventando una identidad mexicana mestiza (que, como se sabe, tiene sus orígenes en el “nacionalismo criollo” del siglo XVIII)—, se reforzaron en algunos sectores literarios y periodísticos los estereotipos de lo que debían ser un hombre y una mujer. Didier Machillot y Pedro Ángel Palou, entre otros, han dado cuenta de este camino que en el cine mexicano de la época de oro se tradujo en figuras como el macho criollo de Jalisco y la indígena o mestiza abnegada y cuyo mejor destino era la maternidad. Frente al cosmopolitismo de los modernistas y catrines porfirianos, el movimiento revolucionario y sus décadas postreras se encargaron de erigir con abierto sesgo nacionalista la violencia machista en sus producciones culturales como mejor síntesis de lo nacional. En contraste, las *flappers* o “pelonas” de los años veinte fueron vapuleadas por parte de la prensa contemporánea a favor, como explica Yanna Hadatty en sus estudios sobre *El Universal Ilustrado*, de un ideal de “india bonita”. Machillot incluso descubre una actitud análoga en *El laberinto de la soledad*, que a la mitad del siglo y a principios del sexenio a medias modernizador de Miguel Alemán quiere describir nuestras raíces traumáticas con lineamientos tomados de la historia y el psicoanálisis. A pesar de su brillantez, aclara Machillot, el ensayo de Octavio Paz convierte a la Malinche en:

la Chingada, la Madre Violada, nos dice, la que por no haber podido resistir al conquistador es mancillada para siempre. Y, continúa Paz, su complemento es el Macho, el Gran Chingón, aquel que mediante la violación y *por* el falo, encarna el poder. Con esto, en 1950 Paz le confiere de nuevo al macho, inspirándose en el macho vulgar de Ramos, un aura mítica (104-105).

Estos rápidos y de ninguna manera exhaustivos ejemplos nos ayudan a entrever tanto el contexto de la publicación de *La cor-*

neta acústica de Leonora Carrington como algunas de las ideas dominantes sobre el género en el México al cual llegó la artista inglesa en 1943. Efectivamente, su novela fue publicada por primera vez en 1974, pero según Susan L. Aberth (quien sigue un testimonio de Carrington que se debe tomar con pinzas) fue escrita alrededor de 1950, en un café de la Plaza Garibaldi, llena de los mariachis estereotípicos de la cultura nacional machista, mestiza, heterosexual y hasta católica que se fue imponiendo por diversas vías a lo largo del siglo xx. Aunque también 1950 es la fecha de estreno de *Los Olvidados* de Luis Buñuel (1900-1983) —que sigue levantando ámpula con sus escenas de la mamá de Pedro sexualizada, seduciendo al Jaibo con su lavado de pies—, esta secuencia y la de la puerta de la casa de cartón azotándose (eufemismo visual del encuentro erótico entre la señora y el muchacho de la calle) desacraliza a la mujer-virgen entronizada en el Monumento a la Madre de la calle de Sullivan.

Redactada en inglés y ubicada en la Ciudad de México, la novela de Carrington cuenta la historia de Marion Leatherby, anciana inglesa a quien su hijo, su nuera y su nieto envían a una casa de retiro al sur de la capital. Ella se entera de estos planes, finalmente consumados, gracias al regalo que su amiga Carmella le hace de una corneta acústica, con la cual puede recobrar su sentido auditivo naturalmente deteriorado. Carmella, de origen español, es un claro trasunto de Remedios Varo, con quien Carrington coincidió en México y forjó una larga amistad. Ya en el hogar de reposo, Marion es incorporada a una sociedad supuestamente esotérica que la obliga a realizar distintos trabajos y ejercicios con el fin de recobrar el mensaje cristiano original y llegar a una plena realización espiritual. La protagonista no deja de burlarse tanto de las vivencias en su hogar de origen como de lo que va presenciando en su nueva casa, la cual está conformada por pequeños bungalows de formas caprichosas como botas, hongos, un pastel de cumpleaños y una torre con muebles pintados en las

paredes, que es donde Marion va a dormir. Sin embargo, gradualmente la anciana va teniendo experiencias esotéricas auténticas con sus demás compañeras a partir de la visión de un cuadro de una monja castellana ubicado en el comedor principal. Esto lleva a Carrington a insertar como caja china una historia dentro de otra, es decir, la biografía de santa Bárbara de Tartaria, quien supuestamente vivió en el siglo XVIII, conoció el trabajo alquímico y se vinculó con los secretos de María Magdalena y la orden templaria. Estas vivencias leídas en una misteriosa biografía saltan a la realidad o surrealidad del hospicio, desencadenan una huelga de hambre contra los abusos del poder masculino encarnado en el director del lugar y crean visiones fantásticas que empujan a las mujeres del relato a ir en búsqueda del Santo Grial, escondido en el Palacio del Arzobispado de nuestra capital, con el fin de salvar al planeta de una inminente glaciación.

