

01036



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**“EL HUMOR Y LO MACABRO EN LA OBRA DE  
LEONORA CARRINGTON Y KATI HORNA”**

**T E S I S I N A**

**QUE PARA OBTENER EL DIPLOMA  
DE ESPECIALIDAD EN HISTORIA DEL ARTE**

**P R E S E N T A**

**GIULIA INGARA O**

**ASESORA: DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ**



**MÉXICO, D.F.,**

**2005**

m. 344624



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

- Introducción... p.5
- **Capítulo 1: Sobre el arte popular mexicano...p.12**
- Temas del arte popular mexicano...p.12
- La muerte: rito y sociedad/ creencias populares de México...p.16
- La magia Popular...p.19
- **Capítulo 2: Los surrealistas en México/ Kati y Leonora...p.20**
- Los años cuarenta en México...p.20
- El Grupo Surrealista en México y sus juegos favoritos...p.22
- Encuentros...p.24
- *S.nob* y las mascararas de Kati...p.26
- **Capítulo 3: Las realidades vinculadas de Leonora Carrington y Kati Horna...p.29**
- Oda a la necrofilia...p.29
- Cuento negro de la mujer blanca...p.31
- **Capítulo 4: Los surrealistas y el humor macabro...p.34**
- Fantasmas de la imaginación...p.34
- *La Papisa Juana*...p.37
- *Historia de un vampiro... sucedió en Coyoacán*...p.38
- **Capítulo 5: Brujas y laberintos/ El humor y lo macabro a través de algunas obras de Leonora...p. 42**
- Edward James y el laberinto de Xilitla...p.42
- El mundo nocturno alucinado por Carrington...p.45
- Analogías entre Edward y Leonora...p.48
- La vigilante del laberinto...p.53
- **Capítulo 6: Leonora Carrington desde Europa hacia Méxio, o el refuerzo y afirmación del humor negro y lo macabro...p.55**
- La nebulosa infancia de Leonora...p.55
- *The Meal of Lord Candlestick*...p.57
- *La invención del mole*...p.60
- **Capítulo 7: Muñecas y fetiches / El humor y lo macabro en las series fotográficas de Kati Horna...p.64**
- *Una noche en el sanatorio de muñecas*...p.64

- La muñeca en la obra de Katy Horna...p.67
- Incursión en lo tridimensional...p.73
- Kati Horna: desde Hungría hasta México...p.76
- La estancia mexicana...p.78
- Conclusiones...p.86
- Índice de imágenes...p.93
- Bibliografía...p.96
- Hemerografía...p.99

## **Agradecimientos**

Agradezco por haberme apoyado y guiado en mi proceso de investigación, en particular a:

Elia Espinosa López, Maricela González y Leticia López Orozco.

Así también a Nuria Balcells Lubian y Julieta Ortiz Gaitán.

Agradezco mucho por el valioso apoyo y el cariño demostrado a lo largo de toda la investigación a Mabel Larrechart. Por el amor, la paciencia a Rodrigo Betancourt Ponce. Y, por la colaboración y el cariño a: María Eugenia Campus, Cristina Serna, Brenda Mora y Fernanda Salazar.

Por el apoyo incondicional a mis padres.

Dedico este trabajo de investigación a mi estancia en México, agradeciendo a todos el amor y el apoyo que me han brindado durante estos meses.

A mis amigos.....

## Introducción

Considero que existe una conexión total entre México y *l'humeur noir* de Breton. Él escribió un libro sobre este tema: *La antología del humor negro*.

Pues sí, México, sin lugar a dudas, es un país macabro... Y lo humorístico es lo más importante en la vida; hay que reír para sobrevivir, empezando a reírse de uno mismo y de sus propias miserias... Aunque no siempre logro reirme.

[...] No creo que lo macabro esté sólo vinculado con la muerte, pues usted, que es italiana, debería saber que los católicos comen la ostia, que es el cuerpo de Cristo, así como en México el día de muertos los niños comen calaveras de azúcar con su propio nombre.<sup>1</sup>

Leonora Carrington

México con sus espléndidos juguetes fúnebres, se consolida como la tierra de elección del humor negro.<sup>2</sup>

André Breton

Esta investigación se enfoca hacia el análisis y la comparación de algunas obras de Leonora Carrington y Kati Horna, a través de una mirada específica centrada en dos ejes principales: el humor y lo macabro.

Dada la naturaleza del trabajo que presento, en el cual el humor y lo macabro son los conceptos centrales, me remito a una sencilla pero eficaz definición de ambos términos. Por ejemplo, en *La piccola treccan<sup>3</sup>*, Diccionario Enciclopédico del Instituto de la Enciclopedia Treccani, encontré la siguiente definición del término humor:

Humor-Humorismo, espíritu agudo; manera de actuar, actuación y expresión de quien, por naturaleza, tiene la tendencia a considerar, sonriendo, la condición humana. - Aquella particular manera de saber valorar el lado ridículo, cómico o también sólo divertido o absurdo de la realidad de los hechos y comunicarlo a los demás.

-En Psicología/Sicopatología: En el humor se da el sentido de la coexistencia pacífica de

---

<sup>1</sup>Leonora, Carrington,.: conversación de la autora con Leonora Carrington a propósito del humor macabro, México D.F., 1 de Mayo de 2005

<sup>2</sup> Andrés, Breton, *Antología del humor negro*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1991, p. 11.

<sup>3</sup>La traducción literal del término es "la pequeña tres perros", sin lugar a dudas el término traducido resulta grotesco; el título alude a las tres cabezas del perro sagrado vigilante del Hades: Cancerbero. Cabe aclarar que la Institución Enciclopédica Treccani goza de gran fama y prestigio en Italia.

los contrarios que pertenecen a los seres humanos. Así se puede descubrir lo cómico en lo trágico y en lo solemne, y lo trágico y lo solemne en lo cómico, la sabiduría en la locura y viceversa.<sup>4</sup>

En la misma fuente encontré que el significado de macabro, término que proviene del francés *macabre*:

En un sentido estricto: *Baile macabro/ lúgubre*, dicho de una representación de la muerte en forma de esqueleto, que arrastra cadáveres y esqueletos de hombres bailando de manera grotesca. Este tipo de representación se presenta, sobre todo, en el siglo XIV y XV en Europa Central y tendrá un papel muy importante en la cultura romántica.

-En un sentido más amplio: hecho o visión aterradora por sí misma o por la presencia de cadáveres.<sup>5</sup>

Desde luego, ambos términos definidos de acuerdo con un sentido común y muy general en dicho diccionario, han sido desarrollados en toda su necesaria especificidad a lo largo de estas páginas.

Considero interesante investigar el tema empezando por el humor y lo macabro, ya que estos asuntos tienen un papel central dentro de la dogmatización del surrealismo y, al mismo tiempo, representan dos aspectos sumamente importantes en la cultura popular mexicana.

En el primer capítulo de este texto he analizado varios temas relacionados con el arte popular mexicano y resulta sorprendente el carácter festivo y macabro que caracteriza a muchos de los objetos creados por los artesanos locales, en donde el aspecto humorístico y lo macabro conviven, reflejando el alma múltiple de México.

Esta investigación tiene el propósito de destacar las relaciones existentes entre el movimiento surrealista y el contexto en el que éste se desarrolla a partir de los años cuarenta en México. El análisis se llevará a cabo a través del estudio específico de algunas obras de las dos artistas seleccionadas: Leonora Carrington y Kati Horna. En la búsqueda del humor y de lo macabro en su producción, radica la intención de afirmar una posible influencia del entorno mexicano en sus obras.

Hace más de sesenta años, un grupo de artistas europeos relacionados con el movimiento surrealista llegó a México, entre estos se contaban Leonora Carrington y Kati Horna.

---

<sup>4</sup> *La Piccola Treccani*, Diccionario Enciclopédico, Vol. XII, Roma, Instituto de la Enciclopedia Traccani, 1997, p. 502.

<sup>5</sup> *La Piccola Treccani*, Diccionario Enciclopédico, Vol. VI, Roma, Instituto de la Enciclopedia Traccani, 1995, p. 993.

Retomando la misma ruta y sin embargo, en un contexto histórico totalmente diferente, motivada por otras razones, he realizado en México la investigación de una producción artística que, según mi punto de vista, está fuertemente relacionada con este *iter*<sup>6</sup> de transición: Europa–México.

Es por ello que esta investigación se origina, en parte, en la idea de fascinación que el arte popular mexicano ejerció sobre los extranjeros, tomando en cuenta el particular momento histórico y social que México vivía en aquella época. Cuando el *grupo de los surrealistas* llega a este territorio, se encuentra con un país post-revolucionario “que todavía está celebrando con determinación sus raíces indias.”<sup>7</sup>

Antes que estallara la Segunda Guerra Mundial, el poeta francés André Breton llega a México y se siente intensamente conmovido por los “objetos populares” mexicanos, en los que, no es exagerado afirmar, vió la expresión simbólica de la “extrema nobleza, del extremo desamparo del pueblo indio, tal como se inmoviliza (sic) en los mercados.”<sup>8</sup>

Fue tan impactante el encuentro entre México y el surrealismo que André Breton, líder del surrealismo, una vez llegado a México, pudo afirmar que por fin había llegado al país más surreal del mundo.

Yo misma, llegando a México, he percibido un magnetismo inexplicable que me ha incitado a volver una y otra vez hasta que he decidido quedarme una temporada más prolongada. Durante esta estancia, he tratado de comprender el origen de esta fascinación que impulsaba mi curiosidad cognoscitiva. No obtuve muchas respuestas concretas, sin embargo, mis ojos y mi alma, a lo largo de estos dos años, se han enriquecido de olores, sabores y colores nuevos, insólitos e intensamente cautivantes.

Mario De Micheli en su texto *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, afirma: “[..]la pintura surrealista también tiende a otro resultado: a la creación de un mundo, en el que el hombre encuentre lo *maravilloso*[...].”<sup>9</sup> De Micheli define como *maravilloso* el espacio donde está permitida la fusión entre sueño y realidad y que consentirá finalmente la devolución de la integridad del hombre.

En México, en numerosas ocasiones, tuve la suerte de encontrarme y confrontarme con aspectos sorprendentes e imprevisibles que quizás representan fragmentos de este espacio caótico y *maravilloso*, donde mito, leyenda y sueño se confunden y se mezclan con la realidad.

---

<sup>6</sup>Latinismo que expresa la idea de un itinerario en movimiento, que incluye cambios y evoluciones.

<sup>7</sup>Andrade, Lourdes, “¿Te acuerdas Rousseau?”, en *México en el Surrealismo: Los visitantes fugaces*, Artes de México, num. 63, México, CONACULTA, 2003, p.17.

<sup>8</sup>Andrés, Breton, *Mexique*, en “Pierre José, Un regreso a Volcán/ André Breton y el arte mexicano”, en *Artes de México: México en el Surrealismo: Los visitantes fugaces*, México, CONACULTA, 2002, p.47.

<sup>9</sup>Mario, De Micheli, *Las Vanguardias artísticas del Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p.182.



Durante mi investigación, varias coincidencias, en parte asombrosas, han acompañado mi búsqueda hasta hoy. Estos momentos, que considero "mágicos", me han impulsado a seguir con tenacidad el trabajo de investigación a pesar de las numerosas dificultades que tuve que enfrentar para acceder a archivos privados y rescatar material fotográfico.

Entre estas situaciones especiales, por ejemplo, incluyo los encuentros con Leonora Carrington, que me brindaron la posibilidad de compartir simples e intensos momentos de cotidianidad con la artista. A través de su sentido del humor marcadamente sarcástico, muchas veces he percibido este *humor macabro* que marca muchas de sus obras. Sus palabras son sutiles e inteligentes y siempre llegan hasta la profundidad del alma. Sin embargo, no es fácil relacionarse y comunicarse con Carrington. Primeramente resulta indispensable superar una serie de "pruebas" y sólo en un segundo momento, la conversación comienza a tener un tono más relajado.

Su misma casa, hundida en la oscuridad, resulta inquietante y su figura tan frágil y hermética que se asoma lentamente de una fría escalera de caracol, genera turbación. Luego, cuando esta "máscara de desconfianza" comienza a deshacerse, sus profundos y bellos ojos revelan una risa burlona de bruja y de niña al mismo tiempo, encantadora y seductora.

Mi investigación sobre la obra y la formación artística de Leonora Carrington empezó hace tres años, a partir de mi tesis de licenciatura titulada: *Leonora Carrington/ Desde el Sueño surrealista hacia la magia de México*. La necesidad de seguir investigando y profundizando este tema y las inquietudes generadas por los argumentos tratados en ella, me han impulsado a volver a México.

Gracias al apoyo económico de una beca otorgada por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México logré quedarme en el país llevando a término esta segunda investigación titulada: *El humor y lo macabro en la obra de Leonora Carrington y Kati Horna*.

En este trabajo de investigación me propongo analizar y comparar la variada producción de estas dos artistas relacionadas con el movimiento surrealista, tratando de dar nueva luz a su relación con el contexto mexicano a través de su arte.

El estudio de la obra de Kati Horna y Leonora Carrington ha resultado muy estimulante y me ha proporcionado nuevos elementos en el análisis del desarrollo del Surrealismo en México. Sin embargo, el tema resulta poco conocido en Italia y en los textos de Historia del Arte General es prácticamente ignorado.

Las imágenes creadas por el arte fotográfico de Kati Horna habían llamado mi atención desde la primera estancia en México y, estudiándolas con mayor atención, aparecieron interesantes correspondencias con la producción pictórica de Leonora Carrington. Por ello

encontré sumamente interesante comparar las obras de las dos artistas seleccionadas, considerando también que la confrontación resultaría aun más atractiva por la diferencia del medio artístico utilizado.

La investigación empezó a dificultarse debido a la escasez de materiales disponibles relativos a la producción de Kati Horna. En comparación con la copiosa literatura crítica relativa a la obra producida por Carrington, las fotografías realizadas por Kati, han sido mucho menos estudiadas, así que el material crítico de consulta resulta bastante exiguo. La mayoría de las fotos pertenecientes a la investigación hacen parte del archivo particular de Nora Horna, por lo tanto no es fácil acceder a este material visual.

A pesar de las dificultades, y gracias a la constancia que ha caracterizado esta búsqueda, he logrado encontrar material fotográfico parcialmente inédito (dos de las imágenes de la serie *Una Noche en el Sanatorio de muñecas*, por ejemplo) y, entrevistar a Nora Horna, hija de la artista junto con la nieta, Kati Polgovsky Horna, que está actualmente involucrada en la recopilación del material fotográfico que forma parte del archivo particular Nora Horna.

Este viaje en el tiempo y en el espacio a través del arte de estas dos artistas ha generado interesantes consideraciones sobre el tema que me propongo desarrollar y matizar a lo largo de esta investigación, por medio de un atento análisis de la obra y haciendo referencia a ejemplos concretos.

A través del análisis de las obras de Leonora Carrington y Kati Horna me propongo presentar una visión diferente del desarrollo del surrealismo en México: ya que este país se presenta como un escenario naturalmente "surreal" aun más que el propio movimiento surrealista, que inicia en Francia casi a mediados de los años veinte. Por ello, sin duda, los surrealistas que llegan a desarrollar su arte en México ocupan un lugar de privilegio, entre éstos: Leonora Carrington y Kati Horna.

Este estudio se centra en una doble mirada que busca el humor y lo macabro en las obras de las dos artistas con la finalidad de demostrar, a través de los temas elegidos, cómo la propuesta surrealista de su producción artística, ha tomado una dirección más cercana a la realidad mágica de México y, paradójicamente, mucho más afín con los mismos principios enunciados por el surrealismo.

Leonora Carrington y Kati Horna, gracias a su larga estancia en México, y a pesar de tener una formación artística de origen europeo, logran acercarse a aquel "sentimiento mágico de la vida" que los surrealistas iban buscando desesperadamente a través de procesos forzados y artificiales.

Considero que mi posición como extranjera me permite, con respecto al tema de la

investigación, un análisis crítico y la posibilidad de una comprensión tal vez más cercana a la de estas artistas al poder compartir la fascinación que ejerce México sobre el visitante extranjero por su diversidad y sus características culturales.

Obviamente el análisis está restringido a este viaje en el tiempo y en el espacio cumplido por las dos artistas seleccionadas. Por otro lado, al estudiarlas me propongo dar luz sobre este interesante proceso que he definido como *iter* de transición de Europa hacia México.

Inicio el cuerpo capitular de este trabajo con una breve sección sobre el arte popular mexicano, en el cual analizo sólo los aspectos que mantienen una estrecha relación con el tema de investigación. No se trata de un análisis antropológico, sino simplemente de un documento de apoyo para la investigación, debido a la profunda y evidente relación con los aspectos del humor y lo macabro en la cultura popular mexicana.

En el segundo capítulo, me enfoco en un tema que considero de central importancia: el estudio del contexto cultural que encuentran los surrealistas de origen europeo que llegan a vivir a México.

En dicho contexto consideré los siguientes puntos:

- El entorno histórico político de la época
- Los surrealistas que llegan a México
- Las razones que los llevan a huir de Europa

En este segundo capítulo emprendo también el análisis y la comparación de las obras realizadas por Leonora Carrington y Kati Horna, haciendo referencia sobre todo a las creaciones conjuntas. El análisis se vuelve más específico en los capítulos tres y cuatro, donde centro la atención en algunas obras seleccionadas según el hilo conductor del humor y lo macabro que representan los ejes de la investigación. A través de éstos, se desarrolla el análisis de las relaciones entre México y la obra artística producida por Kati Horna y Leonora Carrington.

El juego de comparación entre la producción de las dos artistas toma aspectos interesantes y estimulantes a lo largo de este estudio, para tratar de delimitarlo en los últimos tres capítulos, a través del análisis específico de algunas obras.

En los capítulos cinco y seis se analiza el humor y lo macabro en la obra de Leonora Carrington tanto en su producción artística como la literaria; considero que las referencias a su obra literaria ayudarán a comprender mejor el contexto de la pintora y de sus creaciones. En el último capítulo reviso las fantasmales series fotográficas realizadas por Kati Horna a partir de su estancia mexicana.

Los textos vendrán acompañados por una interesante documentación fotográfica realizada por Kati Horna. Estas fotos son un importante testigo de los momentos cruciales de la vida y del desarrollo artístico de los exponentes del grupo surrealista en México.

El estudio de los "efectos surrealistas" en los paisajes creados por Kati Horna, unidos al mundo de ensueño imaginado por Leonora Carrington, ayudan a comprender las relaciones existentes entre México, la mujer y el universo onírico creado por el surrealismo.

## .1.

### Sobre el arte popular mexicano

Artes populares son aquellas que nacen espontáneamente del pueblo como una consecuencia inmediata de sus necesidades familiares, civiles o religiosas. Las que se cultivan bajo una influencia artística o comercial extraña a esas necesidades, dejan de ser artes populares.<sup>10</sup>

Dr.Atl

La gran fuerza e importancia del arte popular reside en que simultáneamente crea una expresión artística y revela la psicología de la sociedad a la que pertenece, reflejando su moral y sus costumbres.

México, a diferencia de otros países cuyo arte popular se encuentra a punto de desaparecer, alimenta el carácter vivo y espontáneo de manifestaciones artísticas populares que desempeñan, en México una función dinámica: se conservan vivos y con todo vigor en los mil y un objetos de la vida diaria del pueblo.<sup>11</sup>

#### 1.1 Temas del Arte Popular Mexicano:

Entre los muchos objetos creados por las hábiles manos de los artesanos locales y que mágicamente toman vida, sin lugar a dudas, tiene un papel central el tema de la muerte con sus variadas representaciones.

La muerte es un tema familiar para la cultura mexicana: desde las grandes esculturas del México prehispánico, entre las cuales el máximo exponente es la majestuosa y terrorífica Coatlicue, quien ostenta la máscara de la muerte; hasta llegar a la época contemporánea pasando por el agrisado humor de los más conocidos dibujantes como Santiago Hernández, Manuel Manilla o José Guadalupe Posada.

Asimismo, los artistas afines al nacionalismo revolucionario, de Posada a Rivera, tuvieron una participación decisiva en la creación y recreación de esa imagen, de un pueblo capaz de burlarse de la muerte.

Las divertidas calaveras creadas por Posada revelan esta doble alma del pueblo mexicano y, por la gran popularidad que lograron, alcanzaron a ser una de las características más

---

<sup>10</sup>Dr. Atl, *Las Artes Populares en México*, México, Tip. Cultura, 1921.

<sup>11</sup>Electra y Tonatiuh, Gutierrez, "El Arte Popular de México" en *Artes de México* "Clásica" num. 196, México, CONACULTA, 1979, p.4.

profundas y originales del arte popular mexicano.

De Posada decía Diego Rivera:

Posada: la muerte que se volvió calavera, que pelea, se emborracha, llora y baila.

La muerte familiar, la muerte que se transforma en figura de cartón articulada y que se mueve tirando de un cordón.