La corneta acústica es, a juicio de varios especialistas, un relato esotérico y feminista. También surrealista, podemos añadir, siempre y cuando tomemos en cuenta algunos factores. En primer lugar, la tradición ocultista que el grupo dirigido por André Breton (1896-1966) desde 1924 heredó del romanticismo del siglo XIX (específicamente, del simbolismo) y de épocas anteriores. Como dilucidan Nadia Choucha en su libro *Surrealism and the Occult* y Xoán Abeleira en su oportuna traducción de la poesía tardía de André Breton, el movimiento dirigido por el poeta francés se enriqueció de una paradoja espiritual. Por una parte, en sus textos programáticos y líricos Breton se opone abiertamente a las religiones oficiales, pero al mismo tiempo, en su obra va gradualmente abriendo espacio a tradiciones heterodoxas como la alquimia. Y otro tanto puede comentarse respecto a las pinturas de Max Ernst (1891-1976), Leonor Fini (1907-1996), Ithell Colquhoun (1906-1988), André Masson (1896-1987) e incluso Marcel Duchamp (1887-1968), quien siguió su propio camino creativo más allá de las etiquetas impuestas por los “ismos”. Más

aún, como los estudios de Carl Gustav Jung (1875-1961) lo han apuntado ya, la alquimia en su búsqueda del *rebis* o la piedra filosofal o *lapis*, como símbolo del perfeccionamiento espiritual, rescata el universo de lo femenino (o lo que ha sido agrupado como tal a lo largo de la historia) en pos de un ideal espiritual andrógino. En sus discursos de triple interpretación (química, moral y religiosa), los alquimistas insisten en los símbolos asociados a la mujer como complementos indispensables para alcanzar sus metas. Choucha ve en estas concepciones una invitación para que los artistas surrealistas (varones y mujeres) por lo menos reivindicquen el talento de lo que nuestro machismo simplón ha llamado “bello sexo”.

Aunque hay que hacer algunas precisiones. De acuerdo con Gabriel García Ochoa, frente a la imagen de la *femme enfant* utilizada por Breton en su novela *Nadja*, Carrington le otorga a la protagonista de *La corneta acústica* una edad de 92 años y un papel absolutamente activo, no sólo de mediadora entre el poeta asombrado y una realidad maravillosa o ultraterrena. Es decir, Carrington extendió los límites de lo que Paz llamó la estrella de tres puntas del surrealismo: libertad, amor y poesía. Su novela escapa a las reducciones machistas del amor y a la mera definición de este movimiento de vanguardia como traductor de los sueños. Desde mi punto de vista, más que *Nadja*, tiene mayor utilidad traer a colación el ensayo y crónica de 1945 de Breton, *Arcano 17*. Publicado en Nueva York en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, el poeta francés nos describe sus instantáneas de viaje por la costa norte de Canadá y nos explica sus propuestas para la reconstrucción de la humanidad después del conflicto bélico. Como Xoán Abeleira anota en su traducción de *Pleamargen. Poesía 1940-1948* de Breton, en medio del texto (por lo demás, bastante preciso en sus planteamientos) alumbra la figura de Elisa Bindhoff, pianista chilena y tercera esposa del escritor. El ele-

mento que suelda estas líneas temáticas es, justo, el ocultismo.¹ De allí el nombre de *Arcano 17*, tomado del tarot.



Carta XVII del Tarot de Marsella

Tras lúcidas opiniones sobre el estado del mundo en esos momentos, Breton recoge la imagen del hada Melusina (que hoy se ha comercializado bajo la marca Starbucks) y la compara con la mujer de la carta xvii del tarot de Marsella:

Sí, ella es siempre la mujer perdida, la que canta en la imaginación del hombre, pero al cabo, ay, de cuántas duras pruebas para ella, para él, también debe ser la mujer reencontrada. Para ello, antes que nada la mujer debe reencontrarse a sí misma, aprender a reconocerse atravesando esos infiernos a los que la aboca —sin prestarle su ayuda sumamente problemática— la visión que el hombre, en general, tiene de ella [...] Y es al artista, en particular, a quien corresponde —aun-

¹ Para no embrollarnos, sigo las precisiones terminológicas de José Ricardo Chaves. “Esoterismo” se puede usar para definir el conjunto de corrientes religiosas heterodoxas (paralelas o francamente divergentes a las religiones oficiales en Occidente) que aunque poseen raíces asiáticas, grecolatinas y medievales, asomaron la cabeza con firmeza gracias al neoplatonismo de Marsilio Ficino (1433-1499). Con “ocultismo” Chaves se refiere a las distintas versiones decimonónicas del esoterismo, versiones que usualmente retomaban y mezclaban las propuestas análogas de siglos anteriores.

que no sea más que para protestar contra este escandaloso estado de cosas— hacer predominar al máximo todo cuanto depende del sistema femenino sobre el mundo por oposición al sistema masculino, contar exclusivamente con las facultades de la mujer, exaltar, o aún mejor, apropiarse, hasta hacerlo celosamente suyo, de todo cuanto distingue a la mujer en lo tocante a sus modos de apreciación y volición (Breton 262-4).

Después de leer este y otros fragmentos de *Arcano 17*, coincido con su traductor: el papel que Breton espera de la mujer va más allá del de simple musa, aunque el poeta utiliza el problemático término “mujer niña” para referirse a una persona capaz de mantener el diálogo con su *niña interior* (en su sentido psicoanalítico, como puntualiza Abeleira). Como sea, un debate más amplio sobre *Arcano 17* cae fuera de lugar aquí, me parece que Leonora Carrington antes y después de 1945 cristalizó en sus pinturas y en sus textos la invitación de Breton. En *La corneta acústica* aparecen varios símbolos ocultistas que se enlazan bien con el rescate e incorporación del mundo femenino arriba propuesto. Algunos especialistas ya han pormenorizado este hecho, aquí solamente retomaremos algunos pasajes de la novela.

Desde el principio, llama la atención la presencia del planeta Venus a lo largo de la obra. La anciana Marion se consagra a esa estrella por las noches y aparece aquí y allá en el relato para darle fuerza en su aventura. Si seguimos la interpretación de Breton de la carta XVII del tarot, sería “la Canícula o Sirio, y es Lucifer el Portador de Luz, y es, en su gloria suprema, la Estrella de la Mañana. Tan solo en el instante en que ella surge el paisaje se ilumina, la vida se esclarece” (270). Efectivamente, en la parte superior de la carta fulgura una estrella amarilla y roja rodeada por otras siete más pequeñas, y allí podemos rescatar referencias numerológicas evidentes, asociadas con un camino de perfeccionamiento espiritual (el siete) que conduce a lo in-

finito (el ocho invertido). Y, justo debajo, una mujer arrodillada en acción, mezclando el contenido líquido de dos jarrones sobre la corriente de un río. De acuerdo con *Los arcanos mayores del tarot*, comentario anónimo y reciente a la famosa baraja, estas figuras remiten al necesario debate entre territorios contrapuestos (por ejemplo, ciencia y religión) para llegar a una fórmula que le dé esperanza de renacimiento al ser humano (de allí la figura femenina desnuda, dadora de vida). La mediadora por excelencia sería, según esta lectura, la poesía en su doble aspecto de ritmo terrenal y conjuro mágico, además de la alquimia también en su dualidad material-espiritual.

La experta en el tema, Sallie Nichols, citada por Abeleira en *Pleamargen*, coincide con esta interpretación pues, a diferencia de la carta XIV o de la Templanza, en el arcano XVII la figura que sostiene las vasijas no tiene alas, está más cerca del mundo visible pero sigue conectada con las estrellas mediante un *trabajo*, no de forma pasiva. Más aún, conviene salvar del olvido el tarot diseñado por varios surrealistas (el mismo Breton, Max Ernst, André Masson, Wifredo Lam (1902-1982), etcétera). El *Jeu de Marseilles* incluye las figuras de la Alicia de Lewis Carroll (1832-1898), el Marqués de Sade (1740-1814), Lautréamont (1846-1870)... y hasta Pancho Villa (1878-1923). Y, claro, el tarot de la propia Leonora, pintado entre los años cincuenta y noventa. Su versión del arcano XVII se apega al modelo del de Marsella, sólo aumenta el tamaño y la importancia del árbol en uno de los costados y de un ave del lado opuesto. Universos vegetal, animal y humano armonizados por el trabajo de una mujer que mira de frente al espectador y mezcla el dorado y el morado, colores dominantes en la composición (¿el mercurio y el azufre de los alquimistas?).