La muerte como calavera de azúcar, la muerte para engolosinar a los niños, mientras los grandes pelean y caen fusilados o, ahorcados, penden de una cuerda.

La muerte parrandera que baila en los fandangos y nos acompaña a llorar el hueso en los cementerios, comiendo mole o bebiendo pulque junto a las tumbas de nuestros difuntos. [...] Todos son calaveras, desde los gatos y garbanceras hasta Porfirio y Zapata, pasando por todos los rancheros, artesanos y catrinas [...]<sup>12</sup>

Estas frases pintan la paradójica e insólita panorámica de un país que habla, baila, juega y se burla de la muerte, mientras que en otras culturas es considerada el más grande e insuperable límite del hombre.

Dentro de la cultura occidental, el misterio de la muerte es tradicionalmente asumido como angustiante e imaginado con rasgos aterradores. Según la visión occidental, la muerte representa el fin, la culminación definitiva de lo que está vivo y es positivo, manteniendo al mismo tiempo un fuerte aspecto de ambivalencia de la que se desprende su misterio y fascinación.

La muerte es la que todo destruye y a su vez la gran generadora de la vida. En la concepción cíclica de la existencia a la muerte sigue siempre la vida y a la vida, la muerte.

Este mismo concepto que se percibe en la manera como el viejo continente se relaciona con la muerte, en México se desarrolla en su forma extrema tomando aspectos humorísticos. La cultura mexicana exorciza su miedo hacia la muerte bailando y jugando con ella, recreándola como deidad de lo cotidiano, como compañera de la vida diaria.

La celebración del *Día de Muertos*, una de las fiestas populares de mayor importancia en México, es fuente de inspiración para el artesano. En este festejo se asiste al milagroso encuentro de los opuestos; es un tiempo mágico en que vida y muerte se encuentran.

Los vivos invitan a *sus muertos* a comer para festejar el misterio de la vida y de la muerte. Traen comida y bebidas al cementerio, que se vuelve un lugar de fiesta eterna, lleno de colores y adornado con flores de todo tipo.

Para describir la atmósfera surreal que se genera en este período del año, he tomado

---

<sup>12</sup>*Ibidem*, pp. 7-8.

algunas partes de un texto escrito por Ignacio Manuel Altamirano en 1880. El autor, divertido testigo de los hechos, nos deja un interesante comentario del antiguo ritual del *Día de los Muertos*:

Las familias llevaban junto con algunos cirios y crespones o flores negras, ramos de flores naturales, coronas de siempreviva o de ciprés, y cestos con comida y frutas y enormes jarros de pulque.

Pulque por donde quiera [...] Aquella era la peregrinación del dolor.

A cada paso interrumpían en el camino multitud de puestos de comida y de frutas o cantinas surtidas de licores, pero dominando constantemente el pulque [...] Hormigueaba la gente; era una feria.

[...] En efecto, aquella muchedumbre que velaba junto a las tumbas, después de haber orado, había tenido que comer; era preciso comer, y las lágrimas se debilitan; se habían tendido manteles junto a las tumbas, o la misma hierba sepulcral había servido de mesa.

Luego había circulado el jarro de pulque; después se habían derramado sobre las lápidas lágrimas de pulque y luego comenzó la orgía funeral.

El blanco licor había exacerbado los pesares; se hablaba recio, se solazaba, se maldecía, se juraba, se desesperaba; el amor físico se burlaba de la muerte, y parece que, en medio de este frenesí, la cólera, los celos, los deseos, todas las furias que pueden agitar el corazón humano, agitaban sus rojas antorchas, eclipsando la tenue luz amarillenta de los lirios y de los sepulcros.<sup>13</sup>

En la cultura occidental la muerte iconográficamente se representa a través de un esqueleto armado con una hoz, imagen tan elocuente que habla por sí misma de la muerte como segadora: temible enemiga que sin piedad ni previo aviso corta el hilo vital. En México, en sus coloridos mercados, se pueden encontrar insólitas variedades de esqueletos que felices beben, tocan sus guitarras o que, vestidos de novios, se van a casar.

Por otra parte, entre los temas que se repiten dentro de la cerámica están los *árboles de la vida*, tradicional regalo de bodas en forma de candelabro con varios elementos decorativos.

En estos árboles multicolores se mezcla una espectacular multitud de formas, flores, animales y elementos pertenecientes a ámbitos diferentes: intrincada selva de ángeles con trompetas sonoras, flores y personajes bíblicos como Adán y Eva.

Otra vez se festeja la vida a través del color y del barro. Las fronteras entre un elemento y

---

<sup>13</sup>Ignacio Manuel, Altamirano, "El Día de Muertos (1880)", en *Artes de México* num. 67, México, CONACULTA, 2004, pp. 21, 22.

el otro o entre un tema y otro vienen borradas por la fiesta de este abigarrado abrazo de formas y colores.

Los temas de la vida y de la muerte se alternan, juegan, se encuentran y se rechazan al mismo tiempo y, sin embargo, tienen un lugar de honor dentro de la cultura popular mexicana.

Por lo general, casi todas las celebraciones son motivo para la elaboración de objetos artesanales: en jueves y viernes Santo se venden los tradicionales y hermosísimos *Judas*, figuras que representan esqueletos, demonios, personajes populares, charros, payasos, etcetra.

Los de mayor tamaño se llenan de cohetes para quemarse el Sábado de Gloria, con el significado originario de castigar a Judas, el apóstol traidor.

Es muy interesante notar cómo persiste todavía en México, la fuerte mezcla entre la ortodoxia católica y las creencias populares que tienen hondas raíces en su pasado prehispánico.<sup>14</sup>

Varias ramas de la familia Linares, de los *juderos* de mayor tradición en México, crean con gran habilidad y extraordinaria creatividad, desde hace mucho tiempo, monigotes de carrizo, papel y engrudo que se queman el Sábado de Gloria.

La celebración tiene el propósito de conmemorar e ironizar una antigua traición que sigue viva encarnándose a personajes de la actualidad, sobre todo políticos, del panorama mexicano contemporáneo, que desfilan acompañados por los tradicionales diablos o los charros con sus grandes sombreros.

Enormes demonios de un "rojo llama", hechos en papel, desfilan entre la multitud de gente que, enloquecida, participa del rito anual de la quema de los "traidores".

El "barrio bravo" de la Merced Balbuena, en la ciudad de México, es uno de los principales escenarios de esta fiesta popular donde los diablos, los judas y los políticos, preparados para la quema final, se ríen de la fugacidad de la vida.

Asimismo:

No se puede negar el carácter surrealista de los *alebrijes* de cartón. Animales fantásticos en los que se mezclan las características zoomórficas reales con aquellas creadas por la imaginación de los artistas. O las extraordinarias piezas en cerámica policromada y barnizada de Ocumicho, Michoacán, en las que aparecen diablos asomándose entre las llamaradas del infierno, o son devorados por serpientes u otras alimañas, perros o lobos en dinámicas actitudes, aullando con desorbitados ojos, a los

---

<sup>14</sup>Anita, Benner, *Idols Behind Altars/ Modern Mexican Art and its cultural roots*, Nueva York, Dover Publication INC., 2002.



que se enroscan serpientes que los asfixian.<sup>15</sup>

Diablitos, esqueletos, serpientes y atmósferas inquietantes parecen estar entre los temas que más frecuentemente se encuentran en los productos artesanales mexicanos; pero siempre el humor se burla de lo macabro, los dos aspectos conviven asombrosamente vinculados.

En la cultura mexicana, el humor y lo macabro se relacionan mágicamente; juegan intercambiando su lugar o encontrándose a través de insólitas combinaciones; creando este maravilloso mundo de lo improbable que caracteriza a México y que tanto puede fascinar a los extranjeros, desde el simple turista hasta el artista o el historiador.

## **1.2. La muerte: rito y sociedad/creencias populares de México**

- **La muerte niña**

Dentro del campo cultural tan explorado y asimilado de lo que se ha conocido como el fenómeno de "el mexicano y la muerte"<sup>16</sup> se destaca el ritual de la *muerte niña*:

Desde hace varios siglos se lleva a cabo el ritual de retratar a los niños que acaban de morir, como parte de un ritual más amplio que tiene entre sus propósitos convertir a la tristeza en alegría, festejar la entrada "de un alma pura a una nueva vida".

En Nueva España hubo pinturas notables de niños convertidos en angelitos, como lo atestiguan algunos de los cuadros [...] La tradición ha continuado en la pintura mexicana hasta nuestros días [...]

La fotografía dio a este ritual un fuerte carácter popular y en muchos pueblos de México se continuó la tradición en manos del fotógrafo local.<sup>17</sup>

La *muerte niña* no es una muerte sino el nacimiento festivo a otra vida. Según este fenómeno cultural mexicano, que existe ya desde hace siglos, los niños que acaban de morir son considerados angelitos y como tales son festejados, no llorados.

Es una muerte vivida con alegría; es un ritual en el que se festeja la muerte, ya que los niños, llamados al cielo, resucitan por su pureza.

Los padrinos del niño muerto tienen un papel central en el desarrollo del ritual en su honor: son los encargados de amortajar a sus ahijados con el atuendo y la corona que la madrina

---

<sup>15</sup>Electra y Tonatiuth, Gutiérrez, *op. cit.*, p. 11.

<sup>16</sup>Alberto, Ruy Sanchez Lacy, "Resucitar en el Arte" en *El Arte ritual de la muerte niña/ Artes de México* num. 15, México, CONACULTA, p.23.

<sup>17</sup>*Ibidem*, p.22.

confecciona.

Los padrinos también deben asumir todos los gastos derivados del funeral. Durante el velatorio se come y se bebe en memoria del niño recién muerto. Cohetes y música de mariachi acompañan durante toda la noche la sagrada despedida del angelito:

“Toda la noche tronaron los cohetes y sonó la música. Los hombres se acabaron los dos garrafones de aguardiente [...] Al otro día lo llevamos con música al camposanto.”<sup>18</sup>

Los padrinos contratan también a los mariachis que tocan durante el trayecto al panteón acompañados por un cortejo de niños y niñas vestidos de blanco y que llevan flores.

Desde el siglo XIX la costumbre de sacar fotos a los niños muertos se ha vuelto parte central del mismo ritual.

Para un extranjero resultará impactante la visión de estas imágenes de muerte: niños cubiertos de flores figuran acostados en altares con coronas de azahares sobre la cabeza y acompañados por sus padrinos.

Caritas dormidas aparecen como perdidas entre los encajes del atuendo; las manitas delgadas y frágiles se confunden con las flores que recubren el pequeño cuerpo del “angelito”: niño recién nacido y ya muerto.

Las fotos, suspendidas en un tiempo lejano entre realidad y leyenda, generan una atmósfera surreal, inmovilizan un momento sagrado, parte de un ritual ancestral.

Caras inmóviles, conmovidas, espantadas y dudosas acompañan el viaje de este angelito hacia el reino de los cielos.

Sin duda el tema llamó la atención de muchos estudiosos e intelectuales contemporáneos, entre éstos se destaca Luis Mario Schneider<sup>19</sup> quien redacta una interesante crónica sobre el ritual en el pueblo de Malinalco, texto en que hace referencia a los juegos infantiles que se llevan a cabo durante el velorio.

El interés hacia este ritual popular parece confirmar una vez más la relación de fascinación existente entre el surrealismo y la macabra inocencia del arte popular mexicano.

“La muerte prematura de un niño acorta un ciclo de vida y pone en estrecha cercanía los extremos de principio y fin, nacimiento y muerte [...]”<sup>20</sup>

Otra vez el círculo se cierra, vida y muerte se encuentran y, otra vez, México se relaciona con la muerte a través de la vida.

---

<sup>18</sup>Elena, Poniatowska, “Venimos a la tierra prestado” en *Artes de México* num. 15, México, CONACULTA, p. 77.

<sup>19</sup>Luis Mario Schneider fue uno de los mayores investigadores del surrealismo en México y su texto *México y el Surrealismo* (Luis Mario, Schneider, *México y el Surrealismo (1925- 1950)* México, México: Artes y Libros, 1978) documenta detalladamente el desarrollo del movimiento y su relación con México.

<sup>20</sup> Aceves, Gutierrez, “Imágenes de la inocencia eterna” en *Artes de México* num. 15, México, CONACULTA, p.27.

- **Su majestad la Santísima Muerte**

Entre los muchos cultos practicados en México hay que mencionar el culto a la Santísima Muerte.

Aparentemente, este culto no ortodoxo tiene seguidores en casi toda la República Mexicana y gracias a los milagros, que se dice ha concedido en estos últimos tiempos, muchas personas siguen acercándose a esta asombrosa creencia.

La Santísima Muerte puede conceder milagros y gracias de cualquier tipo. Hay diferentes oraciones para cada petición como: *Oración para atraer al ser amado* o la *Oración para la fortuna en el negocio y el hogar*, *Receta de la Santísima Muerte para evitar o quitar el alcoholismo* o, todavía, *Receta de la Santísima muerte para el taller mecánico*.

Para que la *Santísima Muerte* cumpla las peticiones solicitadas es de fundamental importancia respetar unas reglas previamente establecidas. Para el culto se debe preparar primero el "altar". Entre los elementos necesarios para crear este espacio sagrado encontramos: bebidas alcohólicas, velas de diferentes colores, inciensos, flores de varios tipos, agua y comida.

Es interesante notar que todos estos elementos son indispensables en las ceremonias de curación del chaman, el curandero de las pequeñas comunidades indígenas.

Un ejemplo de petición hacia la Santísima Muerte, es la siguiente jaculatoria:

"Muerte querida de mi corazón/ Para que no me desampares de tu protección. Y no das a fulano...../un solo momento de paz, inquiétalo a/cada instante y no dejes de molestarlo/Para que siempre piense en mi. (Reza tres padres nuestros)"<sup>21</sup>

Sin embargo, la mezcla entre los ritos ortodoxos cristianos y los rituales de origen popular es muy fuerte y el contraste entre las dos realidades que hace siglos viven una a lado de la otra, nos hace reflexionar sobre la antigua y múltiple alma de México.

La convivencia de realidades opuestas y el encuentro de contrastes extremos generan esta atmósfera de misterio, de lo inacabado, de lo suspendido, que hace de México un país tan magnético.

Los surrealistas que llegaron a México alrededor de los años cuarenta quedaron impactados por esta capacidad del mexicano de jugar con la muerte, de vivir diariamente en estrecho contacto con la magia, de saber dialogar con sus sueños y sus pesadillas.

---

<sup>21</sup>AA.VV., *Tradiciones Mexicanas*, México, Editores Mexicanos Unidos, S.A, 2000, p.16.

### 1.3 La magia popular

El enfoque mágico con que la medicina popular contempla los problemas de la salud y la enfermedad, revela un mundo diferente donde las certidumbres racionales de la medicina científica parecen no tener ningún sentido.

En la medicina primitiva, la adquisición empírica de técnicas y conocimientos tiene una posición secundaria, mientras que la sabiduría y la práctica obtenida por revelación son lo relevante.

La experiencia de lo irracional tiene un papel central en el ritual de la curación chamánica.

El médico tradicional o folk, adquiere su competencia, en cuanto a la concepción y tratamiento de las enfermedades, por revelación, es decir, mediante la transmisión que un ser sobrenatural – que puede ser un dios, un santo o alguna otra fuerza mística– le hace de sus conocimientos y habilidades.

La competencia para curar los males la recibe a través de un sueño espontáneo o provocado, o por cualquier otro medio insólito que lo transporta fuera del mundo natural y en esta situación acoge de un golpe, la gracia de la sanidad.<sup>22</sup>

Desde que empezó a desarrollarse la medicina psicosomática, se consideró que el enfoque mágico primitivo, cuando menos, tiene la validez de atacar el factor emotivo adherido a la enfermedad.<sup>23</sup>

La medicina tradicional desarrolla el lado emocional de la existencia; lo afectivo y lo irracional son los mismos instrumentos que el curandero utiliza para luchar contra el mal generado por la enfermedad.

Si al médico occidental se le exige absoluta neutralidad en sus prácticas médicas, hecho que le impide involucrarse afectivamente en su curación, por el contrario, el curandero utiliza justamente el lado afectivo para acceder al alma del individuo enfermo y poderla salvar.

La neutralidad del médico científico occidental desconoce la profundidad del compromiso afectivo que el chamán alcanza en su ceremonia de curación.

Fue la manera de vivir mágica y sagrada al mismo tiempo, esa capacidad de navegar entre las asombrosas olas de lo irracional lo que sedujo a los artistas surrealistas que, por juego del “destino histórico”, se encontraron viviendo en México en aquel entonces.

---

<sup>22</sup>Gonzalo, Aguirre Beltrán, “Medicina y Magia en la sabiduría popular” en *Mitos Ritos y Hechicería, Artes de México*, num. 124- Año-XVI-, México, CONACULTA, 1969, p.35.

<sup>23</sup>Cfr *Ibidem*, p.32.

## .2.

### LOS SURREALISTAS EN MÉXICO

#### Kati y Leonora

##### 2.1 Los años cuarenta en México

En los Años Cuarenta, durante la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas huyen de Europa hacia los Estados Unidos y Latinoamérica. Un amplio grupo de artistas relacionados con el movimiento surrealista y procedentes de diferentes ciudades europeas llega a la ciudad de México.

Dentro de este grupo podemos contar a Remedios Varo, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, a la pareja húngaro-española Kati y José Horna y, durante un tiempo, a Luis Buñuel, Benjamín Péret, Edward James y César Moro.

La inglesa Leonora Carrington llega a México en el año de 1942 acompañada por su esposo, el diplomático mexicano Renato Leduc, con quien se casa en 1941, después de haber huido del sanatorio mental en Santander donde, a raíz de una aguda crisis psicótica, fue internada durante más de seis meses.

En este momento de su vida, se deja llevar por los acontecimientos; se encuentra todavía profundamente trastornada por las dramáticas experiencias vividas. México representa una nueva ocasión para volver a empezar su vida: "Ajena a lo que ella llama "el paradigma de la cordura" que establece el código de normalidad [...] Como Alicia, la de Lewis Carroll, en el país de las maravillas, Carrington vive el país mexicano como una deseable precipitación entre absurdos, insólitos, fantasías e incluso horrores."<sup>24</sup>

Kati Horna, de origen húngaro, pasó toda su existencia huyendo de los nazis va de un país a otro, hasta que, en el 1939 llegó a México con su esposo, el español José Horna.

A los 19 años de edad, se traslada a Alemania donde ya empieza a trabajar en la fotografía. "Al poco tiempo, en 1933 huyó a París, donde comenzó a trabajar retocando fotografías de moda y haciendo fotos fijas para cine."<sup>25</sup>

Durante la Guerra Civil Española, en 1937, Kati se traslada a Barcelona con el encargo de reunir un álbum para la propaganda exterior del gobierno republicano. Allí conoce a José, su

---

<sup>24</sup>Cfr Luis Carlos, Emerich, *Leonora Carrington, ajenidad y pertenencia a México*, en *Leonora Carrington*, Tokio, Tokyo Station Gallery, 1997, p. 138.

<sup>25</sup>Alicia, Sánchez Mejorada De Gil, "Kati Horna / Una mirada insólita y cotidiana", en la Revista *Cuartoscuro*, número 50, Año VIII, México, Cuartoscuro SA de CV, p. 10.

compañero de toda la vida; ambos “después de una serie de vicisitudes emocionales y políticas, tras la derrota del régimen republicano, llegaron a París y de ahí salieron al exilio en México.”<sup>26</sup>

En octubre de 1939, a sus veintisiete años, Kati Horna llega al Puerto de Veracruz, México y, desde allí se dirige hacia el Distrito Federal, donde se queda hasta el 2000, año de su muerte.

A principios de los años cuarenta, varios refugiados políticos de toda Europa llegan a México. En un momento en que los otros países promulgan leyes cada vez más restrictivas para limitar la inmigración, México abre sus grandes puertas. Es un México post-revolucionario “que todavía está celebrando con determinación sus raíces indias.”<sup>27</sup>

Precisamente en 1940, caduca el mandato presidencial de Lázaro Cárdenas, cuyo período de gobierno será más tarde recordado como una segunda revolución mexicana.

“El presidente Lázaro Cárdenas en un afán por recuperar los ideales revolucionarios había convertido a México, por su política de izquierda, un uno de los bastiones de la libertad social y política.”<sup>28</sup>

En este específico período histórico, la llegada de estos artistas e intelectuales representa un importante estímulo para el desarrollo cultural y económico de México.

“No puede hablarse de una historia del arte mexicano sin dar un lugar destacado a un grupo de excepcionales personalidades que alrededor de los años 40 llegaron a México y dieron a nuestro medio artístico nueva riqueza y dimensión con su obra y sus actividades distintas.”<sup>29</sup>

Así lo afirma Ida Rodríguez Prampolini, en su texto *El surrealismo y el arte fantástico de México*, para introducir el Capítulo VI dedicado a los artistas extranjeros residentes en México y relacionados con el movimiento surrealista.