En esto último hay otra clave aprovechada por Carrington en su novela. El camino iniciático de su protagonista, a manera de

parodia del *Bildungsroman* tradicional y sus personajes adolescentes, constituye una verdadera *aventura*, la salida de un ámbito cerrado con el fin de sufrir una transformación individual o lograr un cambio exterior. Más adelante ampliaré esto. Por ahora deseo insistir en el carácter *activo* de buena parte de los personajes de la obra. Además de la ya mencionada huelga de hambre en el asilo, Marion también pasa por un crecimiento espiritual que implica actos concretos de su parte y de otras ancianas del lugar. Llama la atención una de las inquilinas del hogar de retiro, Christabel, de origen jamaicano y rasgos afroamericanos, quien le comparte a Marion la historia escrita de una monja alquimista. Esa religiosa, llamada Rosalinda, supuestamente vivió en el siglo XVIII en España, y es un ejemplo y una invitación al trabajo mágico que no por ello excluye al varón, sino lo incorpora, incluso por la vía sexual, gracias a la figura del obispo francés Gros Pigeon. Además, Rosalinda posee habilidades políticas notables, es una mujer de acción tanto espiritual como terrenal. Volviendo a la misteriosa inquilina del hospicio, además de revelar la anterior biografía, es quien inicia a Marion mediante un acto de autofagia mediado por un caldero. El acto de cocinar recibe en el texto un doble signo femenino y mágico. El alemán Michael Maier (1568-1622), quizá el alquimista mejor conocido de los siglos recientes, nos explica en *La fuga de Atalanta* (1617): “Tú, que gustas de escrutar las verdades ocultas, / debes saber extraer de este ejemplo todo lo que sea útil: / mira a esa mujer, cómo quita las manchas de su ropa, / echando sobre ella agua caliente. / Imítala: tu arte no te traicionará. / El agua lava, en efecto, la suciedad del cuerpo negro” (87). Y la imagen correspondiente a estos versos (originalmente en latín y acompañados también por una partitura) muestra a una lavandera *trabajando* con agua y cubas calientes, de forma semejante a la mujer del arcano XVII.



Michael Maier, *Emblema III de los secretos de la naturaleza*.
Tomada de Maier (87).

Christabel todo el tiempo estaba laborando en el asilo, “carrying covered trays to and from the tower, or sometimes bath towels and other linen” (87), como la lavandera de Maier. Y más allá de lo exótica que le parece a Marion, según Jung en *Mysterium coniunctionis*, algunos de los sobrenombres de la diosa egipcia Isis en la tradición alquímica eran Negra o Anciana “y desde antiguo se le atribuye el elixir de la vida y ser avezada en otras artes mágicas [...] y se la tuvo por alumna de Hermes, o incluso por su hija” (30). No es casualidad, entonces, que Christabel conduzca a Marion a un sótano donde la anciana inglesa se descubre cocinándose y comiéndose a sí misma, justo después de tener la visión de un monstruo alado destruyendo la habitación-alcázar de Marion y volando del lugar (imagen seguramente inspirada en la carta XVI del tarot, la Torre, símbolo de la iluminación súbita y que muestra un rayo solar derribando una fortificación). Recordemos que Isis recompone al desmembrado Osiris tras rescatar sus partes corporales del Nilo. Entonces, Carrington entrecruza las imágenes de Isis, la lavandera de Maier y el arcano XVII tan

favorecido por Breton alrededor de la propuesta de la mujer laboriosa que construye su destino y ayuda a redimir el de los demás, pasando por el ámbito culturalmente femenino de la cocina. En efecto, un cuadro como *La cocina aromática de la abuela Moorhead* (1975) comparte elementos con *La corneta acústica*: el personaje cornudo del lado derecho se parece a la corneta que regala Carmella y también remite a una deidad con cuernos (seguramente Cernunnos, dios celta de la fertilidad). Según García Ochoa, el cuerno es un eco tanto del Santo Grial como del motivo de la androginia, tan constante en el relato, pues ese elemento sirve para atacar y para recibir a manera de vaso. La novela también hace referencia a la cocción de pócimas mágicas en un caldero. Es conocida la afición de Carrington y de Varo por la cocina y por experimentar con distintos ingredientes. De hecho, alrededor de caldero del cuadro hay inscripciones que ayudarían a invocar a la diosa encarnada ahí como gansa blanca.



Leonora Carrington, *La cocina aromática de la abuela Moorhead* (1975)

Charles B. Goddard Center for Visual Performing Arts, Ardmore, Oklahoma. Tomada de Aberth (123).

La cocina aromática de la abuela Moorhead complementa la búsqueda ocultista de Marion y de las demás ancianas de la novela con otras dos referencias. La más cercana a la alquimia es la figura del andrógino, con la cual se representaba la piedra filosofal. Ya se ha apuntado la constancia de este símbolo en *La corneta acústica*, encarnada especialmente en la anciana Maude, la cual resultó un travesti que traficaba drogas en Nueva York y se escondió en el asilo vestido de mujer. La iconografía alquímica desde el Renacimiento se deleitó en representar la imagen de la androginia. Michael Maier lo hizo a manera de una boda entre hermanos: “La raza humana no llenaría el mundo / si la primera hermana no se hubiera esposado con su hermano. / Ve, pues, y une a esos primogénitos de los dos padres / para que en el lecho sean macho y hembra” (91). De hecho, Juan Rulfo (1917-1986) en *Pedro Páramo* y Carlos Fuentes (1928-2012) en “Un alma pura”, traducen la androginia a modo de pareja de hermanos incestuosos.