De hecho, aunque México recibió este flujo de extranjeros, la mayoría de los cuales habían estado relacionados con el movimiento Surrealista en Europa, mantuvo siempre cierto desapego hacia estos personajes “insólitos”.

Al principio, se creó una fuerte tensión entre los emigrados y los círculos artísticos mexicanos, los cuales en este período estaban dominados por quienes fueron considerados árbitros indiscutibles de la comunidad artística de México: Diego Rivera y Frida Kahlo.<sup>30</sup>

Mientras que el “neo-grupo surrealista” trataba de recrear ambientes europeos cerrándose en sus propios círculos, como señala Janet Kaplan; por otro lado Rivera y Kahlo afirmaban

---

<sup>26</sup>Cfr Alicia, Sanchez Mejorada, *op.cit*, p. 12.

<sup>27</sup>Janet, Kaplan, *Viajes inesperados / El arte y la vida de Remedios Varo*, Ediciones ERA, México, D.F., 1998, p 85.

<sup>28</sup> Ida, Rodríguez Prampolini, *El Surrealismo y el arte fantástico de México*, UNAM IIE, México, 1969, pp. 54-55.

<sup>29</sup>*Ibidem*, p.69.

<sup>30</sup>Cfr. Janet, Kaplan, *op.cit.*, p. 87.

apasionadamente, la fuerza de su compromiso social a través de un arte público.<sup>31</sup>

El Arte Mexicano en los años cuarenta establecía un compromiso revolucionario con las raíces de México en la cultura indígena; parecía no poder existir relación alguna entre estos dos mundos tan diferentes.

A pesar de las notables tensiones existentes entre las dos realidades artísticas y culturales, el encuentro de estos dos mundos tan lejanos generó felices consecuencias. La innata tendencia mexicana hacia la fantasía y la compleja simbología de su arte ancestral, se encontraron de manera natural con los elementos fundamentales del arte surrealista.

El grupo de artistas que se reunió en México entre 1938 y 1945 se encontró perfectamente a gusto en un país cuyas raíces se hundían en el sueño y en la fantasía.

Todos estos artistas, relacionados con el surrealismo, llegaron a México en busca de sus anhelos de libertad:

“Quisieron hacer prevalecer un universo regido por el sueño, la poesía y el amor, un mundo nocturno, alucinante, en el que los deseos más extravagantes pudiesen tener cabida. Un mundo que existiese de espaldas a la hipocresía y a la usura que asociaban con “Occidente” [...]”<sup>32</sup>

Los surrealistas encontraron en México la respuesta a sus inquietudes; descubrieron aquella atmósfera de sueño y magia que buscaban y que el racionalismo europeo parecía haber exiliado.

Las raíces indígenas de México, a través de las cuales ciertos aspectos mágicos e inexplicables todavía llegan al México contemporáneo, siguen viviendo intensamente como realidades subterráneas y desde las vísceras de la tierra gritan su historia.

## **2.2 El Grupo Surrealista en México y sus juegos favoritos**

Los artistas surrealistas, en México, viven en su mundo, en su oasis y no es fácil acceder a este espacio sagrado.

La casa de los Horna, en la calle Tabasco, fue lugar de encuentro favorito de esta comunidad surrealista que se había formado en México. El patio de la casa, con sus preciosas mayólicas, aparece como fondo de muchas de las fotos que tomó Kati con su mágico arte y que retratan al grupo casi en su totalidad.

Los miembros de esta colonia artística europea en México pasan mucho tiempo juntos, creando un propio estilo de vida:

“Juegos surrealistas, bromas pesadas, fiestas de complicados disfraces, el contar cuentos estridentes hasta bien entrada la noche –esos eran los “muy inocentes” placeres que compartían

---

<sup>31</sup>Cfr. *Idem*.

<sup>32</sup>Lourdes, Andrade., “¿Te acuerdas Rousseau?”, *op.cit.*, p.17.

los compañeros que Gerszo recuerda como “muy libres, inteligentes y sensibles”.<sup>33</sup>

Hay unos pocos visitantes fugaces que con su llegada enriquecen y traen nuevos estímulos al grupo. Cuando, en el 1945, llega a México el cineasta español Luis Buñuel comienza a relacionarse con el grupo surrealista.

Leonora Carrington recuerda estos años como unos de los más divertidos de su vida y afirma haber participado en una de las películas dirigidas por Buñuel en México.<sup>34</sup>Fue otro juego, otra diversión, otra ocasión para experimentar la versatilidad que marca la producción artística de Carrington.

A principio de los años sesenta, la llegada de Alejandro Jodorowsky y de su compañía teatral abre otro paréntesis en la vida de estos eclécticos artistas.

Para todos ellos, la vida es juego, es magia, es broma y lágrimas al mismo tiempo; el juego es ritual y el ritual, tal vez, toma forma de obra teatral.

Será la misma Kati quien va a testimoniar, por medio de su cámara, estos singulares espectáculos donde muchos de los artistas que conforman este llamado *grupo surrealista*, toman un papel central en el desarrollo de la obra.

Entre las fotos de Kati Horna<sup>35</sup>deben de ser mencionadas especialmente las que retratan parte de los espectáculos organizados por Alejandro Jodorowsky.

Bajo la dirección de Jodorowsky y con la participación de Alberto Gironella, Beatriz Sheridan y Manuel Felguérez,<sup>36</sup>se pusieron en escena, al principio de los años sesenta, obras teatrales como: *La ópera del orden*, *La sonata de los espectros* y *Penélope*, esta última pieza, escrita y con vestuario y escenografía diseñados por Leonora Carrington.

Sin duda aunque cada exponente de este grupo elitista tenía una personalidad muy fuerte y particular, es cierto que, entre los años 40 y 60, ellos se encontraron y se juntaron para crear sus propias reglas.

La vida de este grupo de artistas en estos años estuvo fuertemente vinculada entre sí y por eso, de alguna manera, su arte se vio influenciado y enriquecido gracias a este intercambio cotidiano

---

<sup>33</sup>Gunther, Gerzo, entrevista con Janet A. Kaplan (Ciudad de México, enero, 1980) que aparece en el texto *Viajes inesperados / El arte y la vida de Remedios Varo, op.cit.*, p.90.

<sup>34</sup>Plática con Leonora Carrington, ciudad de México, 19 de abril de 2001.

<sup>35</sup> Este grupo de fotos forma parte del *Fondo Kati Horna*, donado por la propia artista al CENIDIAP en el año de 1985.

<sup>36</sup> Beatriz Sheridan y Carlos Ancira actúan en varias obras dirigidas por Alejandro Jodorowsky y, Alberto Gironella y Manuel Felguérez realizan varias de las escenografías. Alberto Gironella participa también como actor en *La ópera del orden*.



## 2.3 Encuentros

En esta atmósfera de fiesta, de equilibrio entre sueño y realidad Leonora Carrington encontró a sus compañeras de juegos; compartió con la extravagante Remedios Varo muchos "actos surrealistas".

Recién llegada a México, Leonora Carrington se separa de su esposo, el poeta y diplomático Renato Leduc, y por unos meses se queda en la casa de su amiga Remedios.

En este período, Remedios Varo vive con su compañero, el conocido poeta surrealista Benjamín Perét, en un apartamento en la calle de Gabino Barreda, en la colonia San Rafael. Fue por ellos que Leonora Carrington conoció a Emerico (Chiki) Weiz, reportero gráfico de origen húngaro, con quien se casa en 1946.



*Fig.num. 1*

Leonora Carrington y Remedios Varo pintan juntas, estudian, se interesan por el ocultismo, la filosofía oriental, el esoterismo, el hermetismo. También crean nuevas e improbables recetas culinarias utilizando la cocina como laboratorio para sus inquietantes experimentaciones.

En el texto "*Cartas, sueños y otros textos*"<sup>37</sup> se reúnen varias recetas de carácter erótico-humorístico escritas con la letra de Remedios Varo en las cuales puede reconocerse algún toque del excéntrico humorismo de Leonora. Entre éstas hay que mencionar las recetas para provocar sueños eróticos o para estimular el sueño de ser el rey de Inglaterra.

Entre las extrañas diversiones de Remedios Varo no se puede dejar de mencionar su favorita: escribir cartas a personas desconocidas, eligiendo nombres al azar en el directorio de teléfonos; en estas cartas proponía encuentros misteriosos o sugería algún tipo de aventura.

Elegía sólo nombres de hombres, de profesión psiquiatras y enviaba copia de la misma carta a varios desconocidos cuidadosamente escogidos de la guía telefónica.

Era un juego, una diversión, un poco en serio un poco en broma, con qué gozar del tiempo

---

<sup>37</sup>Remedios, Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, México, ERA, 1997.

en compañía de sus amigos surrealistas.

Varios años más tarde, Carrington conmemorará este vínculo tan intenso con Remedios Varo a través de una novela que escribe a principios de los años setenta: *La trompetilla acústica*.<sup>38</sup>

En esta novela cuenta la fantástica e increíble historia de un grupo de ancianas mujeres que salen en búsqueda del Sagrado Grial. Entre éstas se destacan la protagonista, la inglesa Marion Latherby, y su inseparable amiga, la excéntrica española Carmela Velásquez.

Según afirma Janet A. Kaplan, de Remedios Varo y Leonora Carrington:

En México encontraron un ambiente muy propicio ya que allí la magia formaba parte de la realidad cotidiana: vendedores ambulantes de hierbas se instalaban en las esquinas de las calles exponiendo semillas, insectos, camaleones, velas especiales, conchas y unos paquetitos muy bien hechos con rótulos tan misteriosos como "Debilidad Sexual" -todo ello para el uso de curanderos, brujos y espiritistas que eran mucho más numerosos que los médicos y las enfermeras. México ejerció una apasionante influencia sobre Varo y Carrington para las que el poder de hechizos y presagios ya era realidad [...]<sup>39</sup>

Las afinidades entre las dos artistas y su complicidad puede comprobarse en su producción plástica. Las imágenes asombrosas y los extraños personajes que pueblan las obras de ambas parecen proceder de un mismo mundo: desde un lejano y soñado universo femenino.

Octavio Paz nos habla de esta excepcional amistad y en su texto *Los privilegios de la vista* las describe así:

Hay en México dos artistas admirables, dos hechiceras hechizadas: jamás han oído las voces de elogio o reprobación de escuelas y partidos y se han reído muchas veces del amo sin cara. Insensibles a la moral social, a la estética y al precio, Leonora Carrington y Remedios Varo atraviesan nuestra ciudad con un aire de indecible y suprema distracción. ¿A dónde van? A donde las llaman imaginación y pasión [...]<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup>Leonora, Carrington, *Il cornetto Acustico (La trompetilla acústica)*, Milano, Adelphi 1984.

<sup>39</sup>Janet, Kaplan, *op.cit.*, p. 96.

<sup>40</sup>Octavio, Paz, *Los privilegios de la vista*, México, Artes de México, 1987, pp.394-395.

## 2.4 *S.nob* y las máscaras de Kati

Si Leonora Carrington y Remedios Varo durante su desarrollo artístico en México compartieron un complejo universo fantástico que se refleja en muchos aspectos de su arte, Kati Horna y Carrington tuvieron ocasión de compartir muchos momentos de trabajo y de creación. Varias veces trabajaron juntas o participaron en proyectos que incluían más personas y diferentes campos. Colaboración que, como veremos a lo largo de la investigación resalta aspectos interesantes en relación al tema tratado.

El 20 de junio de 1962 apareció el primer número de la revista *S.nob*, dirigida por el escritor Salvador Elizondo.

Los colaboradores de la revista y editores de la misma eran: Juan García Ponce, Alberto y Cecilia Gironella, Alejandro Jodorowsky, Tomás Segovia y Leonora Carrington, entre otros. Mientras que Kati Horna se ocupaba de la sección *Fetiches*.

El nacimiento de esta revista, que logró editar sólo siete números,<sup>41</sup> representó otra etapa de la historia de este insólito grupo de amigos, cercanos por afinidades ideológicas y deseos.<sup>42</sup>

Fue, sobre todo, un importante momento de encuentro entre Kati Horna y Leonora Carrington, quienes, en esta ocasión, tuvieron la posibilidad de pasar más tiempo juntas divirtiéndose, creando y disfrutando de su natural temperamento apasionado y tendencia a la imaginación.

La revista *S.nob* significó un espacio donde podían expresar libremente su imaginación. Muchos de sus artículos compartían un extravagante tono irónico y un insólito humor negro.

En la sección *Children's corner* de la revista *S.nob* aparecen publicados los cuentos infantiles escritos e ilustrados por Leonora Carrington, que tratan sobre temas lúgubres y sus títulos revelan ese deseo de jugar con lo macabro.

Algunos de los títulos de sus cuentos son: *El monstruo de Chihuahua, Juan sin Cabeza, De como funde una industria o el sarcófago de hule, El Cuento feo de la manzanilla, El cuento feo de las carnitas*, entre otros.

La artista, dentro de esta insólita revista, crea un espacio paradójico, donde, los que deberían ser cuentos para niños, se convierten en pesadillas surrealistas y las ilustraciones, reflejan perfectamente esta atmósfera de ensueño.

Kati Horna, a su vez, se encarga de la sección *Fetiche*, donde publica tres cuentos: *Oda a la necrofilia, Improrupto con arpa y Paraísos artificiales*.

---

<sup>41</sup>La publicación duró sólo cuatro meses (del 20 de junio al 15 de octubre de 1962).

<sup>42</sup>De 1942 a 1946 Wolfgang Paalen edita la revista *Dyn*, que también se caracterizó por reunir a un grupo de artistas, muchos de ellos próximos al surrealismo.

“El énfasis inusitado de sus tomas, el entorno, las metáforas visuales y los objetos que conjuga, dan como resultado ambientes quiméricos cargados de irrealidad.”<sup>43</sup>

Como lo señalé anteriormente, trabajar en la revista *S.nob*, fue para Kati Horna una etapa fundamental en el desarrollo de su creatividad fotográfica.

La posibilidad de poder desarrollar un tema, un sueño o un recuerdo, sin alguna restricción o imposición previa le permitió reconocerse a sí misma hasta llegar al fondo de su alma, de sus ilusiones y de sus miedos.

Fue la liberación de su creatividad, fue el peligroso y fascinante juego de la experimentación que, en este divertido escenario, Kati pudo compartir con su amiga Leonora.

A este trabajo siguieron muchos otros estimulados por el nuevo imaginario visual. En este período, Kati Horna realizó sus mejores producciones, entre las cuales figuran tres interesantes relatos visuales caracterizados por un atmósfera de misterio, suspenso y ambigüedad: *La Historia de un vampiro...sucedió en Coyoacán...*, *Mujer y máscaras* y *Una noche en el sanatorio de muñecas*.

La serie *Mujer y máscaras* fue realizada por Kati en el año 1963: el relato onírico comienza con la imagen de una mujer enmascarada que sostiene una careta en la mano.

La máscara, de carácter popular indígena, con colmillos de jabalí, pelo de animal y dos grandes cuernos, fue pintada por Leonora Carrington; mientras que la otra máscara, de menores dimensiones, llevada por la mujer que protagoniza el relato fue realizada con plumas de ave por Remedios Varo.

Varios elementos del entorno cotidiano de Kati Horna pueblan el ambiente recreado por ese cuento femenino. Todos los elementos presentes y armónicamente compuestos por el atento ojo de Kati dan vida a un universo íntimo y acogedor: una mariposa de papel maché elaborada por la misma Kati, la cuna de su hija Nora, realizada por su esposo José Horna y pintada por Leonora Carrington, su adorable gato negro, una vela encendida y un espejo redondo.

Un escenario fantástico, un ambiente mágico poblado por elementos cargados de una simbología personal y asociados a un valor afectivo.

En algunas fotos de la serie, luces y sombras acentúan el perfil de la mujer, perdida adentro de su mundo de recuerdos y acogida en su cueva, refugio de sueños y nostalgia.

Kati recrea una atmósfera de tiempo detenido, un espacio sagrado donde se está cumpliendo algún misterioso ritual.

Es un ambiente íntimo y femenino; reinas de este refugio asombroso y al mismo tiempo acogedor son Kati, Remedios y Leonora quienes se encuentran por casualidad, a través de su

---

<sup>43</sup>Alicia, Sánchez Mejorada, *op.cit.*, p. 17.

creatividad, en un divertido juego de correspondencias.



*Fig.num. 2*

### .3.

## Las realidades vinculadas de Leonora Carrington y Kati Horna.

### 3.1 Oda a la necrofilia

Como ya hemos mencionado el 20 de junio de 1962 es la fecha en que la revista *S.nob* empieza sus actividades.

La publicación anunciaba:

La nueva Revista abrirá a sus lectores las puertas de lo "insólito"; en sus páginas los más destacados escritores y artistas darán libre curso a sus obsesiones, manías persecutorias, complejos de inferioridad, frustraciones, vicios secretos, fantasías "eróticas", y revelarán a través de ellas la verdadera imagen de nuestro mundo.<sup>44</sup>

El primer fetiche realizado por Kati Horna aparece en el segundo número de la revista *S.nob*. La fotografía desarrolla en siete imágenes de impactante intensidad un drama-fotográfico titulado *Oda a la necrofilia*.



*Fig.num. 3*

---

<sup>44</sup>Volante que anunciaba a la revista *S.nob* en Alicia, Sanchez Mejorada de Gil, "Las series fotográficas de Kati Horna" en *Signos/ El arte y la investigación*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA/ Dirección de Investigación y Documentación de las artes, 1989.

En la primera imagen aparece, al lado de una cama con sábanas revueltas, la silueta de una mujer de nervados pies desnudos, totalmente cubierta por un sutil velo negro. Descansa sobre las blancas sábanas una máscara de yeso con los ojos cerrados y una sonrisa inquietante y pacífica al mismo tiempo. Es ambigua la posición de la mujer. Está de pie frente a la cama, sin embargo, y simultáneamente, su cuerpo parece tender hacia otra dirección como si quisiera alejarse, escaparse de la muerte.

En la siguiente imagen, la mujer de negro está de rodillas junto a la cama. Su cabeza, cubierta por el velo y por su mano rígida y tensa, se apoya en la almohada al lado de la máscara. El encuadre de esta segunda foto es más amplio; aparece un gran balcón desde donde pueden verse las ramas secas de un árbol inmerso en una atmósfera llena de misterio y ambigüedad. La mano tensa de la mujer recuerda las ramas secas que se asoman a través de la ventana.

Sobre la cama aparece una vela encendida, que se irá consumiendo en cada una de las imágenes. Dentro de la cultura occidental, la vela que arde a lado del muerto representa el símbolo de la luz del alma en su fuerza ascendente y la pureza de la llama espiritual que asciende al cielo. Su verticalidad implica su tendencia al cielo y su fragilidad, ya que tan sólo un hálito de viento puede apagar su luz, con lo cual se simboliza la precariedad de la vida.



*Fig.num. 4*

Todos estos elementos, que Kati Horna compone armónicamente, crean un relato de gran intensidad que da la sensación de una escena teatral de un antiguo drama griego. El *pathos* que llena el espacio mágico de cada escena que compone este dramático cuento visual, nos sumerge en otro mundo, lejano y a la vez, íntimamente cercano.

En las sucesivas imágenes, la misma mujer aparece desnuda, de espalda, con el rostro cubierto por el velo negro. La vela tiene un tamaño más pequeño durante el desarrollo del drama; la luz, más tenue ahora, crea un juego de sombras y luces generando contrastes

inquietantes. La atmósfera del ambiente, paradójicamente, parece más íntima y acogedora.

La mujer protagonista del relato, cubierta por este gran velo negro y en una elegante postura, se parece a las arcaicas mujeres del mito griego. Evoca, en la intensidad de imagen, a las *troyanas* que, vestidas de negro y arrodilladas al suelo, lloran por sus esposos e hijos muertos en la guerra. Su desesperación es viva, y su figura impone respeto y temor.

Ha sido extremadamente interesante descubrir que la modelo de este lúgubre relato es Leonora Carrington. Su rostro se queda oculto durante todo el desarrollo del drama. Fue la misma Kati quien reveló la identidad de su misteriosa modelo.<sup>45</sup>

### 3.2 Cuento negro de la mujer blanca

Entre los cuentos infantiles escritos e ilustrados por Leonora Carrington en la sección *Children's corner* de la revista *S.nob* destaca el *Cuento negro de la mujer blanca*. El cuento se publica en el número 4 de la revista, el 11 de julio de 1962. La mujer blanca, protagonista del poema infantil elaborado por Carrington, por sus características, presenta interesantes correspondencias con la "mujer en negro" que aparece en el relato fotográfico de Kati Horna *Oda a la necrofilia*.

#### Cuento negro de la mujer blanca

La mujer blanca se vistió de negro.

Todito negro y negro.

Hasta sus mismas pijamas y su jabón.

Negro y negro todas sus cosas.

Como la noche, como el carbón.

Pero

Cuando lloraba aquella mujer

sus lágrimas eran azules

y verdes como los periquitos.

Lloraba mucho aquella mujer

y tocaba la flauta

La

Mujer

Blanca

Vestida

---

<sup>45</sup>Documentos de la mesa de reflexión (Moderada por Karen Cordero) sobre la exposición *Los sentidos de las cosas/ El mundo de Kati y José Horna*, intervención de Sánchez Mejorada de Gil: "Kati Horna, su creación personal," 22 de octubre de 2003, Salón de Recepciones/ Museo Nacional de Arte, México, CONACULTA-INBA.



De  
Negro  
Llorando  
Y  
Tocando  
Su  
Flauta<sup>46</sup>

Leonora Carrington acompaña sus historias para niños con dibujos que ilustran el cuento fantástico. Una mujer alta y delgada cubierta por un sutil velo negro representa la *mujer blanca vestida de negro* imaginada por la artista.

La mujer, ya vieja, toca con sus huesudas manos una larga y delgada flauta; sus pies, calzados con zapatos de bruja, salen desde su larga manta negra y el velo le cubre sólo parte de la geométrica cara. Desde sus grandes ojos que miran al cielo pidiendo algo, salen lágrimas de desesperación acompañadas por la música melancólica de su flauta.



Fig.num. 5

---

<sup>46</sup>Leonora, Carrington, *Cuento negro de la mujer blanca*, en *S.nob*, num. 4 (11 julio de 1962), "Children's corner", México, Aldus, 1962.

Esta anciana bruja desesperada recuerda la silueta en negro que aparece al lado de la cama mortuoria creada por Kati Horna. Es la misma atmósfera de melancolía, de suspenso, de un tiempo detenido y en espera de algo indefinido. Las dos mujeres hablan el mismo lenguaje, aunque la mujer blanca llorando, creada por Leonora, parece tener un tono humorístico más evidente.

Numerosos elementos crean una correspondencia entre estas dos criaturas femeninas: el blanco y el negro, la verticalidad de los dos cuerpos, el velo que a partir de la cabeza cubre sus formas, las manos huesudas, ramas secas que toman vida para tocar una melancólica melodía.

Las dos mujeres viven un drama, un momento de dolor, de miedo, de sufrimiento. La protagonista del relato fotográfico oculta su rostro, así su sufrimiento se queda en el misterio; al contrario, la vieja flautista creada por Carrington muestra su rostro rayado por las negras lágrimas. La evidencia de su dolor y de su vejez paradójicamente genera el humorismo; al contrario, la sacralidad del misterio mantiene a la "mujer en negro" de Kati Horna en un tiempo otro y en un espacio inalcanzable; el negro velo protege sus debilidades.

## Los surrealistas y el humor macabro

### 4.1 Fantasmas de la imaginación

En la introducción de *La Antología del humor negro*,<sup>47</sup> André Breton comenta la relación existente entre México y el Surrealismo precisamente a través del hilo conductor del *humor-macabro*.

En esta antología literaria en la que el líder poético del Surrealismo reúne textos de cuarenta autores pertenecientes a países y épocas diferentes, André Breton afirma:

“El triunfo del humor en el terreno plástico, en su estado puro y manifiesto, parece tener que situarse en una época mucho más cercana a la nuestra y reconocer como su primer y genial artesano al mexicano José Guadalupe Posada quien, en unos admirables grabados sobre madera de carácter popular, nos sensibiliza hacia las agitaciones de la revolución del 1910.”

Más adelante agrega: “México con sus espléndidos juguetes fúnebres, se consolida como la tierra de elección del humor negro.”<sup>48</sup>

El uso del término *humor negro*, elegido como título por André Breton en su *Antología*, revela el juego relacional existente entre los dos ejes de mi investigación: el humor y lo macabro, que se presentan aquí unidos en una sólida y emblemática expresión.

El comentario que Breton hace en el prólogo de la *Antología*, establece, una vez más un vínculo entre la realidad mexicana y el movimiento surrealista.

Es interesante destacar que entre los muchos artistas y poetas que Breton reúne en su texto antológico, toma justamente a un artista mexicano, proveniente del arte popular, como representante del modelo artístico del triunfo del humor.

La elección de José Guadalupe Posada, considerado por Breton como genial y primer artesano del humor en el terreno plástico, está directamente relacionada con la fascinación que el arte popular mexicano ejerció sobre la sensibilidad artística de los surrealistas que vivían en México.

Posada fue sólo el primer nombre de un artista mexicano escrito por la pluma de André Breton, pero a él seguirán muchos otros. Entre estos hay que mencionar a Frida Kahlo, quien representó para el poeta surrealista una verdadera revelación artística.

Luis Mario Schneider, en su texto *México y el Surrealismo (1925-1950)*, analiza este aspecto

---

<sup>47</sup> La idea del libro nace, junto a Paul Eluard en 1935, pero, el texto será acabado en 1940 y, por razones de censura, deberá de esperar hasta 1945 para ser leído.

<sup>48</sup> André Breton, *Antología del humor negro*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1991, p. 11.

de fascinación de los visitantes extranjeros hacia el arte popular típico. A tal propósito escribe:

Los surrealistas que se quedaron en México durante los años de la segunda guerra mundial formaron una especie de clan separado de la vida nacional y su vinculación con ella estriba más bien en su admiración por el arte del pasado precolombino y en el arte popular contemporáneo que en una liga directa con los acontecimientos actuales del país.<sup>49</sup>

En la *Antología del humor negro*, Breton toma autores como: Jonathan Swift, El Marques De Sade, Lewis Carroll, el Conde de Lautremont, Karl Huysmans, Salvador Dalí, Pablo Picasso y muchos otros, cuyos cuentos fantásticos nos abren las puertas hacia lo macabro y burlón del mundo de lo desconocido imaginario.

Entre la larga lista de personalidades: artistas, poetas e intelectuales, se destacan los nombres de dos mujeres: Gisele Prassinis y Leonora Carrington.

Así escribe Andre Breton, introduciendo la obra literaria de Leonora Carrington:

Michelet, que tanta justicia ha sabido hacer a la Bruja, destaca en ella dos dones inestimables porque sólo son poseídos por la mujer, "el iluminismo de la locura lúcida" y la "sublime fuerza de la concepción solitaria". La defiende también de la reputación cristianamente interesada que la considera fea y vieja: "[...]Muchas de ellas padecieron precisamente porque eran jóvenes y hermosas."

¿Quién podría hoy, mejor que Leonora Carrington, responder al conjunto de esta descripción?<sup>50</sup>

Opina el poeta surrealista con una expresión fuerte y clara. Y, más adelante en el texto, así sigue describiendo a la artista:

"[...] Sobre estas proezas y sobre muchas otras con las cuales, sin duda, pretende "ponerse y sacarse la mascara que (la) preservará contra la hostilidad del conformismo" reina una mirada aterciopelada y burlona, que saca un gran partido de su contraste con una voz ronca [...]"<sup>51</sup>

El texto escrito por la Carrington y que Breton incluye en su *Antología* es: *La debutante*, cuento que hace parte de la selección de cuentos titulada *La casa del miedo. Memorias de abajo*, texto publicado, por primera vez, en 1978, por la editorial Flammarion en París.

<sup>49</sup>Luis Mario, Schneider, *México y el Surrealismo (1925-1950)*, México, Arte y Libros, pp.208-209.

<sup>50</sup>Andre, Breton, *Antología del humor negro*, p. 381.

<sup>51</sup>*Ibidem*, p.382.

La mayoría de los cuentos, textos, obras teatrales escritos por Leonora Carrington se caracterizan por la presencia de aspectos fuertemente contrastantes que generan un sentido de temor y confusión en el lector o espectador. Podemos concluir que el tema de lo macabro, tomado a través de una mirada humorística, es una característica peculiar de la obra literaria de la artista.

Mencionaré aquí algunas partes de otro texto de Carrington, titulado *Las hermanas*, en el cual el reino de la noche, de la incertidumbre, del miedo, crea el siniestro y fascinante ambiente donde insólitos eventos se desarrollan. El protagonista del cuento es un ser terrorífico y bello que para sobrevivir toma sangre enfrente de la luna llena.

Drusille encendió la vela, que iluminó un desván pequeño, sucio y sin ventanas. Posado en un palo cerca del techo, un ser extraordinario miraba la luz con ojos ciegos. Tenía el cuerpo blanco y desnudo; le salían plumas de los hombros y alrededor de los pechos. Sus brazos blancos no eran alas ni brazos. Una mata de cabello blanco le caía al rededor de la cara, cuya piel era como el mármol[...]

"Bebe" - dijo Drusille finalmente. Le tendió un vaso de agua, pero Juniper meneó la cabeza. - "De esa no hoy. Necesito la roja"[...]

Drusille se echó a reír. "No, no te voy a dar[...]"La última vez que bebiste de la roja me mordiste. Te excita demasiado"[...]

"Querida Drusille, yo solo quiero una simple gotita[...] y después, mirar la luna hermosa cinco minutos...Nadie me verá, nadie; te lo prometo, te lo juro. Me tumbaré en el tejado para mirar la luna."<sup>52</sup>

En la última página del cuento, las ambiguas características de este personaje horriblemente bello toman formas más manifiestas: este fantástico híbrido creado por la extravagante fantasía de Leonora Carrington es una mujer, un pájaro, un vampiro a la vez.

Leemos este último pasaje, para completar la descripción del personaje:

[...]Engandine (la doncella) profirió un largo y terrible alarido de sirena. En ese instante, saltó Juniper sobre ella. Cayeron las dos al suelo, Juniper encima, con la boca apretada contra el cuello de Engadine.

Chupó y chupó durante largos minutos, y su cuerpo se hizo enorme, luminoso, magnífico. Sus plumas brillaron como la nieve al sol, y su cola centelleó con todos los colores del arco iris. Echó la cabeza hacia atrás y cantó como un gallo. A continuación

---

<sup>52</sup>Leonora, Carrington, "Las hermanas" en *El séptimo caballo*, Madrid, Siruela, 1992, pp. 68-69.

ocultó el cadáver en el cajón de una cómoda.<sup>53</sup>

El vampiro, aunque pertenezca a la mitología y cultura europea, en particular a la Europa Central, personifica la idea de la muerte viviente; el vampiro encarna la espantosa síntesis de los dos contrastes más extremos: la vida y la muerte.

En este caso es obvio que lo macabro supera lo humorístico. Sin embargo, las visiones que Carrington genera a través de su arte nunca se revelan totalmente trágicas o terroríficas; casi siempre un rayo de humor ilumina, con mayor o menor intensidad, su reino de pesadillas.

A tal propósito, Rafael Anzures, sintetiza correctamente este concepto en un artículo del 1956:

[...] Pues, nada hay más antitético de la serenidad que los cuadros de esta artista. Algunos están saturados de un misterio tal, que a veces llega a lo aterrador. Hay en éstos una angustiosa carga de tensiones próximas a estallar. Escenas a veces inenarrables en donde la premonición demoníaca o el presagio espantoso se ciernen amenazadores. Y sin embargo, la artista siempre se reserva un lugar del cuadro, cualquiera que éste sea, para esconder un poco de gracia, de ironía, de "sense of humour".<sup>54</sup>

La misma idea, detalladamente explicada por Rafael Anzures, se expresa en un cuadro realizado por Leonora Carrington en 1967: *La Papisa Juana*.<sup>55</sup>

#### **4.2 La Papisa Juana**

Un extravagante vehículo con cara de pez piraña, lleva una inquietante Papisa, que asoma a la ventanilla de la carroza su enorme y arrugada cara azul. Las ruedas del insólito vehículo son dos divertidas caritas con ojos desmesuradamente abiertos que nos comunican una actitud incierta entre lo aterrorizado y lo divertido.

Las dos ruedas son al mismo tiempo el sol y la luna; la luna, color violeta, con su cara al revés parece preguntarse que le está pasando, y el sol con cabellera de león mira hacia adelante.

Dos caballos conducen a gran velocidad la carroza. Desde el cuello de los dos equinos chorrea sangre de un rojo intenso y, en lugar de sus propias cabezas tienen cabeza de mujer. Las caras de este híbrido "mujer – caballo" son terriblemente blancas; son caras de brujas, de

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp.73/74.

<sup>54</sup> Rafael, Anzures, *Poesía*, "Magia y Surrealismo" en *Cuadernos de México*, México, diciembre de 1956, pp. 29-40.

<sup>55</sup> Leonora, Carrington, *La Papisa Juana*, 1967, óleo sobre tela, 23 X 86.5, colección particular.

espectros inquietantes que nos miran con una sonrisa sagaz y ojos divertidos.

Dos criaturas deformes parecen huir de los dos caballos y, sus largos pies puestos simétricamente de la misma manera ayudan a crear un sentido de movimiento, de velocidad.

Por último, hay que notar que desde el fondo, de color intensamente oscuro y con tramas de colores rojo sangre, salen manchas que de repente se animan dando vida a otros extraños personajes.

En este cuadro, la imagen del cuello sangrante de este ser macabro, mitad caballo y mitad mujer llama la atención y remite otra vez a la idea del vampiro.

Siguiendo con la idea de la comparación entre las obras de las dos artistas he seleccionado un relato fotográfico de impactante intensidad realizado por Kati Horna y que se vincula de manera interesante con las obras de Leonora Carrington que acabo de analizar.



*Fig.num. 6*

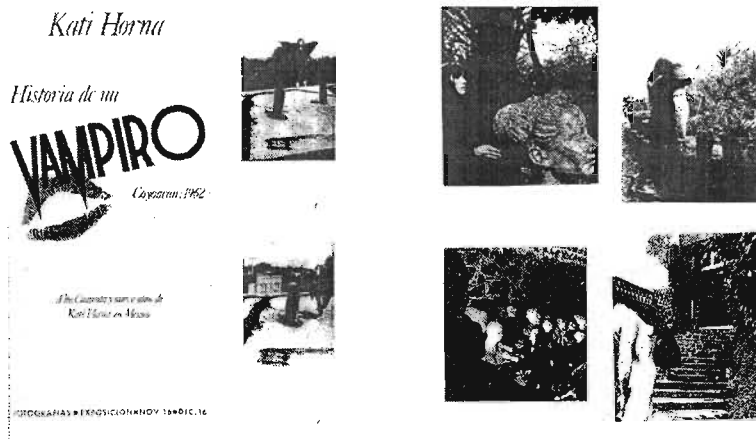
### **4.3 Historia de un vampiro..... sucedió en Coyacán**

En julio de 1962 Kati Horna desarrolla la serie fotográfica titulada *Historia de un vampiro..... sucedió en Coyacan*, uno de sus más extensos relatos fantásticos en secuencia fotográfica. Realiza esta serie en un taller de escultura ubicado en Coyacán. Protagonista de la serie es la actriz Beatriz Sheridan, la secuencia consta de 24 cuadros organizados según un orden lógico.

La actriz, con maquillaje blanco, vestida de negro y portando un amplia capa, adopta la apariencia de un vampiro. Vuela sobre techos, entre chimeneas y penetra secretamente y cuidadosamente en un sótano lleno de esculturas. Turbadoras caras de mármol y bustos inacabados llenan el espacio angosto donde la mujer vampiro aterriza.

La serie fotográfica *Historia de un vampiro... sucedió en Coyacan*, como hemos ya mencionado, ha sido realizada por Kati Horna en el año 1962 pero fue publicada en 1988, como parte del catálogo de la exposición en homenaje a André Breton patrocinado por el IFAL (Instituto Francés de America Latina). El IFAL dedicó este espacio a la artista conmemorando los cuarenta y nueve años de Kati Horna en México.

Este fantasmal acto teatral se articula en 24 momentos. Cada escena se carga de un intenso dramatismo, efecto alcanzado a través del juego de sombras. El negro y el gris son los colores dominantes de esta espectral tarde de vampiros.



*Figuras num. 7 y 8*

La mujer-vampiro, interpretada por Beatriz Sheridan que aparece enteramente vestida de negro y con cara de un blanco lunar, empieza su viaje en el tiempo por una amplia azotea. Llega volando sobre la azotea y allí se queda inmóvil, con sus negras alas abiertas, entre dos chimeneas. En las sucesivas tomas parece avanzar en cámara lenta, arrastrándose en el suelo como si quisiera mimetizarse con el piso.



*Fig.num. 9*

Finalmente, penetra en un oscuro sótano donde en un altar circular de formas arcaicas arde un fuego. La mujer-vampiro se acerca cuidadosamente al fuego manteniendo una distancia sagrada. Cumple un misterioso ritual o acto de veneración hacia el fuego; la presencia de esta intensa fuente de luz genera en la imagen un inquietante juego de sombras. El sagrado fuego que despliega sus llamas en este espacio circular evoca el caldero de la bruja o los actos adivinatorios de la sibila de la antigua cultura griega. La intensidad y la inmovilidad de los gestos de la actriz acompañados por la sacralidad del espacio que delimita su alrededor dan vida a una atmósfera dramática que genera correspondencias con el *pathos* propio de la tragedia griega, de modo paralelo al que he puesto en evidencia al analizar la serie *Oda a la necrofilia*, realizada por



la artista en el mismo año.

Sin embargo, en la secuencia fotográfica *Historia de un vampiro..... sucedió en Coyacan*, la referencia al drama shakesperiano resulta aún más evidente por la historia de trama fantasmal<sup>56</sup> y por la atmósfera tétrica y gris que caracteriza este drama visual.



*Fig.num. 10*

En las siguientes imágenes la protagonista se ubica adentro del sótano lleno de esculturas, se acerca a las esculturas, las acaricia, las besa, las observa y finalmente se queda contemplándolas. Al caer la tarde sale al jardín donde se pierde entre la vegetación, llevada por sus miedos. Va escondiéndose tras arcos y árboles<sup>57</sup> y abraza melancólicamente bustos de mármol que pueblan el otoñal jardín. Un gran rostro de mujer en mármol, constante presencia en los últimos momentos del drama, acompaña a la mujer-vampiro en este fantasmal viaje. El rostro de piedra observa hacia adelante y su mirada parece seguir la misma dirección que la de Sheridan; el perfil de la mujer repite en la estabilidad e inquietud de las formas la ancestral inmovilidad del rostro de piedra. Estas últimas escenas se desarrollan en un jardín de una antigua mansión. En una de las últimas imágenes la mujer-vampiro se dirige, a través de sinuosas escaleras, hacia la entrada del siniestro edificio enteramente cubierto por una planta de hiedra.

Una vez más, como en la mayoría de las series de Kati Horna, se aborda una realidad exterior: jardines o espacios encontrados – como el taller del escultor-, que sugieren a la fotógrafa el escenario ideal para desarrollar sus visiones.<sup>58</sup>

El tema de una vegetación omnívora y exuberante que todo arrastra y envuelve, abrazando con sus formas encorvadas la racionalidad de las estructuras arquitectónicas, es un aspecto recurrente en el imaginario surrealista. Sujeto de muchas obras realizadas por Max Ernst es la selva omnívora de formas tentaculares; el armónico abrazo entre estructuras fantásticas y

<sup>56</sup>Borrados mecanografiado de Alicia Sánchez Mejorada de Gil, guardado en La Biblioteca de las Artes del INBA, p.10.

<sup>57</sup>Cfr *Idem*.

<sup>58</sup>Alicia, Sánchez Mejorada de Gil, "Las series fotográficas de Kati Horna", Revista *Signos / El Arte y la investigación*, *op.cit.*, p. 60.

vegetación, caracteriza a numerosas pinturas de Leonora Carrington. En 1962, año en que Kati Horna realiza la serie fotográfica *Historia de un vampiro..... sucedió en Coyacan*, Remedios Varo pinta el cuadro titulado *Arquitectura Vegetal*.

En la obra fotográfica de Kati Horna el tema de una vegetación viva y animada, es una constante que caracteriza sus composiciones visuales como por ejemplo en las fotos donde capta el alma más oscura de las *Haciendas Mexicanas*. La artista ha imaginado, en estos paisajes desolados, la presencia de figuras humanas superpuestas a los restos en ruinas de los majestuosos edificios.

Más explícitamente cercano al espíritu del surrealismo es la serie de fotomontajes en los que Kati ha captado las sombras ingravidas que presentimos pululando por los derruidos edificios. Ojos, rostros adosados a las paredes craqueladas materializan nuestros temores, nos permiten mirar lo invisible. Las imágenes superpuestas, de las cuales existen ejemplos anteriores a su llegada a nuestro país, atestiguan lo "maravilloso" que los surrealistas solían rastrear en la vida diaria.<sup>59</sup>

El jardín y los inquietantes bustos de mármol llenan el espacio en que se desarrolla la secuencia fotográfica de carácter anecdótico *Historia de un vampiro..... sucedió en Coyacán*. El edificio que aparece en las últimas escenas, enteramente cubierto por una exuberante hiedra contribuye a la creación de la atmósfera fantasmal que caracteriza este drama visual.

En cada escena de este extenso relato la artista juega invirtiendo los roles entre seres animados e inanimados. Beatriz Sheridan, protagonista de la serie, se queda inmóvil rodeada por árboles, arcos y asombrosos bustos de mármol. A través del ojo divertido y melancólico de Kati Horna, estas presencias intuidas se reaniman despertándose de su largo sueño.