La otra imagen pintada en *La cocina aromática...* que podemos asociar con *La corneta acústica* es la de la gansa. Carrington y otras artistas fueron lectoras entusiastas de *La diosa blanca* (1948) del inglés Robert Graves (1895-1985). En ese libro, el novelista analiza con asombrosa erudición un poema de la tradición gaélica medieval, el “Romance de Taliesin”; mediante múltiples asociaciones antropológicas, históricas y lingüísticas (a veces difíciles de seguir), Graves descubre los orígenes del culto a las deidades femeninas en las islas británicas, en especial a la Diosa Blanca, quien ha recibido distintos nombres a lo largo del tiempo hasta que finalmente fue sustituida por las divinidades masculinas de las religiones abrahámicas. Según Susan L. Aberth, Carrington vinculó su ascendencia familiar con los argumentos de Graves: su rama materna, los Moorhead, era de origen irlandés, lazo reforzado mediante las leyendas que la madre le contaba a Leonora cuando ésta era niña. Y justo en las postrimerías de la novela hace su aparición, a manera de un simple cartero, el mismo Taliesin en persona, quien termina acompañando al grupo

de ancianas en su aventura final. Este guiño onomástico de la narradora nos envía (como al cartero de la obra) a buscar los cultos a la Diosa Blanca estudiados por Graves, a esa Isis o Hécate o Cibeles o un largo etcétera de sobrenombres que también convocó la admiración de personajes tan distantes en el tiempo o en el espacio como Apuleyo (ca. 123-ca. 180), Athanasius Kircher (ca. 1601-1680), Sor Juana (1648-1695) en el *Neptuno alegórico*, o John Keats (1795-1821) en su *Endymion*. Y, naturalmente, también existen referencia en la obra de la propia artista inglesa, como el cuadro *La gigante*, de 1946, evidente recreación de la Isis dibujada en el *Edipo egipciaco* de Kircher.

Más arriba convocamos el término “aventura” para comentar el argumento de *La corneta acústica*. Para Gloria Ferman Orestein (citada por García Ochoa) la novela es una versión femenina de la leyenda del Grial. El texto inaugural de esta larga saga es *El cuento del Grial* de Chrétien de Troyes, escrito hacia el año 1180. En él se describe parte de la vida de Perceval, muchacho tosco e ignorante que un día decide abandonar a su madre viuda y convertirse en caballero al servicio del rey Arturo. La historia, inconclusa, nos relata el crecimiento moral de Perceval, cuyo punto de inflexión es su presencia en el castillo del Rey Pescador con el fin de atestiguar la ceremonia de presentación del grial y la lanza de Longinos. No se dice mucho más sobre estos objetos sagrados y, de hecho, no sabemos qué pasó con Perceval al final de sus días pues el relato se corta más allá de su reconciliación con el culto cristiano. De cualquier modo, la obra de Chrétien comparte con la de Carrington el sentido del humor (la autora inglesa no deja de emplear la ironía para burlarse del poder masculino e, incluso, de la misma protagonista) y el sentido profundo de crecimiento interior de sus respectivos protagonistas. Sin embargo, como bien señala Victoria Cirlot, especialista en la leyenda del Grial, el texto de este ciclo más cercano al surrealismo y su espíritu visionario es *La búsqueda del santo Grial* (1225-1230), el cual parte de un conjunto más amplio de relatos conocido como *Vulgata*. Si para Cirlot existe un vínculo entre la mística medieval y la “visión in-

terior” de los surrealistas, entonces *La búsqueda del santo Grial* con sus apariciones divinas a Galahad y los demás caballeros de la Mesa Redonda bien pudo ser reescrita en clave ocultista y feminista por Leonora Carrington en su texto. De hecho, la autora nos regala otro guiño onomástico: Galahad es el nombre del hijo de la anciana protagonista.