La obra se caracteriza por una atmósfera de inquietud y de misterio que hábilmente Kati Horna crea a través de insólitas asociaciones y una atenta combinación de formas y contrastes de luces.

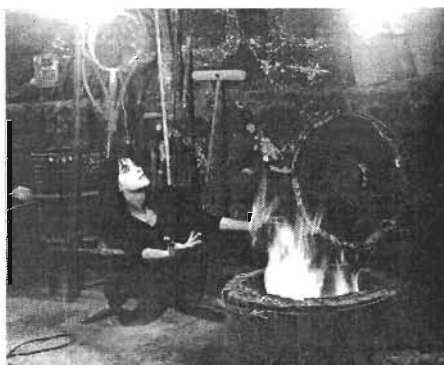


Fig.num. 11

<sup>59</sup>Lourdes, Andrade, *Las paredes oyen y hablan – Fotografías arquitectónicas de Kati Horna*, en la Revista *Cuartoscuro*, num. 50, Año VIII, México, Cuartoscuro, SA de CV, p. 11.

## .5.

### Brujas y laberintos

#### El humor y lo macabro a través de algunas obras de Leonora

Si las pinturas de Leonora Carrington fueran cabalmente explicables, no nos enigmatizarían. Y si en sus cuentos, novelas y textos teatrales se buscara una correspondencia para dilucidarlas, se encontraría que la única clave posible de lectura no es un puente, sino un tenue hilo mental con garantía contra roturas, que al desplegarlo y tensarlo por un laberinto con múltiples entradas por el abismo de los sueños y los mitos, y una sola salida por el enigma de su cotidianeidad, promete como recompensa a el más verdadero de los engaños, el goce estético, donde también lo terrible resulta disfrutable.<sup>60</sup>

Luis Carlos Emerich

#### 5.1 Edward James y el laberinto de Xilitla

Entre aquellos personajes que Karen Cordero llama “miembros de la familia surrealista”<sup>61</sup>; los artistas de origen europeo que dan vida al grupo surrealista en México cuyos nombres hemos mencionado en el capítulo anterior, se destaca la figura de Edward James, un aristócrata inglés, coleccionista y mecenas de arte.

En 1944, Leonora Carrington conoce a Edward James. La amistad entre ambos durará hasta 1984, año en que James muere. La familiaridad de sus universos oníricos genera, durante estos años, una fuerte y estimulante relación de intercambio entre los dos.

En una carta publicada el 22 de septiembre de 1966 en la publicación conocida como *El Periódico* Leonora Carrington escribe:

---

<sup>60</sup>Luis Carlos, Emerich, *Leonora Carrington atrás de los espejos*, artículo s.f., en la biblioteca del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México en una carpeta que reúne textos sobre la pintora, consultado en Febrero de 2005, p. 31.

<sup>61</sup>Karen, Cordero, *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte, México, CONACULTA, INBA, 2003, p. 21.

[...] Si hay Dioses, no los creo con forma humana, prefiero pensar a los dioses en forma de cebras, gatos, pájaros. Un prejuicio mío. Pero si se mueve alguna divinidad adentro del Animal humano, es el Amor. El Amor que dirige las otras especies vivas, la Amiba, el León. Sólo el hombre hace una divinidad del Odio, con sus guerras, su puritanismo, las oposiciones a su especie y a toda la Naturaleza que le rodea. El hombre que se siente el rey de la tierra, porque ha podido destruir las plantas, los animales y a él mismo [...] <sup>62</sup>

Entre 1962 y 1984, Edward James, se dedica a la construcción de una obra arquitectónica de enormes proporciones en la selva de la Huasteca potosina, que se extiende alrededor del pueblo de Xilitla. La estructura laberíntica creada por James parece dar vida a aquel mundo fantástico, paraíso y refugio de cada especie animal y vegetal, soñado y deseado por Carrington.

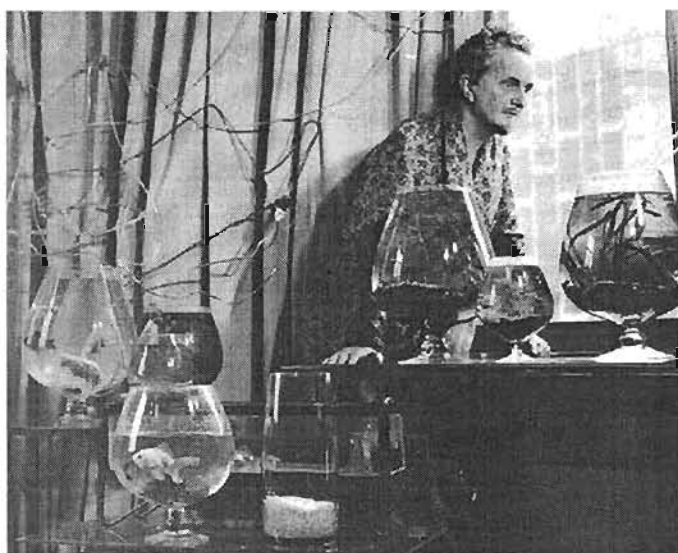


Fig. num. 12

En las estructuras que componen este espacio sagrado se percibe la influencia del universo mágico y siniestro que pertenece a las obras de Leonora Carrington. James soñaba en construir un Edén, iba en búsqueda de un jardín fantástico donde todo creciera espontáneamente.

México era el país más cercano a su sueño; era "muy romántico" <sup>63</sup> según afirma él mismo

<sup>62</sup> Leonora, Carrington, "Carta", en *El Periodico* (C.U.) vol. 1, t.1, México, 1966.

<sup>63</sup> Edward, James, *Un documental, Edward James fabricante de sueños*, México, TOP Drawer production 1995 (Producido por Avrey y Leonore Danzigier, dirigido por A. Danzigier y Sarah Stein, escrito por Gerald Jonas ).

y, "sus amplios espacios regalaban una sensación de infinito".<sup>64</sup>

Después de haber recorrido gran parte de México en compañía del mexicano Plutarco Gastelum, llegando a Xilitla se encontró con su paraíso.

Animado por una grandiosa visión, James invierte todo su dinero en este increíble proyecto que abarca la construcción de treinta y seis estructuras fantásticas en treinta y siete hectáreas de terreno. En este jardín de la imaginación cada lugar tiene su propio nombre; a lo largo de los caminos, hundidos en el exuberante abrazo de la vegetación tropical, encontramos la Casa del ocelote, la Casa de los pericos, la Pajarera o Casa de las aves, la Casa o bóveda de los murciélagos y muchas otras estructuras fantásticas caracterizadas por estrechas puertas góticas o escaleras de caracol que conducen al vacío.

Edward James tenía la seria intención de preservar las especies animales y vegetales en riesgo de extinción, ofreciéndoles hospedaje en estas extravagantes construcciones. Respecto a su paraíso de selva y concreto, James dijo en algún momento: "Construí este santuario para ser habitado por mis ideas y mis quimeras; un mundo propio lleno de libertades, habitables sólo para aquellos que logren construir un sueño propio."<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> Lourdes, Andrade, "El extraño paraíso de James" en *Saber ver lo contemporáneo del arte*, número 35, México, Fundación Cultural Televisa con la colaboración del Centro de Arte Contemporáneo, 1997, p. 34.

## 5.2 El mundo nocturno alucinado por Carrington

Si en la arquitectura fantástica de Edward James los animales tienen un papel central, paralelamente en el universo artístico de Leonora Carrington tienen un lugar de honor y son los perfectos compañeros de las heroínas de sus nocturnos relatos.

En uno de los cuentos escritos por la artista, la *Debutante*, la protagonista del relato describe con minuciosidad los detalles de su relación con una hiena:

En la época en que fui debutante, solía ir a menudo al parque zoológico. Iba tan a menudo que conocía más a los animales que a las chicas de mi edad. Era porque quería huir del mundo, por lo que me hallaba a diario en el zoológico. El animal que mejor llegué a conocer fue una hiena joven. Ella me conocía a mí también. Era muy inteligente. Le enseñé a hablar francés y a cambio ella me enseñó su lenguaje. Así pasamos muchas horas agradables.<sup>66</sup>

En el cuento la *Debutante*, la pequeña protagonista del relato propone a la hiena, “su única amiga”<sup>67</sup>, asistir al baile organizado en su honor tomando su lugar en la noche de su presentación en sociedad.

La hiena es la única cómplice en un mundo de reglas y aburridos rituales sociales. A través de este cuento fantástico, Leonora Carrington revive su adolescencia en la casa de sus padres, su debut en sociedad, en la corte del rey Jorge V y su intenso anhelo de libertad.

Los animales, en el arte de Leonora Carrington representan los artífices de un nuevo orden; este orden absurdo, divertido y seductor, donde se pueden invertir las reglas y burlarse de las castrantes convenciones. Tema que resulta manifiesto en cuadros como *Pig-Rush* o *Ash Wednesday*, donde se representan luchas impares entre personajes religiosos y animales.

En el cuadro *Ash Wednesday* del año 1987, un grupo de curas “rapaces” intentan torpemente capturar un enorme pájaro azul. El ave asombrada trata con mucho esfuerzo de escaparse. Sobre su cabeza se distingue una aureola de un blanco brillante.

A partir de la escala que la pintora escoge para caracterizar a sus personajes, resulta obvia, según su personal visión del mundo, la superioridad que reconoce en el pájaro azul en relación con los pequeños curas negros.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup>Leonora, Carrington, “La debutante” en *La casa del miedo memorias de abajo*, México, Siglo XXI editores, 1992, p.35.

<sup>67</sup>*Ibidem*, p.36.

<sup>68</sup>Giulia, Ingarao, *Un fantástico viaje a través del Barco- Cuna / Escultura en madera ensamblada y entallada por José Horna y pintada por Leonora Carrington*, artículo inédito.

Por el contrario *Pig-Rush*, representa el asalto de un grupo de puercos y jabalíes a tres imperturbables rabinos. Un remolino de puercos y jabalíes arrastra a los tres rabinos que, enteramente vestidos de negro, contrastan con el fondo rojizo de la escena. Los tres religiosos parecen no reaccionar al espantoso asalto de los animales. El primero se distingue como el más firme del grupo: de pie, inmóvil, trata de detener el asalto levantando una mano en contra de la agitada masa de porcinos. El segundo, el más alto, parece intentar seducir a los puercos a través de una mirada dulce y amable. Finalmente, el último cae, vencido, al suelo golpeado por uno de los animales.



Fig. num. 13



Fig.num. 14

Resulta interesante el contraste entre el movimiento que caracteriza a los animales que parecen querer incluir en su baile circular a los tres religiosos judíos y la pasividad de estos últimos. La vitalidad y lo cíclico del movimiento del grupo de puercos y jabalíes resulta en fuerte contraste con la inmovilidad e imperturbabilidad de los rabinos. Éstos, enteramente vestidos de negro, con sus largas barbas negras, se enfrentan a este baile de la vida con caras grises y serias.

Sus movimientos son rígidos y comunican una sensación de muerte. También en este cuadro, como en el precedente, el tamaño de los animales supera al de los tres religiosos judíos, respetando la exclusiva escala de valores creada por Leonora Carrington.

“El aspecto irónico, lúdico, en la obra de Leonora Carrington se revela estrictamente vinculado con su anticlericalismo, aunque nunca tome una actitud militante. Sin embargo, Carrington expresa una divertida indiferencia hacia los órdenes y las instituciones religiosas.”<sup>69</sup>

En una interesante correspondencia entre su obra literaria y artística, sobresale la manifiesta simpatía de Leonora hacia los animales y su abierta lucha en contra de la hipocresía y del falso poder de las instituciones religiosas y, por consecuencia, de sus representantes.

<sup>69</sup>Ingarao Giulia, *op.cit.*

En uno de los relatos escritos por Carrington e incluidos en la selección de cuentos *El séptimo caballo*, la artista describe un hermoso jabalí, amante de la perversa Virginia Fur y antagonista del temible San Alejandro.

Leyendo parte de este relato, texto que la artista escribe entre 1937 y 1942, resulta sin duda impactante la fascinación con que Carrington describe al jabalí, animal "horriblemente bello"<sup>70</sup>, habitante de aquella otra realidad creada por Leonora donde, usando las palabras de Luis Carlos Emerich, "lo terrible resulta disfrutable":

Ninguna ave (sic) ni animal terrestre tenía un aspecto tan espléndido como Ignose con su atavío de amor. Atado a su cabeza rizada llevaba un chotacabras joven. Este pájaro de pico peludo y ojos asombrados batía las alas y miraba fijamente, atento siempre a atrapar una presa entre las criaturas que sólo salen cuando hay luna llena. Ignose llevaba una peluca hecha con frutas y colas de ardilla alrededor de las orejas, perforadas para esta ocasión con dos pequeños lucios que había encontrado muertos en la orilla del lago. Se había teñido las pezuñas con la sangre de un conejo que había pisoteado cuando galopaba, y envolvía su cuerpo dinámico con una capa púrpura misteriosamente surgida del bosque (ocultaba su trasero rojizo porque no quería mostrar toda su belleza de una vez)<sup>71</sup>

Ignose, el jabalí, es el apasionado amante de Virginia Fur, criatura ambigua y nocturna; "lo mismo que las brujas de antaño, Virginia Fur es secreta, nocturna, antisocial y maléfica."<sup>72</sup> Virginia e Ignose se aman totalmente y apasionadamente, pero San Alejandro, personaje que representa la autoridad religiosa, se opone y destruye este hermoso vínculo de amor.

San Alejandro, monje pretencioso y mezquino que rastreramente aspira a la posesión de Virginia y que, movido por la envidia y los celos, descubre a los cazadores furtivos la presencia de Ignose, junto al lago, una noche de luna. Éstos lo asesinan y siembran la desolación por todo el lugar<sup>73</sup>.

San Alejandro, hombre religioso, representa la autoridad represora y destructiva, es el antagonista por excelencia en un mundo donde criaturas híbridas y seductoras se acompañan de

---

<sup>70</sup> Mario, Praz, *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1988.

<sup>71</sup> Leonora, Carrington, "Cuando iban por el lindero en bicicleta" en *El Séptimo caballo*, Madrid, Siruela, 1992, pp. 17-18.

<sup>72</sup> Lurdes, Andrade, *Leyendas de la novia del viento - Leonora Carrington escritora*, México, CONACULTA-FONCA, 2001, p.50.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p.55.



animales cuya belleza resulta deslumbrante.

Virginia Fur es una criatura nocturna, vive en la floresta y durante la noche anda en bicicleta por el bosque acompañada por una comitiva de gatos. Es una bruja moderna que monta una bicicleta y en la noche se mimetiza con los árboles. Virginia es una criatura ambigua, mezcla entre mujer y animal. A lo largo del relato el carácter de su naturaleza se queda en el misterio. Señora del bosque y de la noche vive en simbiosis con la naturaleza y con los animales, sus compañeros.

Virginia llevaba murciélagos y mariposas nocturnas aprisionados en el pelo: con sus manos extrañas, hizo una seña a los animales de que había terminado la caza; abrió la boca y se tragó un ruiseñor. Se lo tragó, y cantó con la voz del ruiseñor: "Jesusito ha muerto y nosotros hemos cenado magníficamente."<sup>74</sup>

Leyendo este fragmento del texto sobresale el carácter de perversidad y rebeldía que caracteriza a las heroínas de los macabros y divertidos relatos de Leonora.

Otra característica constante de los relatos y de muchos de los cuadros de Leonora Carrington es el tipo de escenario que la artista elige para sus representaciones. Paisajes nocturnos, bosques, jardines fantásticos y florestas fantasmales contribuyen a crear una dimensión de misterio y ansiedad que define su producción artística.

### **5.3. Analogías entre Edward y Leonora**

Como ya comenté en el capítulo anterior, en relación con la serie fotográfica realizada por Kati Horna *Historia de un vampiro... sucedió en Coyoacán*, el tema de la vegetación omnívora, irracional y tentacular es una característica común en la producción surrealista.

Sin embargo, no sólo la obra de Leonora Carrington ayudó a influir y estimular la laberíntica creación de Edward James que se extiende con sus bizarros tentáculos entre la exuberante floresta tropical.

Edward James afirmaba ser surrealista por actitud propia; su vida se desarrollaba de una manera naturalmente surreal.<sup>75</sup>

James estuvo en directo contacto con el movimiento surrealista europeo y siguió manteniendo una intensa relación con los exponentes del surrealismo mexicano aún después de haberse mudado a Xilitla.

---

<sup>74</sup>Leonora, Carrington, *op. cit.*, p.16.

<sup>75</sup>Cfr Edward, James, *op. cit.*

Leonora Carrington y Edward James tienen el mismo origen; sus raíces se hunden en la brumosa Inglaterra, por lo tanto, sus universos artísticos se vinculan a través de varios puntos de encuentro generados por la afinidad cultural.

Según afirma Lourdes Andrade, la novela gótica y el tétrico y fascinante universo relacionado con ella, debe haber influenciado la visión del mundo de estos dos artistas, ambos de origen nórdico.

Quizá la presencia de lo macabro en la obra de Leonora Carrington debe su origen a la tétrica y fantasmal casa de Crooke Hall, en donde transcurrió su infancia. Las novelas góticas con que su madre y su nana la entretenían deben haber marcado profundamente desde entonces su fértil imaginación, como lo afirma Lourdes Andrade.

Sin embargo su larga estancia en México, la atmósfera de magia e incertidumbre con la que tuvo que confrontarse a diario desde 1942, y la exuberante vegetación tropical que caracteriza al país, cambiaron y enriquecieron los colores y las formas del imaginario de Carrington.

“Si el jardín y el bosque desempeñan un papel importante en la producción de Leonora, éste es la materia prima que James utiliza para crear su espacio *mítico*. Si en cuadros como *Ferret Race* y *Ulu's Pants* vemos representaciones de laberintos, la arquitectura fantástica de James constituye también una especie de laberinto.”<sup>76</sup>

En *Ferret Race*, obra realizada por Carrington entre 1950 y 1951, en una superficie color café, iluminada por leves rayos rojo sangre e inmersa en una blanda luz dorada, se desenvuelve un sinuoso laberinto de paredes redondas; una espiral de donde salen rutas alternativas.

En el interior del laberinto una multitud de personajes de cuerpos lúcidos y brillantes, corre siguiendo una ruta imaginaria. Blancas figuras se dispersan en un baile que lleva hasta el corazón del laberinto donde todo empieza a teñirse de rojo. Mujeres desnudas acompañadas por hurones corren en cámara lenta como si estuvieran bailando suavemente. Seres híbridos con cuerpo de mujer y cabeza de animal, de pájaro, de caballo, de zorro, son los compañeros de este sagrado andar.

Tres personajes en negro son los vigilantes del lugar. Un hombre con cabeza de caballo, ubicado en la entrada de la gran espiral central; un hombrecito negro a la salida y, en el corazón del laberinto, una figurita negra con cabeza de toro, ornamentada con dos largos y sutiles cuernos, observa y dirige la blanca procesión.

El tiempo parece detenido y los movimientos temporalmente interrumpidos, los personajes como blancos espectros, semejan almas dolidas que andan perdidas en un espacio irreal,

---

<sup>76</sup>Lourdes, Andrade, *Leonora Carrington, Historia en dos tiempos*, México, CONACULTA -INBA, Círculo de Arte, 1998., pp. 21-22.

misterioso, oscuro e infernal. El rojo sangre que tiñe la parte central del cuadro evoca la muerte violenta; la sangre alude al duelo, al sufrimiento y el miedo hacia lo desconocido, la salida del laberinto.



Fig. num. 15



Fig.num. 16

Vuelve al tema del laberinto en la pintura *Ulu's Pants*, realizada por la artista en el año 1952. Más cercano al jardín encantado en que se pierde la Alicia de Lewis Carroll, este laberinto está enteramente teñido de verde azulado como si se hubiera hundido en las profundidades del mar y allí se hubiera quedado, inmóvil, eterno. Las paredes están hechas de hojas verdes y seres híbridos pueblan este espacio hechizado: dos enormes búhos cuyas alas terminan con manos de dedos finos, un caballo de cabeza deforme, un gran gallo que mira perplejo hacia atrás y, al final, una esfinge enteramente vestida de verde y con la cabeza adornada de verdes flores. A la misma altura de la esfinge, en la parte inferior, se distingue un gran huevo blanco a lado de una figurita con cara de mariposa; el huevo remite a la idea del renacer y a lo largo de la producción artística de Carrington toma varios y complejos significados.

Sutiles figuritas verdes se distinguen apenas del fondo del jardín de igual color. Unos animales, algunas mujeres, un caballo pastando y un toro con largos cuernos encorvados son los protagonistas de este laberinto creado por Carrington. Las figuras del fondo, los habitantes de este jardín hundido, parecen a punto de deshacerse para desaparecer, absorbidos por la niebla verduzca que tiñe todo el cuadro.