Si Perceval se transforma en caballero, si Galahad logra alcanzar su perfeccionamiento espiritual, si el Parzival de Wolfram von Eschenbach (ca. 1170-ca. 1220) y sus reencarnaciones promovidas por Wagner (1813-1883) o Terry Gilliam (*The Fisher King*) van tras el encuentro de la compasión, la protagonista de *La corneta acústica* sale con sus compañeros en busca del Grial con la finalidad de arrebatárselo al poder masculino, entregárselo a la diosa Hécate Zam Pollum y salvar así al planeta Tierra de una nueva glaciación. Y aquí nos topamos con el vínculo establecido por la ecocrítica entre reivindicación feminista y protección del medio ambiente, como expliqué al principio de estas notas. Pero incluso aquí Carrington vuelve a la imagen del andrógino. El culto a la diosa no implica la exclusión del universo masculino. Ya mencionamos la aparición de Taliesin. En la novela también destaca Marlborough, amigo de Marion y cuya hermana es mitad loba y mitad humana. Si la monja alquimista y su obispo conjugan lo místico con lo sexual, Marion y Marlborough se relacionan mediante el poder transformador de la imaginación (el transporte del amigo es un *collage* de elementos maravillosos) y mediante la sincera amistad sin atracción erótica. Y, de nuevo, la hermana mencionada encarnaría también la cercanía de los seres humanos con el reino animal.

La relación de Carrington con plantas y animales sin fines utilitarios (o sea, a contracorriente de como el sistema económico capitalista nos ha enseñado a actuar) es evidente en su obra pictórica y narrativa. Para sólo comentar sus cuentos, “La debutante”, “La señora oval” y otros más le dan voz a árboles y cuadrúpedos, los cuales interactúan de igual a igual con las protagonistas. Incluso la crueldad no se halla exenta de esas criaturas, de esta ma-

nera, se evita humanizar por completo a una hiena o a un árbol... o, mejor dicho, así Carrington descubre el lazo del habla (civilización) y de la crueldad (barbarie) entre nosotros y los demás seres de la creación. La ecocrítica ha llamado a esta estrategia literaria “ecotextos”. No en balde, en su célebre *Autorretrato* de 1938, Leonora se vincula tanto con una hiena (personaje de “La debutante”) como con un caballo de madera y otro en libertad (personajes de “La dama oval”), enlaces tendidos desde la figura de Carrington con pantalones de montar, el cabello suelto y un signo mágico hecho con la mano derecha. Incluso, Lourdes Andrade acertadamente interpreta la identificación de la Carrington narradora con los animales como un gesto chamánico, como totemismo, como ritual sacrificial. Ocultismo, libertad femenina, naturaleza: motivos en común con *La corneta acústica*. Más aún: el súbito cambio de los polos hacia el Ecuador lo predice Marion en una ensoñación al principio de la novela cuando lee “La reina de las nieves” de Hans Christian Andersen (1805-1875). Según Aberth, la gansa del cuadro *La cocina aromática de la abuela Moorhead* también remite a los cuentos de hadas y a los relatos orales que tanto gustaban a la artista.

El camino iniciático de *La corneta acústica*, en los términos ya apuntados, tiene su claro antecedente en *Down Below*, el relato del internamiento de la autora en el hospital psiquiátrico de Santander. Publicado en 1944, en francés, Leonora nos cuenta los terrores del Cardiozol, medicamento que en su época se recomendaba para el tratamiento de la esquizofrenia pues se creía que inducir crisis epilépticas podía traer alivio y, eventualmente, la cura de los episodios esquizoides. Allí la autora se esfuerza en relatar su suplicio como una vía de crecimiento en dos sentidos: por un lado, para dejar de una vez por todas la tutela asfixiante de su millonario padre y de su más reciente reencarnación, Max Ernst. Por otra, reforzar sus vínculos sensoriales y espirituales con el resto de la creación, en especial con los animales. Y la vía para lograrlo es tanto pasiva (el encerramiento forzado, la aplicación del medicamento mencionado) como activa, vía la magia

natural y la alquimia. Ya en su vejez, Marion vuelve a recorrer o, mejor dicho, perfecciona la ruta de *Down Below* pero sumando un elemento ya apuntado aquí: el humor. Como afirma Lourdes Andrade respecto a los cuentos de Carrington, la risa resulta una llave liberadora y de poder mágico para acercarse al mundo de lo sagrado, y podemos añadir que de forma irreverente, ante la solemnidad y destructividad de los valores masculinos y sus religiones monoteístas y represoras.

El constante amor de la pintora por los animales, sus amplios conocimientos de varias tradiciones esotéricas y su búsqueda de empoderamiento del género femenino son un saludable contraste frente a producciones culturales en México que, como ya señalé, se encargaron de reforzar roles tradicionales de género como parte de un proyecto de construcción de identidad nacional caído en crisis en la década de 1980, según Palou. En 1972, Carrington diseñó un cartel para el grupo feminista Mujeres Conciencia, donde, como explica Aberth, la Eva tradicional recibe de vuelta la manzana del Paraíso Perdido de manos de otra Eva que contempla el ascenso de la serpiente Kundalini por el camino de los chakras hasta su final esplendor alado.



Leonora Carrington, *Mujeres Conciencia* (1972)
Colección privada. Tomada de Aberth (38).

Y es que, como explica Aberth, Carrington empezó a interesarse de manera más activa tanto en el feminismo como en la lectura jungiana del esoterismo a fines de la década de 1960 y durante toda la siguiente (si bien es cierto que posiblemente escribió la novela en los cincuenta, el dato sigue siendo polémico). Dice Aberth: “Ahora existía una activa voz política para todo aquello que Carrington había expresado filosófica y visualmente” (38).

Hay otro detalle de *La cocina aromática de la abuela Moorhead* que llama la atención: la cocina tiene rasgos mexicanos, como los braseros, el metate y el comal. Los biógrafos de la artista han llamado la atención sobre la personal fascinación de la artista por la medicina tradicional de este país, por su constante presencia en la vida cotidiana. Sin embargo, son pocos los lienzos donde aparecen motivos nacionales (salvo el mural hecho por encargo para el Museo Nacional de Antropología, *El mundo mágico de los mayas*). Como ella explica, “Las tradiciones mexicanas de magia y brujería son fascinantes, pero no son iguales que las mías, ¿entiende? Creo que cada país tiene una tradición mágica, pero nuestra actitud ante lo desconocido es propia de nuestra ascendencia” (Aberth 122). Y algo análogo sucede en *La corneta acústica*. La Ciudad de México aparece como tenue marco de la narración. Salvo la alusión a una sirvienta indígena y a un maguey, México aparece más bien en la añoranza de la protagonista por el clima más frío del norte. En realidad, Carrington describe un ambiente cosmopolita, parecido al que la recibió en 1943 en las reuniones celebradas en la casa de Remedios Varo (1908-1963) y Benjamin Péret (1899-1959), con Gunther Gerzso (1915-2000), Wolfgang Paalen (1905-1959) y otros artistas exiliados como su futuro esposo, el fotógrafo Chiki Weisz (1911-2007). La novela también hace referencias autobiográficas; por ejemplo, la Marion joven viaja por Europa con su madre y en algún momento decide irse a París a estudiar la pintura surrealista, o el origen húngaro de su amigo Marlborough, mezcla entre Weisz y su promotor Edward James (1907-1984).

En su novela biográfica *Leonora*, Elena Poniatowska no deja de advertir las dificultades de asimilación que sufren nuestra artista y sus amigos. De acuerdo con el relato, Carrington saltó del exilio en Portugal al cosmopolitismo de Nueva York y después a la extrañeza provocada por México. Los obstáculos para encontrar un ambiente más familiar los supera gracias a la amistad con Remedios Varo y a su relación con el nuevo núcleo de creadores europeos que reside en la capital del país latinoamericano. Curiosamente para nosotros, Poniatowska narra el fallido retiro espiritual de Leonora dirigido por el inglés Rodney Collin Smith. Discípulo de Ouspensky, Collin Smith establece una casa de recogimiento cerca de la fábrica de papel de Peña Pobre, al sur de la ciudad, como en *La corneta acústica*. Además, esa vivencia y la novela coinciden en varios puntos: la actitud desafiante de la internada frente a la autoridad de la pareja Collin Smith, las burlas hacia sus compañeras (mayores de 50) de ejercicios “sagrados”, la inconformidad ante la escasez de alimentos y el aislamiento en el que dormía cada una de las participantes en el retiro.

La corneta acústica, entonces, es una muestra de una de las actitudes de los viajeros enumeradas por Tzvetan Todorov, el exiliado, quien según el teórico

Se instala en un país que no es el suyo; pero [...] evita la asimilación. No obstante, a diferencia del exota, no busca la renovación de su experiencia, el exacerbamiento de lo extraño [...] Es aquel que interpreta su vida en el extranjero como una experiencia de no pertenencia a su medio, la cual ama por esta misma razón (392).

Las aventuras esotéricas de *La corneta acústica* son de carácter alquímico, provienen de la tradición europea medieval y renacentista, y según la propia trama, poseen implicaciones universales como la nueva glaciación y el rescate de la diosa madre mediante la devolución a ella del Grial y la apelación a la ayuda de la Diosa de las Abejas (otra representación de la Diosa Blanca, según Graves). Una visión muy distinta de México en

comparación con la de Valdimir Mayakovski (1893-1930), Aldous Huxley (1894-1963), Jack Kerouac (1922-1969) o Malcolm Lowry (1909-1957). Incluso divergente a la de André Breton en su *Recuerdo de México* de 1938 y su exaltación estética del México cardenista (y a otro cuento de la propia Leonora, “De cómo fundé una industria o el sarcófago de hule”). Muchos de estos ejemplos subrayan las diferencias entre sus culturas de origen y la nuestra con el fin de reflejar sus propias inquietudes existenciales y creativas en ese “otro” tan distinto. Y, atendiendo la sugerencia del investigador Gustavo Jiménez, podríamos ver en la narración de Carrington un deliberado trasunto simbólico de la incómoda situación del exilio en un país tan extraño para ella que se diluye en la aventura iniciática contada. Situación narrada con suficientes matices y pormenores en la novela de Poniatowska dedicada a Leonora.