El laberinto de estructuras fantásticas creado por Edward James, inmerso en la selva, encarna la idea del jardín fantástico de *Alicia en el país de las maravillas*; espacio hechizado que incluye elementos de sorpresas y encuentros casuales. Las estructuras fantásticas con sus formas

sutiles atraviesan la selva mirando hacia el cielo y en su desplegarse evocan las formas vegetales, característica que permite una directa asociación con la arquitectura gótica.

La estructura del edificio, tentacular e irracional, determina una atmósfera de ansiedad e incertidumbre. Las rutas a través de la selva están llenas de imprevistos y llevan a lugares improbables en el corazón de la floresta. Estos sagrados altares, olvidados en el tiempo, aparecen ocultos por una vegetación que crece salvajemente.

“El musgo y la maleza invaden poco a poco los elementos constructivos dándoles el aspecto de una ruina, como las que aparecen en algunos cuadros de Leonora Carrington” [...]”<sup>77</sup>

Sin embargo, como en los cuadros de Leonora Carrington, también en el laberinto de Xilitla, muerte y vida comparten una misma danza; el rostro oscuro esconde ojos divertidos que con infantil ligereza, revelan la ironía de vivir.



Fig.num.17



Fig.num.18

Así en el óleo *Nine, nine, nine*, realizado por Carrington en 1948, enmarcado por un fondo oscuro de colores otoñales, hay un bosque poblado por inquietantes presencias y por grandes árboles con formas de animales, en el cual, un grupo de estrafalarias criaturas baila suspendido en el aire. Son brujas, espectros, animales, formas híbridas, figuras etéreas casi evanescentes, que vuelan en la oscuridad del cielo. En la parte central de la composición, una mujer con pelo blanco y con cinco pies, conduce esta extraña procesión. Aparece nadando en el aire, ayudada por sus larguísimos y finos brazos mientras nos mira saludándonos.

A la entrada del laberinto de James, dos grandes manos de piedra acogen al visitante, dándole una calurosa bienvenida. Las dudosas rutas ocultas por la selva incluyen encuentros casuales con pequeños templos de varios colores, con portones sonrientes, escaleras y puentes que conducen al vacío. En la superficie de las puertas surgen coloradas mariposas cuyas alas se

<sup>77</sup>Lourdes, Andrade, “El extraño paraíso de James”, *op. cit.*, p. 26.

convierten en ojos que observan divertidos a quien quiera pasar hacia el otro lado. Más allá de la puerta sólo encontramos el vacío; es una hermosa apertura suspendida en el aire que se burla de la lógica.

Leonora Carrington visitó frecuentemente a James en Xilitla durante la construcción de su laberinto fantástico. Edward James en el ensayo publicado en ocasión de la exposición de la obra de Leonora Carrington que tuvo lugar en la Sepentine Gallery de Londres en el año de 1991, escribe lo siguiente: "Algunos esbozos de cabezas, realizados para grandes fuentes, en la selva, que ella ha dibujado para mi, muchos años atrás, evocan formas precolombinas cuya creación quizás fue estimulada por la extraña vegetación de la selva" [...]78

El verano pasado fui a Xilitla por segunda vez y, en esta ocasión, tuve la oportunidad de conversar con Kaco Gastelum, heredero de *Las Pozas de Xilitla*, nombre actual del laberinto de estructuras creado por James.

Kaco Gastelum es uno de los hijos de Plutarco, gran amigo de Edward James. Sin duda, Plutarco Gastelum tuvo un papel central en la realización del sueño arquitectónico de James.

La que fue la residencia de la familia Gastelum en el pueblo de Xilitla, ha sido hoy convertida en una exclusiva y acogedora casa de huéspedes llamada *El Castillo*. Grandes huellas de pies desnudos realizados en concreto invitan al visitante a pasar el umbral y en cada esquina saludan divertidas manos.

Durante mi visita al *Castillo* de Xilitla, Kaco Gastelum me enseñó varios dibujos y cuadros realizados por Edward James y Leonora Carrington, guardados en un antiguo y gran baúl. Los dibujos empiezan a mancharse por la humedad; el tiempo inexorable y el difícil clima tropical comienzan a dejar sus huellas.

En este paraíso de recuerdos y de emociones encerrado en un antiguo baúl, vive un periodo mágico transcurrido en Xilitla, marcado por el juego y la imaginación.

Entre los varios dibujos encontramos dos realizados por Leonora en aquellos años. En ambos, la artista representa grandes puentes con inquietantes cabezas de híbridos ubicadas en las extremidades. Los puentes dibujados por Leonora se quedan en el aire, suspendidos entre la vegetación. Son los esbozos creados por Carrington, su regalo para la floresta encantada de James.

---

<sup>78</sup> Edward, James, *Leonora Carrington*, en *Leonora Carrington Paintings, Drawings and Sculptures 1940-1990*, Londres, Andrea Schlieker editora, Serpentine Gallery, 1991, p.37.

## 5.4 La vigilante del laberinto

Edward James creó en Xilitla el paraíso terrenal que soñaba, marcando los límites de un espacio sagrado inmerso en la naturaleza. El laberinto de Xilitla es su refugio, su paz, su creación, su himno a la vida. El mundo que ha reinventado recuerda, en el sinuoso desplegarse de las formas arquitectónicas, en la atmósfera de paz, de juego y de sueño que lo caracteriza, la Creta Minoica durante el esplendor de su civilización.

No muy lejos, en una esquina escondida de una casa de formas tortuosas y asimétricas, espejo ella misma del laberinto, Leonora Carrington realiza *El Minotauro*, criatura híbrida de hierática belleza, que desde lejos mira a su laberinto.

Plutarco Gastelum construyó en el pueblo de Xilitla una casa de siete pisos, la cual, en un estilo bizarro, revela una divertida falta de lógica. Recuerda las formas y las estructuras del laberinto realizado por James a pocos kilómetros de allí. Edward James transcurrió mucho tiempo en esta casa y unos de los extravagantes cuartos fue construido expresamente para él.

En 1965, Leonora Carrington pinta en una de estas blancas paredes una criatura que Lourdes Andrade llama el *Minotauro*.

La figura que retoma formas y colores de los frescos del Palacio de Knossos en Creta, es femenina como indican sus pechos representados con dos espirales, es decir con la forma originaria del laberinto cretense, y detiene entre los dedos una pequeña esfera de cristal que alude, junto a la llama pentecostal generada por su cabeza, a su función mística<sup>79</sup>.

Esta figura creada por Leonora ha sido llamada el *Minotauro*, aunque, sería más apropiado bautizarla como *Minotragos*, por su cabeza de cabra, cuyo culto estaba también presente en la Creta Minoica. Según Robert Graves el culto cabrino ya había existido en la antigua Irlanda.

En los colores y las sinuosas curvas del cuerpo, la criatura creada por Carrington, evoca *El Príncipe de las azucenas*, pintado en las paredes del palacio de Knossos en un juego invertido de colores: rojo sobre fondo blanco.

La roja barba adorna el altivo hocico de la mujer-cabra, que a su vez aparece coronado por dos cuernos de ariete. La cabra es un animal divino consagrado a Dionisio, víctima sacrificial y al mismo tiempo símbolo de este dios.

La Creta Minoica desconoce la guerra, cultiva la belleza y la alegría de vivir. Su ciudad-palacio se erige naturalmente siguiendo los movimientos del terreno sin necesidad de fortificaciones que la defiendan. Señores de esta civilización son los grandes dioses: Ariadna, Dionisio y el Minotauro.

---

<sup>79</sup> Eva, di Stefano, *La Dea Bianca e il Minotauro. Gli autoritratti fantastici di Leonora Carrington*, actos del coloquio *Thieves of languages / Ladre di linguaggi, il mito nell'immaginario femminile*, Palermo, Facoltà di Filosofia e Lettere, 7-9 Noviembre, 2002, p.11.

En la antigua Creta dominaba el culto de una deidad femenina, la Diosa Madre, señora de la vida vegetal y animal. La gran diosa en el tiempo fue identificada como "La señora del laberinto"<sup>80</sup> y danzantes iban a honrarla bailando a su alrededor. El espacio en el que se desarrollaba el baile representaba el gran reino de la señora: el laberinto.

Según la leyenda, la Gran Diosa se ha convertido en la hija del rey. Ya no hay dudas sobre su identidad, es Ariadna, hija de Minos y esposa de Dionisio.

La hierática criatura pintada por Carrington, vigilante de un mundo de paz, es síntesis de formas y culturas: es Ariadna y Dionisio al mismo tiempo, es toro y cabra.

Por medio de su arte Leonora Carrington revive antiguos sueños, traduciendo en imágenes un caos común y arquetípico.

Este personaje de grandes ojos vacíos, como un huésped casual, se queda en una esquina de la casa. Sus formas rojizas parecen estar a punto de deshacerse absorbidas por la blanca pared. Infunde miedo y respeto; criatura mítica inalcanzable e indescifrable, es vigilante del arcano secreto. Sólo ella conoce la salida del laberinto.

Reina entre los híbridos generados por Leonora, *la Minotaura* representa el símbolo de un mundo femenino inquietante y abrumador.

Al igual que los demás seres que pueblan el universo artístico de Leonora Carrington, esta criatura mitológica es señora de un reino de pesadillas, de incertidumbres, de enigmas. Ella detiene el hilo para moverse adentro del laberinto, mientras nosotros quedamos fuera, asombrados frente a tanto misterio.

---

<sup>80</sup>Robert, Graves, *La diosa blanca*, Milán, Adelphi, 1992, p. 252.

## .6.

### **Leonora Carrington desde Europa hacia México, o el refuerzo y afirmación del humor negro y lo macabro**

#### **6.1 La nebulosa infancia de Leonora**

Para comprender el origen y la evolución de este juego entre el humor y lo macabro, tema que, como hemos visto, caracteriza varias de las obras de Leonora Carrington, considero importante mirar atrás en el tiempo para establecer en donde comenzó.

Leonora Carrington nace en Lancashire, Inglaterra. Su padre, Harold Carrington, era un rico industrial, dueño de una importante empresa: la *Chemicals*.

La madre, Maurie Moorhead Carrington, de origen irlandés, fue la primera en estimular la fecunda imaginación de la niña Leonora. Maurie amaba contar cuentos fantásticos a sus hijos, a través de los cuales evocaba paisajes inmersos en una atmósfera de magia y pertenecientes a la mitología celta.

La voz de la *nanny* también contribuye a la creación de esta extravagante personalidad, invocando personajes más siniestros: fantasmas, jinetes sin cabeza, malignas hechiceras removiendo sus calderos, todo el elenco de una saga popular, pintoresca y variada.

Jonathan Swift, Lewis Carrol y James Stephens siguen, a través de sus mundos imaginarios, entramando esa red de sueños en la que Leonora se evade como en un barco fantasma y que caracterizará toda su vida y gran parte de su producción artística.<sup>81</sup>

Al cumplir tres años, la familia Carrington decide mudarse a la residencia de Crookhey Hall, cerca de Lancashire. Leonora, única hija mujer entre tres hermanos, transcurre su infancia en esa inquietante mansión, educada por una rígida institutriz francesa, un asesor religioso y su nana irlandesa (la *nanny*).

“Todo comienza en la “nursery”, el cuarto de juegos de la mansión inglesa de Crookey Hall. Ahí, en la casa de ventanas ojivales, de techos altos, de oscuros pasillos, en la construcción neogótica envuelta en niebla y misterio, rodeada de un inmenso parque surcado de sombras; el juego se convierte en rito; la vida en mito[...]”<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup>Cfr Lurdes, Andrade, *Leonora Carrington – Historia en dos tiempos, op.cit.*, p.10.

<sup>82</sup>Lurdes, Andrade, *Leonora Carrington: magia niebla y surrealismo*, en “Revista semanal de la Jornada”, num.245,



Fueron sus compañeros de juego: Alicia con su mundo de las maravillas y los viajes fantásticos de Lamuel Gulliver. En uno de los últimos viajes de Gulliver, Jonathan Swift describe el encuentro de su héroe con unos extravagantes equinos. Los caballos descritos por Swift, sobresalen por su inteligencia y sensibilidad. Sin duda, las aventuras de Guliver influenciaron la fértil imaginación de Leonora.

En varios de los cuentos escritos por Carrington, muchos años después, aparecen como protagonistas caballos o impactantes híbridos entre éstos y mujeres, que evocan o recuerdan los fantasmas de su infancia.

La primacía de los caballos sobre los seres humanos, que también el autor de Gulliver parece compartir, generará e influenciará sus cuentos, tales como: *La dama oval*, *El Séptimo caballo*, *La casa del miedo*, *Monseur Cyril de Guindre* y pinturas como: *Autorretrato – The Inn of the Dawn Horse* (1936-37), *The Meal of Lord Candlestick* (1938), *The Horses of Lord Candlestick*, (1938).

## 6.2 *The Meal of Lord Candlestick*

Analizando el cuadro *The Meal of Lord Candlestick*, realizado por Leonora Carrington en el año 1938, sobresalen algunas características que desde entonces marcan su producción artística. En esta obra, a través de su personal humor macabro la artista grita su no pertenencia a un mundo de formalismos e hipocresías.



Fig.num. 19

En 1936, un año después de su debut en sociedad, durante el cual es presentada al rey Jorge V; Leonora Carrington decide huir en búsqueda de una realidad más cercana a su sensibilidad artística. En ese mismo año, abandona a su familia y se muda a Londres donde empieza a estudiar artes plásticas en la *Chelsea School of Art*.



Fig. num 20

En *Crookey Hall*, pintura que realiza diez años más tarde, sobresalen la ansiedad del escape y el anhelo de libertad, sentimientos que marcan este periodo de su existencia. Una mujer vestida de blanco huye alejándose de una casa de formas góticas, la casa de *Crookey Hall*. La mansión se queda atrás, como un escenario irreal y fantasmal, inmersa en una atmósfera de ensueño, mientras la mujer de blanco, en primer plano, corre entre los demonios de su infancia hacia su libertad.

Por otro lado, en *The Meal of Lord Candlestick*, Carrington evoca este mismo periodo a través de una perspectiva diferente, divertida y provocadora. En este cuadro, resulta evidente la intención de burlarse de la alta sociedad inglesa, jugando a polarizar los excesos e invirtiendo los roles.

Un grupo de espantosos híbridos, enormes mujeres con cuello, cabeza y cabellera de yegua, participan de un elegante banquete donde el "plato fuerte" es un niño recién nacido. Pequeños hombrecitos con librea, llevan en su cabeza un elegante envase en donde algo se está cocinando: una criatura rojiza se funde en las altas llamas.

Dominan la escena, colores oscuros como el negro y el rojo. En primer plano, aparece la gran mesa llena de gran cantidad de insólita comida: carnosas flores rojas, bizarras criaturas aladas, esqueletos de pájaros prehistóricos y el niño que llora, mientras una de las mujeres-caballo, se apresta a abrirle el vientre.

Las demás mujeres conversan entre ellas, mientras tanto, la cocinera averigua el punto de cocción del deforme híbrido que apenas logramos distinguir entre las llamas. Al mismo tiempo y con mucha seguridad, comienza a preparar el plato fuerte. El niño todavía con vida la mira espantado desde su posición, intrigado por la gran mujer que lo detiene entre sus manos.

Luis Carlos Emerich hace un comentario muy puntual y extremadamente certero a propósito de este cuadro:

Si existe una intención simbólica, por ejemplo, en *The Meal of Lord Candlestick*, hoy es posible interpretarla como una farsa trágica, una parodia de alto *comic*. La aristocracia inglesa convertida en caballos antropomorfos, se reúne a comer, entre otros platillos de animales fantásticos, carne de niño, con solemnidad ceremonial, y no como en la fiesta de disfraces que parece.

Las mujeres caballo llenas de dignidad histórica, son capaces, como las tribus más primitivas, de sacrificar humanos, sólo que a sangre fría, sin fe y sin esperar retribución divina.<sup>83</sup>

A través de esta obra, Leonora Carrington critica de manera explícita una sociedad de la cual decide huir. Ya no quiere ser parte del gran banquete organizado por Lord Candlestick. Según Luis Carlos Emerich, la artista se refiere al padre de forma alegórica;<sup>84</sup> la referencia al padre y al mundo que él representa resulta evidente a partir del mismo título que Leonora escoge para la obra, donde la burla y la provocación aparecen en el juego de palabras.

---

<sup>83</sup>Luis Carlos, Emerich, *Leonora Carrington atrás de los espejos*, p. 41.

<sup>84</sup>Cfr *Ibidem*.

Comentando esta obra, surge un interesante paralelo con un fragmento del primer canto de *Los cantos de Maldoror*, escritos entre los años 1860-1870 por el poeta francés conocido como el Conde de Lautréamont.

El Conde de Lautréamont, a razón de su muerte prematura y por el carácter extraño de su obra casi desconocida por sus contemporáneos, ha sido considerado como el "poeta maldito". Los surrealistas han reconocido en él a uno de los precursores del movimiento; su manera de escribir y la fascinación hacia lo morboso y lo macabro impactaron y estimularon desde un principio la producción surrealista.

André Breton, en su *Antología del humor negro*, nos habla de este poeta utilizando una frase de gran intensidad descriptiva: [...] *la figura deslumbrante de luz negra del Conde de Lautréamont.*<sup>85</sup> Breton incluye a Lautréamont entre los escritores que, a través de su arte, saben moverse con gran habilidad en el terreno incierto del humor y de lo macabro. En su texto describe la obra poética de Lautréamont definiendo las características que marcan sus *Cantos*:

A los ojos de algunos poetas de hoy, los *Chants de Maldoror* y *Poésies* brillan con un resplandor incomparable; son la expresión de una revelación total que parece ir más allá de las posibilidades humanas. [...] Todo lo más audaz que, durante siglos, se piense y se emprenda, ha encontrado aquí una formulación anticipada en su ley mágica.[...] siendo el "mal" para Lautréamont (como para Hegel), la forma bajo la cual se presenta la fuerza motriz del desarrollo histórico.<sup>86</sup>

Breton analiza la presencia de lo macabro en la producción poética de Lautréamont y acaba afirmando que lo macabro descansa en el humor:

"Lautréamont nos ha llevado a forjarnos del humor tal como él lo considera, del humor llevado con él a su suprema fuerza y que nos somete físicamente, de la manera más total, a su ley"<sup>87</sup>.

Leonora Carrington, así como Lautréamont, ocupan un lugar de honor dentro de la *Antología del humor negro*, realizada por el líder del surrealismo en los años cuarenta del siglo XX. Leyendo un fragmento del texto del Conde de Lautréamont, que a continuación cito, resultarán evidentes los aspectos que acercan a estas dos personalidades pertenecientes a dos siglos diferentes.

---

<sup>85</sup> André, Breton, *op. cit.*, p.151.

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp.151-152.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p.152.

Canto primero:

[...] Hay que dejarse crecer las uñas durante quince días. Entonces, qué grato resulta arrebatarse brutalmente de su lecho a un niño que aún no tiene vello sobre el labio superior y, con los ojos muy abiertos, hacer como si se le pasara suavemente la mano por la frente, llevando hacia atrás sus hermosos cabellos. Inmediatamente después, en el momento en que menos lo espera, hundir las largas uñas en su tierno pecho, pero evitando que muera, pues si muriera, no contaríamos, más adelante con el aspecto de sus miserias.<sup>88</sup>

Este fragmento pone luz sobre el perfecto equilibrio entre el humor y lo macabro que Lautréamont alcanza en su obra poética. La descripción exageradamente detallada de los macabros consejos proporcionados por Lautremont, provoca lo humorístico.

La ruptura entre el sentido común, es decir, esa especie de actitud de comprensión natural que todos poseemos ante un acontecimiento, y la imaginación, realizada en beneficio de esta última, es un aspecto que caracteriza tanto a la obra del Conde de Lautréamont como a toda la producción artística de Leonora Carrington.

Si Lautréamont se divierte en darnos explicaciones detalladas y morbosas de los eventos, por otro lado, Carrington, a través de su arte, juega de manera menos explícita, logrando efectos de igual intensidad pero dejando más espacio a la imaginación.

### **6.3 La invención del mole**

A principios de los sesenta, Leonora Carrington lleva ya veinte años viviendo en México y se dedica a numerosas actividades artísticas. En estos tiempos escribe, entre otras cosas, una breve obra de teatro: *La invención del mole*. Esta obra se destaca por el tema relacionado con México y por las intensas imágenes que genera. La historia cuenta de un arzobispo que será comido en mole verde por Moctezuma, emperador de México.

El humorismo de Leonora Carrington en esta obra alcanza su clímax. También, en este caso, se trata de humor macabro, ya que el tema central de la obra es el asesinato del arzobispo.

La escena empieza con una conversación entre el arzobispo de Canterbury y Moctezuma. El argumento central de la conversación son los ritos religiosos con sus contrastes y sus semejanzas. Lo que más llama la atención del emperador mexicano es el papel pasivo que

---

<sup>88</sup>Conde de Lautréamont, *Cantos de Maldoror*, México, Ediciones Coyoacán, 2000, p.13.

desempeña el pueblo dentro del ritual católico tanto que se atreve a manifestar sus dudas al Arzobispo.