Sea durante su probable concepción en 1950, sea en la década de su publicación, *La corneta acústica*, dentro de los contextos de escritura y recepción mexicanos, representa un desafío, me atrevo a decir, a un Estado patriarcal y a una tradición literaria que reduce a la mujer a calidad de musa. La anciana protagonista de esta novela corta trae un mensaje esperanzador para una humanidad dispuesta a recuperar su herencia espiritual femenina, a contracorriente de un poder patriarcal representado en la novela por la Iglesia católica y el director de la casa de retiro. Hoy podríamos añadir también a Donald Trump, su misoginia, su desprecio por el medio ambiente, su pragmatismo capitalista, su vínculo con el mundo social y natural basado en el dominio. De manera más irónica, compleja y rica en su descripción de las debilidades humanas que *best sellers* como *Holy Blood*, *Holy Grail* y *El código Da Vinci*, Carrington desea redimir los poderes de María Magdalena para el mundo contemporáneo, como lo expresa mediante la vieja de su cuadro de 1986, llamado acertadamente *Las magdalenas*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABERTH, SUSAN L, *Surrealismo, alquimia y arte*, México, CONACULTA/Turner, 2005.
- ANDRADE, LOURDES, *Leyendas de la Novia del Viento. Leonora Carrington escritora*. México, Artes de México, 2001.
- Los arcanos mayores del tarot*, Hans Urs von Balthasar, intr., Barcelona, Herder, 1987.
- BRETON, ANDRÉ, *Pleamargen, Poesía 1940-1948*, Xoán Abeleira, ed., bilingüe. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.
- _____, *La búsqueda del santo Grial*, Carlos Álvar, introd., trad., y notas, Madrid, Alianza, 1997.
- CARRINGTON, LEONORA, *The Hearing Trumpet*, Nueva York, Pocket Book, 1977.
- _____, *The Complete Stories of Leonora Carrington*, San Luis Missouri, Dorothy Project, 2017.
- _____, *Down Below*, Marina Warner, introd., Nueva York, New York Review Books, 2017.
- CHAVES, JOSÉ RICARDO, “El ocultismo y su expresión romántica”, *Acta Poetica* 29.2 (2008), pp. 101-114.
- CHOUCHA, NADIA, *Surrealism and the Occult*, Rochester, Vermont, Destiny Books, 1992.
- CIRLOT, VICTORIA, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, Madrid, Siruela, 2010.
- GARCÍA OCHOA, GABRIEL, “*The Hearing Trumpet*. Leonora Carrington’s Feminist Magical Realism”, Web, 1 nov 2017. <http://artsonline.monash.edu.au/wp-content/artsfiles/colloquy/colloquy_issue_20_december_2010/ochoa.pdf>.
- GRAVES, ROBERT, *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2013.
- HADATTY, YANNA, *Prensa y literatura para la revolución. La novela semanal de El Universal Ilustrado*, México, UNAM/*El Universal*, 2017.
- JUNG, CARL GUSTAV, *Mysterium coniunctionis*, Madrid, Trotta, 2002.

- MACHILLOT, DIDIER, *Machos y machistas. Historia de los estereotipos mexicanos*, México, Ariel, 2013.
- MAIER, MICHAEL, *La fuga de Atalanta*, Girona, Atalanta, 2016.
- MONSIVÁIS, CARLOS, “No sin nosotros”. *Los días del terremoto 1985-2005*, México, ERA, 2005.
- PALAU, PEDRO ÁNGEL, *El fracaso del mestizo*, México, Ariel, 2014.
- PONIATOWSKA, ELENA, *Leonora*. México, Seix Barral, 2011.
- REY TORRIJOS, ESTHER, “¿Por qué ellas, por qué ahora? La mujer y el medio natural: orígenes y evolución del ecofeminismo”, Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal, ed., *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid/Fránfort, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 135-166.
- TODOROV, TZVETAN, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 1991.
- TROYES, CHRÉTIEN DE, *El cuento del Grial*, Carlos Álvar, introd., trad., y notas, Madrid, Alianza, 1999.
- TRUMP, DONALD, “Trump Speech on the Paris Climate Agreement”, *The Guardian*. Web, 2 jun 2017. <<https://www.theguardian.com/us-news/2017/jun/02/full-text-of-trumps-speech-draconian-paris-accord-dumped>>.