El Arzobispo, a su vez, con mucha autoridad y sin esconder su molestia por la "insensatez" de la pregunta, afirma:

La Santa Iglesia Católica está fundada sobre la roca de la eternidad y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. El carácter universal de la iglesia la llevará un día a absorber a la humanidad entera.

Leonora dirige la puesta en escena de una compleja disputa entre dos realidades lejanas y contrastantes. En la sabiduría y la sacralidad de la palabras que Moctezuma escoge en la respuesta, se percibe claramente por cual personaje simpatiza la autora.

Moctezuma: Si lo que dice es cierto, me felicito de que, para entonces, ya no me contaré entre los vivos. Una humanidad alimentada con teorías y dichos acerca de la eternidad ha de convertirse a la postre en un mecanismo suicida. Nuestra angustia es algo vivo; nuestros deseos, nuestras pasiones, nuestra gran sed de maravillas, han de saciarse. De lo contrario nos convertiríamos en fantasmas. En algo peor que fantasmas: en ideas vacías.

Leonora Carrington se aleja de la frialdad y formalidad de la religión cristiana e intencionalmente otorga la nacionalidad británica al arzobispo.

Su crítica hacia la rígida y formal religión del "viejo mundo", del cual había huído años atrás, sigue siendo muy ácida y su humorismo se concentra en particular modo sobre las autoridades religiosas, aspecto que ha sido ya puesto en evidencia a lo largo del capítulo anterior.

Como conclusión del acto teatral, el arzobispo de Canterbury, después de haber declarado con gran solemnidad muchas "ideas vacías", acabará siendo convertido en mole verde para la cena del emperador.

El amigo del emperador, otro personaje del drama teatral, toma la palabra para explicar con riqueza de detalles y un exquisito humor macabro, su inminente destino al arzobispo de Canterbury:

El Amigo: "Devorar" es la palabra menos indicada para aludir al delicado paladear de carnes del Gran Rey de Texcoco y de su Majestad, El Emperador de México. Será usted absorbido por estos principes, envuelto en las salsas más exquisitas, con

dignidad y aristocráticos modales. Un brillo de humor, de ingenio y de cultura permeará en todo instante la conversación. Aunque usted, desde luego, ya no estará en aptitud de participar en ella.<sup>89</sup>

El mundo pintado y contado por Leonora Carrington va más allá de las reglas y de la lógica común. Leyendo este último fragmento del texto resulta manifiesta la intención de la artista de jugar con la idea del sacrificio humano, aspecto central dentro de la cultura azteca.

Carrington desacraliza en parte los rituales aztecas mofándose de la dignidad del rito que se convierte en un experimento culinario. Aunque el arzobispo será asesinado y comido por el emperador Moctezuma y sus invitados, acto que podría ser cuestionable, la sensación última que nos queda, es que sin lugar a dudas el arzobispo se merecía este fin.

Por juego del destino esta obra fue puesta en escena en la embajada inglés de la Ciudad de México, en ocasión de la condecoración otorgada a Leonora Carrington por la reina de Inglaterra Isabel II. La artista, el 16 noviembre de 2000, recibió por el Orden del Imperio Británico, un reconocimiento oficial por su "estatura, éxito, generosidad y libertad de espíritu que, sin duda, reflejan la gloria del país donde nació".<sup>90</sup>

Sin embargo la elección de poner en escena una obra como *La invención del mole*, en ocasión de un evento extremadamente formal y de considerable importancia por el imperio británico, define una vez más el carácter paradójico y humorístico que marca la vida y la obra de Leonora.

Como conclusión de esta digresión sobre la obra artística y literaria de Leonora Carrington, a través de los dos ejes centrales del humor y lo macabro, cito parte de un artículo escrito por Miriam Mabel Martínez, publicado en noviembre de 2003 en la sección cultural del periódico *Milenio*. La autora define con intensidad de palabras la obra de la artista Leonora Carrington y su actitud hacia el mundo que la rodea:

"Ella se atrevió a ver desde otro punto, una perspectiva que refleja una mirada honesta y propia, ahí radica el encanto de su obra: no es impostada, al contrario fluye sin tabúes ni prejuicios, sin ataduras, es una artista que ha sabido ver hacia adentro y hacia afuera sin temor de toparse con el diablo"<sup>91</sup>.

Leonora Carrington es una bruja de nuestros tiempos, el juego domina sobre el reino de

---

<sup>89</sup>Todas las citas del texto *La Invención del mole*, de Leonora Carrington, pertenecen al escrito inédito que se localiza en los Fondos Especiales de la Biblioteca de las artes, CENART, INBA.

<sup>90</sup>Marry, Mac Master, "Leonora Carrington, "extraordinaria artista, toda una época", *La Jornada*, 16 Noviembre, México, 2000.

<sup>91</sup> Miriam Mabel, Martínez, "Los Laberintos de Leonora Carrington" en *Milenio*, Sección Cultural, 24 de noviembre de 2003, México, p. 8.

ensueños creado por sus manos y su ecléctica imaginación. Su familiaridad con un mundo lúdico, perteneciente a una realidad otra, inalcanzable por la razón, le ha permitido acceder al reino del inframundo. Este privilegio, según escribe Benjamin Péret, le permite jugar de manera peligrosa tentado el diablo hasta volverlo loco. Leonora Carrington tiene las llaves del mundo de lo desconocido de donde puede en plena libertad salir y entrar según su propio placer<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Cfr Benjamin, Péret, *Le Jeu de Leonora Carrington*, texto guardado en los Fondos Especiales de las Biblioteca de las Artes del INBA, México, D.F.



## .7.

### Muñecas y fetiches

#### El humor y lo macabro

#### en las series fotográficas de Kati Horna

##### 7.1 Una noche en el sanatorio de muñecas

Las series fotográficas que Kati Horna produce y publica en México fueron realizadas por la artista entre 1939 y 1963.

El primero de noviembre del año 1939 Kati Horna llega a la Ciudad de México acompañada por su marido José Horna. Al poco tiempo, en diciembre del mismo año, se publica uno de sus cuentos visuales realizados en París: *Lo que va al cesto*<sup>93</sup>.

Con este primer trabajo, Kati inaugura su larga carrera como fotógrafa en México.

Desde que llegó a México en 1939 esta artista no ha dejado descansar su cámara. La revista *Todo* publicó su famoso cuento hecho en París *Lo que va al cesto*. La revista *Nosotros* se ha enriquecido con sus personajes humanos y, especialmente, con las fotografías sobre *Arquitectura insólita de haciendas mexicanas*. Las colaboraciones sobre variados temas en diversas publicaciones y especialmente sus famosos cuentos-fantásticos en secuencia fotográfica, dan sólo una idea de lo que esta sugestiva artista puede lograr. Muchos de ellos fueron publicados en la sección "Fetichismo" de la revista *S.nob*<sup>94</sup>.

Una vez en México, Kati Horna trabaja como fotógrafa de planta en muchas revistas, tales como: *Nosotros* (1944/1946), *Mujeres* (1958/1968), *S.nob* (1962) y varias más.

La mayor parte de las secuencias fotográficas realizadas por Kati en aquellos años fueron desarrolladas, como señala Alicia Sánchez Mejorada de Gil, en las que la artista las definía como "momentos robados"; es decir, en los breves intervalos de tiempo que quedaban entre un trabajo y el otro<sup>95</sup>. Kati Horna expresa con mayor libertad su personal visión de la realidad en estas secuencias de imágenes selectas, enriquecidas por llamativos elementos simbólicos; sin embargo, en varias ocasiones, los reportajes realizados en las revistas en que trabajaba le

---

<sup>93</sup>Cuento visual realizado por Kati Horna en julio de 1939 y publicado por *Agence photo* en París. En México se publica bajo el título *Así se va otro año 1939* en la revista *Todo*.

<sup>94</sup>Ida, Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, p.79.

<sup>95</sup>Cfr Alicia, Sánchez Mejorada, borrador mecanografiado, p.1.

ofrecieron interesantes estímulos para la sucesiva realización de sus atractivas series de foto de carácter anecdótico.

“Tal es el caso de *Una noche en el sanatorio de muñecas*, relato que concibió cuando trabajaba para la revista *Mujeres*”<sup>96</sup>[...]

Este relato fantástico se compone de una secuencia fotográfica cuya magia radica en la capacidad, por parte de la artista, de intuir una vida interna a los objetos. Kati Horna, a partir de esta intuición, desarrolla una serie de imágenes vinculadas a través del sutil hilo de la imaginación.

El personaje central de la serie es una muñeca de plástico con ojos grandes y claros y con boca diminuta. En la primera imagen la vemos junto a otras muñecas, vestida elegantemente, en uno de los estantes de una juguetería de lujo. En la siguiente imagen aparece abandonada en una desolada plataforma de cemento, despeinada, con una mano amputada y una sutil lesión en el pecho a la altura del corazón. Una gran mancha de sombra aparece a punto de alcanzar la muñeca y atraerla hacia su oscuridad.

“Para acentuar esa sensación de soledad, Kati aleja la cámara y logra una composición donde el cemento mojado ocupa la mayor parte del campo visual, mientras la muñeca queda relegada a un extremo”<sup>97</sup>.

Durante el desarrollo de este relato en secuencias, una mujer rescata a la muñeca y la lleva dentro de un bolso hacia un sanatorio para muñecas. En esa imagen resalta la atención que Kati dedicaba a recrear para unos escenarios fantásticos, en donde la realidad se disfrazaba, por unos minutos (el tiempo de la toma), de realidad. Un gran cartel con un escrito en vertical anuncia el inquietante lugar en donde, a través de los escaparates de la tienda, pueden distinguirse los cúmulos de muñecas rotas y desmembradas.

En las imágenes sucesivas ya vemos a la protagonista del relato dentro del sanatorio, junto a los demás restos de cabezas, brazos y pelucas de otras antiguas muñecas.

En una de estas imágenes aparece colgada de una venda blanca que, agarrándola por el cuello, la deja suspendida entre un estante y otro. La venda está atada a un hilo de alambre de uno de los estantes superiores y rodea el cuello de la muñeca como si la estuviera ahorcando.

La muñeca, a pesar de su derrota, todavía “vive”, y dirige con curiosidad su mirada hacia delante, en donde yace un tapete de miembros de plástico olvidados.

En otra imagen aparece su cuerpo, ya sin fuerzas, entre los “instrumentos de reparación”:

---

<sup>96</sup> *Idem.*

<sup>97</sup> Alicia, Sánchez Mejorada, “Las Series Fotográficas de Kati Horna”, Revista *Signos / El Arte y la investigación*, *op.cit.*, p.63.

enormes tijeras del mismo tamaño de su busto (tronco), un desarmador y varios más, son los inquietantes compañeros de la última parte del viaje de la muñeca.



*Fig. num. 21*



*Fig. num. 22*

La presencia de la venda blanca es una constante; ésta recorre las diferentes partes del cuerpo lastimado de la muñeca y también representa un elemento de consuelo.

En una de las últimas tomas, aparece en primer plano la cara de la muñeca que está iluminada por una luz que surge desde lo alto, y su mirada melancólica mira hacia ésta. Al fondo, entre las otras muñecas en reparación, se distinguen dos esculturas que representan a la Virgen y a Jesucristo. La muñeca alarga sus brazos y se queda llena de esperanza entre las dos esculturas. La venda blanca, como un cordón umbilical, rodea su vientre resquebrajado y se dirige en volutas hacia una nueva vida.



*Fig. num. 23*

En segundo plano se distinguen las caras de las otras muñecas que, desenfocadas, sonríen y miran partícipes hacia arriba.

En esta serie se percibe un fuerte sentido de lo macabro combinado con el juego de la imaginación y de la ficción. A través de sus imágenes, Kati Horna crea una realidad que nunca ha existido, regala a estos escenarios imaginados una dignidad sorprendente.

El espacio que recorta a través de sus tomas y que ella misma compone con atención cuidadosa y cariñosa es un espacio sagrado, cuyos límites están definidos por Kati. Los límites que Kati Horna impone a su arte están vinculados con la sensibilidad, la afinidad y la percepción estética; no están generados por una realidad convencional, sin embargo marcan los confines de su propio mundo. A través de su mirada logra naturalizar los objetos inanimados, regalándoles un alma; por medio de sus mágicas tomas, nos revela el mundo que cada uno de estos objetos esconde detrás de su muda apariencia.

## 7.2 La muñeca en la obra de Kati Horna

Karen Cordero, en el texto publicado en ocasión de la exposición *Los Sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*<sup>98</sup>, señala cómo el tema de la muñeca es recurrente en los trabajos de Kati Horna.

En las obras creadas por Kati, aún en los objetos tridimensionales, su oficio es más cercano al del fotógrafo como animador de naturalezas muertas, como si intuyera una vida interna de los ámbitos que observa y la hiciera visible. Esto es especialmente notorio en su trabajo sobre las muñecas, tema recurrente a lo largo de su vida.

La muñeca tal como Kati la utiliza, está lejos de ser la compañera de la niña inocente o la hija de la niña que se entrena en su futuro papel femenino. Posee un carácter misterioso, enigmático e inquisitivo, a veces incluso siniestro, que sugiere una vinculación con las funciones rituales del muñeco del vudú<sup>99</sup>.

La fotografía titulada *Cabeza de muñeca* fue realizada por Kati en el año 1979, esta imagen no forma parte de una secuencia, sino que es una pieza aislada. A partir de 1963, año en que muere su esposo José Horna, Kati ya no realiza series fotográficas, pero sigue jugando y combinando su material fotográfico, para dar vida a inquietantes combinaciones y superposiciones de imágenes.

---

<sup>98</sup> Exposición que tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte entre Julio de 2003 y Abril de 2004.

<sup>99</sup>Karen, Cordero, *op.cit.*, p. 16.



*Fig.num. 24*

Una cabeza decapitada yace abandonada en un viejo piso de madera y el cuello de forma cilíndrica recalca tanto su falta de vida como su imposibilidad de movimiento. La sombra de la cabeza parece ser el único elemento vivo de la imagen. La cabeza muerta, sorprendentemente, sigue viva: sus grandes ojos de plástico azul miran hacia delante, y esta mirada burlona nos alcanza de manera desleal, mientras su boca esboza una sonrisa mordaz y divertida.

Al fondo, la pared parcialmente destruida contribuye a crear esta sensación de soledad, de olvido, de extrañeza y de inseguridad. Kati Horna alcanza este efecto de inquietud, alejando la cámara y repitiendo el juego entre fondo y objeto, lo cual caracteriza a una de las imágenes de la serie *Una noche en el sanatorio de muñecas*. Este efecto tiene la intención de enfatizar el sentido de la soledad.

En muchas de las fotos de Kati Horna, el escenario o el fondo que ella misma crea tiene un papel central, así como también lo tiene el objeto o la persona que ocupa el espacio que elige y recorta el objetivo de la cámara.



*Fig. num. 25*

Otra imagen de muñeca, que recurre de manera casi obsesiva en las creaciones fotográficas realizadas por Kati Horna, representa a una muñeca desmembrada.

En un fondo negro aparecen flotando en el vacío las varias partes del cuerpo de una muñeca común de plástico. Blancos brazos, piernas y cabeza con espesa cabellera negra cuelgan

de unos hilos transparentes.

En el pequeño rostro, de un blanco aterrador, sobresalen, a través de un retoque realizado por la artista, los grandes ojos claros de la muñeca. Kati subraya de negro el contorno de los ojos regalando intensidad a la mirada y acentuando el efecto macabro de la imagen.

Esta misma composición fotográfica, algunos años más tarde, será reutilizada en otros escenarios. En el año 1989 Kati Horna escribe el libro *Misterio del ojo de la Pancha*, experimento artístico en que juega a combinar elementos según el método del collage, tales como: fotografías, lápiz, offset, tela, metal, cordón y papel.

La obra tiene la intención de proponer una alternativa al concepto de lectura convencional.

Karen Cordero, para describir esta obra que fue expuesta en el MUNAL dentro de la exposición *Los Sentidos de las cosas. El mundo de Kati y José Horna*, escribe:

"[...] El libro *Misterio del ojo de la Pancha* (1989) fue manufacturado con un collage de pequeños elementos cotidianos conjuntados para producir una experiencia multisensorial, expandiendo la noción de lectura".



*Fig.num.26*

En una de las páginas del libro encontramos a la muñeca desmembrada: aparece como un fantasma que se mueve entre casas en ruina; sus ojos blancos e intensos miran hacia el vacío. Su pelo negro se va tiñendo de blanco por el juego de luz, y las fragmentadas olas creadas por su despeinada cabellera se confunden con las grietas de la puerta que aparece en el fondo. En la esquina superior derecha aparecen unas piernas blancas, colgadas, abandonadas, piernas de un cuerpo ahorcado que todavía flota en el vacío.

Los brazos intensamente blancos, como si estuvieran cubiertos por largos guantes de este color, surgen de las paredes de una vieja casa a punto de deshacerse, y la aterradora cabeza está colocada a la altura de la puerta de la casa. Los brazos se encuentran justo en el centro de la imagen como si quisieran sujetar y al mismo tiempo defender la vieja mansión.

Esta nueva adaptación de una antigua imagen resalta la habilidad de Kati Horna para volver a dar significado a imágenes que forman parte de su cotidianeidad y que con el tiempo alcanzan nuevos sentidos. Sus imágenes crecen y cambian con ella, y a veces nos revelan el estado de ánimo de su autora como en un relato autobiográfico.

En esta imagen sobresale su "tristeza mítica"<sup>100</sup>, así es como la define Juan Luis Díaz Nieto, característica que marca muchas de las fotos realizadas por Kati Horna en los últimos 20 años de su existencia.

En 1985 empieza el declive de la casa de la Calle Tabasco, residencia de los Horna y punto de encuentro del íntegro grupo surrealista en México. Kati Horna tenía una fuerte relación de dependencia emotiva con su casa.

El primer terremoto del 1985 desestabilizó a la ciudad de México y destruyó muchos barrios, entre éstos, y en particular, muchos edificios de la colonia Roma, en donde vivía Kati Horna. Para ella, este acontecimiento significó el principio del fin.

Su hija Nora Horna y su nieta Kati Polgovsky Horna afirman que Kati decía que "lo suyo no era arte, era un oficio constante y cotidiano de donde de repente surgía algo mágico."<sup>101</sup> Su casa formaba parte de esta magia, era su refugio, su inspiración, su cotidianeidad; aquel espacio sagrado en donde había compartido su oficio diario con José, su esposo.

Juan Luis Díaz Nieto, en el texto de la ponencia para la mesa de reflexión "El mundo artístico de Kati y José Horna", describe las condiciones en que se encontraba la casa de Kati después del terremoto:

"Su casa en la colonia Roma estaba seriamente dañada, había grietas a través de las cuales se podía ver la luz. Traté de convencer a Kati de que abandonara su casa y por supuesto que se negó terminantemente [...] asida a sus últimos tesoros, nos fuimos a nuestras casas, dejando a Kati en esa especie de ruina de guerra[...]"<sup>102</sup>

La foto de esta muñeca desmembrada entre las ruinas, imagen que hace parte del libro *Misterio del ojo de la Pancha* (1989), es un reflejo de su nostalgia. A través de esta muñeca espectral Kati abraza y contiene las grietas de su casa en ruina.

Otra imagen interesante, en donde el juego de la composición se vincula con el tema de la muñeca, es una obra realizada por Kati, cuyos datos todavía son inciertos. La foto, poco conocida, ha sido difundida sin datos de fecha de realización, ni título de la obra.

---

<sup>100</sup> Juan Luis, Díaz Nieto, ponencia presentada en la mesa de reflexión "El mundo artístico de Kati y José Horna", 22 de octubre de 2003, MUNAL, México, p.12.

<sup>101</sup> Entrevista con Nora Horna Fernández y a Kati Polgovsky Horna, México D.F., 18 de Marzo de 2005.

<sup>102</sup> Juan Luis, Díaz Nieto, *op. cit.*, p.12.

En esta imagen en blanco y negro<sup>103</sup> el tiempo aparece detenido, envuelto en un pasado lejano e irreal. Un siniestro florero, cuya forma repite el rostro de un majestuoso gurú africano, lleva en su cabellera dos cabecitas de muñecas.

Los rasgos negroides de la escultura-florero acentúan la sensación de extrañeza que comunica la imagen en su totalidad. Del florero surgen densas ramas de flores secas, lo cual simboliza la cabellera de este mudo personaje.

Entre ramas secas y negras plumas de ave se distinguen las dos caras de las muñecas, una arriba de la otra. Las plumas negras, las flores marchitas, la sombra vibrante, generada por el juego de luces, los rasgos inquietantes de la escultura, son los elementos que, combinados, generan la atmósfera de muerte que caracteriza a esta obra.



*Fig num. 27*

Las dos cabezas de muñeca aparecen totalmente absorbidas por este insólito entorno. Sus cabellos se confunden con las fúnebres plumas negras. Una de las muñecas tiene los ojos vacíos y la otra mira hacia arriba; su mirada recuerda a la de los santos en espera de recibir la gracia.

Vestidas de flores, a bordo de su triste navío, las dos muñecas están a punto de emprender su viaje hacia otros horizontes; sus atuendos luctuosos indican la índole de la ruta a la que está dirigido su camino.

La imagen realizada por Kati Horna evoca las fotos, muy comunes en México a partir del Siglo XIX, en donde retratan a niños muertos.

Retratar a los niños que acaban de morir, como he puesto en evidencia en el primer capítulo de este trabajo, es parte de un complejo ritual de antigua tradición mexicana. En dichas fotos aparecen los niños muertos totalmente cubiertos de flores, vestidos elegantemente y acostados sobre altares, éstos, a su vez, son adornados con flores de todo tipo.

---

<sup>103</sup>Todas las fotografías realizadas por Kati Horna son en blanco y negro.



Kati Horna, en su composición fotográfica, reemplaza de manera simbólica el cuerpo del niño muerto con un ramo de flores secas y, en lugar de coronas de azahares, adorna la cabeza de sus muñecas con plumas negras.

El tema de la muñeca, en varias combinaciones y en diferentes escenarios, es recurrente según el ritmo cíclico de la obra de Kati Horna que, en cierta medida, refleja los cambios de vida de la artista.

En unas de las fotos que realiza en París en 1938, un año antes de su salida de Europa hacia México, Kati logra alcanzar un sentido intensamente macabro.

El enfoque que utiliza para retratar las caras desechadas de las dos muñecas otorga a la obra una belleza abrumadora. La toma tan cercana evidencia cada herida que, como un sello de duelo, marca estas caras de otros tiempos.

Una de las muñecas tiene los ojos blancos, y una profunda resquebrajadura le atraviesa el rostro manchado; su boca, gracias al contraste de la luz, se muestra hinchada, prominente y sangrienta. Sangre mezclada con agua, sale lentamente por las comisuras de su pequeña boca. La otra muñeca, a su lado, mira hacia arriba con una mirada melancólica: de sus grandes ojos parecen salir lágrimas. El contorno de su boca se ha ido borrando con el tiempo y lo que queda es una triste sonrisa frente a las desdichas de la humanidad.



*Figuras num.28 y 29.*

Kati Horna realiza esta composición fotográfica al siguiente año durante su estancia en España en donde, por encargo del Comité de Propaganda Exterior, realiza una numerosa serie de

fotografías documentales sobre la guerra civil española; sin embargo, la experiencia de la guerra debe haber marcado la sensibilidad de Kati.

En las sucias caras de las dos muñecas parisinas una profunda huella de melancolía recalca un triste presentimiento de decadencia y de muerte.

### 7.3 Incursión en lo tridimensional

Kati Horna ha elaborado también, a lo largo de su vida, algunos objetos tridimensionales, entre estos *La muñeca*, creada aproximadamente en 1950, un elegante títere con cara romboidal.

*La muñeca*, creada por Kati alrededor de 1950, parece una especie de títere o fetiche, con su cara romboidal trabajada en relieve, un tercer ojo modelado en la frente y su cuerpo compuesto por un trozo de terciopelo, decorada con encaje, chaquira, perlas, llaves y una cadena. Colgada de un ancho cinturón tejido, sonríe placidamente al espectador, con una mirada penetrante pero tranquila, como si se tratara de un gurú oriental<sup>104</sup>.

En los años 50, Kati Horna lleva viviendo en México más de diez años, en la casa de la Calle Tabasco. Trabaja en muchas revistas mexicanas como fotógrafa de planta y vive con su esposo y su hija Nora.

*La muñeca* refleja la serenidad y la estabilidad alcanzada en estos años. En breves momentos de juego se dedica a modelar divertidas creaciones en las que despliega su imaginación. *La muñeca* será protagonista de muchas fotos realizadas por Kati, en donde retrata a su muñeca de terciopelo estando sola o acompañada por otras muñecas.

En una foto de 1979 aparece el sereno rostro de *La muñeca* al lado de la media cara de una muñeca de plástico que, maliciosamente, se esconde detrás de la cabeza romboidal, dejando a la luz un sólo ojo, a través del cual nos dirige una mirada intensa.

Sombra y luz juegan alternándose y definiendo espacios opuestos y complementarios. La sombra sigue las formas romboidales del rostro de *La muñeca* prolongando las líneas que definen el contorno de su cara. Su mirada directa mira hacia adelante y la luz plateada ilumina de manera delicada su sonrisa discreta.

---

<sup>104</sup>Karen, Cordero, *op.cit.*, p. 16.



*Fig.num.30*

La sombra oscurece casi toda la cara de la otra muñeca que, silenciosa, se queda atrás dirigiendo hacia la luz de la cámara una mirada cristalina.

Los contrastes de luz generan un armonioso juego de formas que confiere a la obra una equilibrada belleza.

Leonora Carrington vivía en la calle Chihuahua, en la misma colonia Roma, a pocas calles de la casa de Kati. Trascendió muchas tardes en la casa de la Calle Tabasco en compañía de los Horna. En 1948 ideó una preciosa cama para la casa de muñecas de Norah. La casa de muñecas de madera y metal que estaba decorada con fantasiosas aplicaciones fue creada por Kati y José Horna unos años más tarde.

Entre las variadas actividades a que Carrington se dedicó a lo largo de su vida, hay que mencionar la producción de muñecas: muñecas de tela, de papel, de madera y de terciopelo. En un artículo escrito por Elena Urrita en 1986, Leonora afirma:

“La muñeca está íntimamente relacionada con el ser humano, sobre todo con la mujer, y esto desde siempre...”<sup>105</sup>

Kati Horna conmemora este vínculo con lo femenino, lo cual es compartido con su amiga Leonora, en una foto que realiza en 1960. Aquí retrata a Leonora en su estudio mientras, asomada a una ventana, detiene entre sus brazos a una de sus muñecas. La imagen es percibida a través de la reja de metal de la ventana, desde donde Kati toma la foto. Leonora dirige su mirada hacia otra dirección mientras la muñeca, a través de la ventana, mira hacia nosotros. Los colores claros del rostro y del vestido de Leonora la ponen en segundo plano con respecto a los negros rasgos de la muñeca vestida de terciopelo. Leonora expone su muñeca al exterior mientras ella se queda atrás absorta en sus lejanos pensamientos.

---

<sup>105</sup>Elena, Urrita, “Leonora Carrington y sus muñecas” en *Revista FEM*, num.45, México, 1986, pp. 40-41.

La muñeca representa su doble, el *alter ego*, una imagen reflejada; otra parte de si misma que toma forma en la muñeca y que no se puede expresar a través de un lenguaje racional. Kati Horna percibe todas estas sensaciones en su imagen porque las conoce y las comparte. La muñeca, sin duda alguna, tiene un papel central dentro de su variada y numerosa producción fotográfica.

Esta figura se convirtió en *leitmotiv* del trabajo de Kati y apareció en múltiples imágenes fotográficas a lo largo de su carrera: con una muñeca naturalista, con Beatriz Scheridan en la portada de la revista *Mujeres: Expresión femenina*, sola en diversos acercamientos...<sup>106</sup>

El vínculo que establece con la muñeca de terciopelo creada por ella, marca, una vez más, el sentido mágico de su existencia. Los objetos que pueblan su entorno, a través de su mirada, toman vida y se llenan de una luz delicada e intensa.



*Fig.num.31*

---

<sup>106</sup>Karen, Cordero *op.cit.* , p. 17.

#### 7.4 Kati Horna: desde Hungría hasta México

Catalina (Kati) Deutsh nace en Budapest el 19 de mayo de 1912. Hija de un acaudalado banquero<sup>107</sup>, fue la menor de tres hermanas.

Su familia pertenecía a la burguesía conservadora húngara. La opresión política tuvo profundas repercusiones sobre su familia que vivió momentos de gran tensión.

Kati, decide trasladarse en 1931 a Berlín, en donde empieza a estudiar fotografía; una vez en Berlín se relaciona con el grupo de Bertold Brecht<sup>108</sup>, mantiene contactos con la Bauhaus y trabaja como ayudante en la agencia *Dephot (Deutsche Photodienst)*. Era la época de la consolidación y del ascenso del nazismo en la Europa Central.

“Para 1933 el fascismo ya era una amenaza real en Alemania y en Hungría con la toma del poder de Adolfo Hitler. Kati Horna vuelve inmediatamente a Budapest, en donde habían ya encarcelado a su padre.”<sup>109</sup>

Ese mismo año, en Budapest, cursa el taller de fotografía impartido por József Pécsi, experiencia fundamental para su formación artística. Kati Horna aprendió la técnica de la fotografía en el taller de Pécsi, a quien desde entonces consideró como su maestro.

La cámara desde un principio fue su llave para la libertad e independencia. Su abuela le había dicho que, si quería viajar y ser independiente, debía dominar algún oficio;<sup>110</sup> es por eso que Kati toma su primera cámara y a los 19 años decide mudarse a Alemania, en donde su oficio fue la fotografía.

La madre apoyó sus estudios y se hizo cargo de los gastos del curso impartido por Pécsi. Una vez terminado su taller de fotografía en Budapest, Kati, junto con otros jóvenes disidentes, huye de Hungría. En 1933 se encuentra en París, en donde comienza a trabajar retocando fotografías de moda y haciendo fotos fijas para cine.

Acompañada de su cámara *Linhoff*, realizó para la compañía francesa *Agence Photo* sus primeros reportajes gráficos: *El Mercado de las Pulgas* (1933) y *Los Cafés de París* (1934). En estas tomas se manifiesta ya su gusto por reanimar a los objetos confiriéndoles vida y personalidad propia, así como su humor y su particular enfoque creativo para detectar lo “insólito cotidiano”[...]<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup>Richard, Whelan, *Robert Capa La biografía*, EE.UU., Ediciones Aldesa, p.55.

<sup>108</sup>Alicia, Sánchez Mejorada, “Kati Horna, una mirada insólita y cotidiana”, *op.cit.*, p.10.

<sup>109</sup>Cfr Juan Luis, Díaz Nieto, *op.cit.*, p.4.

<sup>110</sup>Entrevista con Nora Horna Fernández y a Kati Polgovsky Horna, México D.F. del 18 de Marzo de 2005.

<sup>111</sup>Alicia, Sánchez Mejorada, “Kati Horna, una mirada insólita y cotidiana”, *op.cit.*, p.10.

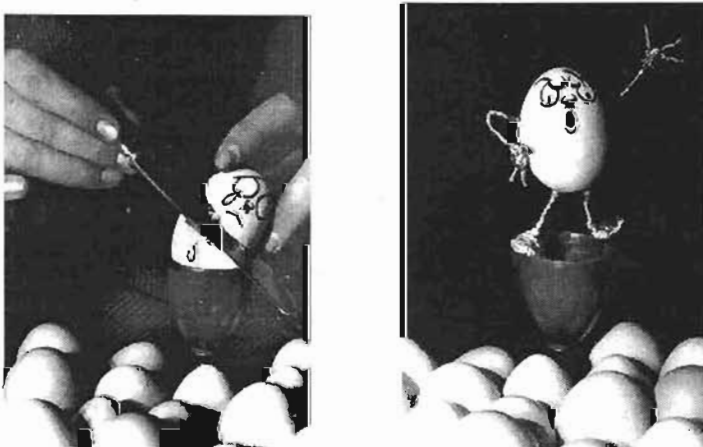
Algunos de sus amigos pertenecían a la comunidad de artistas alemanes en París. Seguidamente, Kati entró en contacto con el grupo surrealista que se reunía, en ese entonces, en el *Café de Fleurs*, en Montparnasse. Establó una fuerte amistad con el pintor Wolfgang Burger, discípulo de Max Ernst. Kati y Wolf, entre 1935 y 1937, realizaron una serie de divertidas historietas protagonizadas por verduras y huevos pintados. Huevos y verduras toman actitudes humanas parodiando la realidad.

“Las verduras, los frutos y también los utensilios de cocina, entablan diálogos o disputas, disparates; se humanizan actuando en un ballet de absurdas y significativas relaciones.”<sup>112</sup>

Entre éstas destaca la serie *Hitlerei* (1937), historieta en que los dos artistas ridiculizan, a través de un humor sorprendente, la figura de Hitler.

En la primera escena aparece el Huevo– Hitler en su tribuna, la cual es un elegante porta-huevos de bronce, al momento en que dirige su discurso a una numerosa platea de huevos. El huevo, con bigotes y cejas fruncidas, declama en voz alta su oración moviendo frenéticamente sus pequeños brazos de alambre.

En otra imagen de la serie vemos al pequeño huevo dentro de su porta-huevo ya sin brazos ni piernas. Una mano de mujer lo detiene sosteniéndolo por una extremidad, mientras con la otra mano sostiene un cuchillo de metal. El cuchillo, en forma lenta y precisa, corta el huevo a la mitad. Brotan grandes lágrimas de los ojos vacíos del huevo.



*Figuras num. 32 y 33*

En el intervalo de tiempo en que pasa desde su tribuna de donde incitaba triunfante hacia el porta-huevo, su presunción ha sido justamente castigada y su vanidad ha desaparecido en un momento. En esta última escena, una pequeña línea curva hacia abajo representa la boca del

<sup>112</sup> Ida, Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, p.79.

huevo, a través de la cual expresa su tristeza y desilusión.

A propósito de esta historieta, Alicia Sánchez Mejorada en su artículo "Kati Horna, una mirada insólita y cotidiana", escribe:

"Ridiculizando particularmente la figura de Hitler, Wolfgang Burger y Kati Horna oponen a la tragedia un humor agudo y sutil, hasta cierto punto macabro"<sup>113</sup>.

En esta serie, el humor que caracteriza a muchas de las obras de Kati Horna se combina con sus ideas de ruptura en política y con su utopía de un mundo diferente.

En 1939, Hungría ya estaba dominada por el gobierno nazi; Kati decide huir hacia México en compañía de José Horna.

La embajada de Hungría le cancela el pasaporte a raíz de las numerosas salidas hacia España, en donde se desarrollaba la guerra civil. Gracias al apoyo de la embajada de México en París, Kati Horna consigue los papeles necesarios para salir de Francia. Desde este momento Catalina Deutsh se convierte en Kati Fernández Horna, esposa de José, y refugiada española.

## **7.5 La estancia mexicana**

A lo largo de la investigación han sido analizados, principalmente, los trabajos realizados por la artista Kati Horna en México; es decir, las composiciones fotográficas que produce a partir de 1939. En la mayoría de éstas sobresale el aspecto humorístico o el macabro, aunque se han destacado varios "momentos" del humor y lo macabro confabulados.

Quiero concluir el capítulo dedicado a la obra de Kati Horna haciendo referencia a otros dos proyectos en los cuales resulta interesante la combinación que Kati realiza entre lo humorístico y lo macabro.

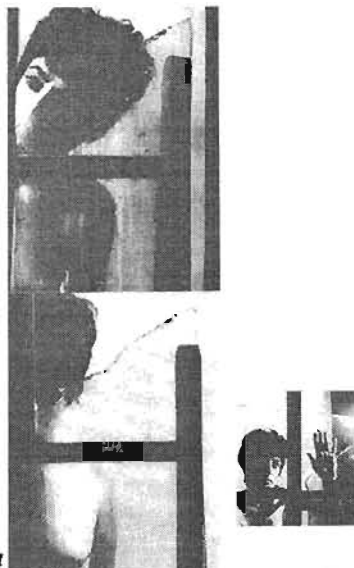
En el número siete de la revista *S.nob* Kati publica una serie titulada *Paraísos artificiales*; esta serie, como todas las que fueron publicadas en *S.nob*, fue realizada en el año de 1962.

El aspecto que caracteriza a este conjunto de 10 imágenes es el uso de técnicas y efectos más rebuscados realizados por parte de la autora. Kati Horna, jugando con la imagen, incursiona en otros métodos y experimenta nuevas combinaciones.

En las dos fotos de la primera página aparece la modelo acompañada por objetos cargados de un fuerte significado afectivo por la autora tales como: la cuna de su hija Nora y su exclusiva colección de muñecas.

---

<sup>113</sup> Alicia, Sánchez Mejorada "Kati Horna, una mirada insólita y cotidiana", *op.cit.*, pp.11-12.



*Fig. num.34*

En la primera imagen la modelo descansa dentro de la preciosa cuna en forma de barco, escultura en madera ensamblada y tallada por José Horna y pintada por Leonora Carrington. En la imagen sucesiva la mujer yace sobre una cama llena de muñecas que rodean su cuerpo acostado.

En las tres imágenes sucesivas, Kati Horna retrata a la mujer desnuda estando detrás de una ventana. El vapor del agua se condensa en los vidrios de la ventana, aislando y alejando a la mujer que se queda atrapada en este espacio artificial.

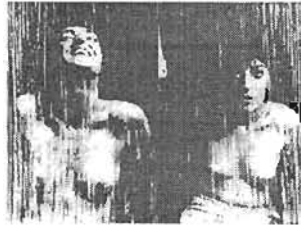
El vidrio de la ventana está parcialmente roto; Kati Horna juega con los efectos que se generan en la imagen a través del vidrio que altera el contorno de las formas.

El rostro de la modelo aparece deforme, detrás del vidrio roto y opaco. Una luz se percibe desde afuera, la mujer se queda adentro, al otro lado del vidrio, inmóvil y melancólica.

La incursión en nuevas técnicas se vuelve más explícita en una de las fotos en donde Kati Horna altera la imagen jugando con la idea del doble.

Coloca en un fondo negro dos imágenes de la misma mujer en momentos diferentes: la mujer desnuda aparece riendo con la cabeza echada hacia atrás y mostrando sus pechos, a su lado la vemos a ella misma, pálida y angustiada, mirando hacia adelante y a punto de desmayarse. La foto retocada por la autora tiene un efecto que la hace ver como si estuviera rasgada. Los rayos que marcan la imagen en correspondencia de los dos cuerpos desnudos bloquean a las dos mujeres en este fondo nocturno, en donde la risa y la pena se alternan y se complementan.





*Fig.num 35*

En una de las últimas fotos Kati Horna utiliza la técnica del fotomontaje y la superposición de imágenes. La modelo aparece encima del barco-cuna y, acompañada por sus muñecas, vuela por la ciudad. Utiliza la cuna como si fuera un trineo que flota entre los edificios iluminados de la ciudad.

A razón de los efectos luminosos alcanzados por la autora en la composición de esta imagen, las luces artificiales de la ciudad de noche se transforman en un brillo dorado que marca la ruta de la mágica cuna en el cielo.

Sin duda, en esta última imagen el aspecto humorístico se revela dominante y la composición se acerca a una representación fantástica. El escenario de este vuelo de la imaginación es la ciudad de México, una foto tomada desde lo alto. El insólito trineo que permite este viaje entre luces doradas es la cuna de su hija Nora, obra de increíble belleza.



*Fig.num.36*

Kati se divierte combinando en sus fotografías los objetos, las cosas y los escenarios queridos. México ya tiene un papel central dentro de su obra.

Los encuentros que tuvo, los cuales fueron enriquecedores para su arte, los objetos que ha creado, su vida misma y finalmente su hija Nora, están en México y ya son parte de "este escenario", así como México es parte de ellos.

La gran mayoría de su producción se ha desarrollado en México. Gracias a las numerosas experiencias en el ámbito de la fotografía en este territorio, logra expresar su libre creatividad en sus cuentos fantásticos realizados en secuencias fotográficas.

En la mayoría de los casos, los protagonistas de estas series de imágenes selectas son sus amigos, las personas con quien comparte su cotidianidad en la casa de la Calle Tabasco y a su alrededor.

Otro momento importante en la producción de Kati Horna son sus fotos de teatro. Principalmente se ha dedicado a retratar escenas, cosas o personajes de las obras dirigidas por el chileno Alejandro Jodorowsky. Entre estas la *Sonata de los espectros* (1961) de Strindberg, *Penélope* (1961) de Leonora Carrington y *La ópera del orden* (1962) del mismo Jodorowsky.

A través de su cámara, Kati Horna explora en el campo del teatro montajes escénicos, como los que realiza el excéntrico Jodorowsky, en donde resulta evidente la intención de romper con los esquemas vigentes en el teatro mexicano a principios de los años sesenta. Carlos Ancira, Beatriz Sheridan, Claudio Obregón, Pina Pellicer son algunos de los rostros conocidos cuyas expresiones fueron registradas por la cámara de Kati.

Gracias a su documentación fotográfica, hoy conocemos algunas imágenes de las primeras intervenciones en el campo del teatro realizadas por Alejandro Jodorowsky, considerado el iniciador del *happening* en México.<sup>114</sup>

En *La ópera del orden*, texto escrito por Jodorowsky, Angélica García plantea que:

[...]No existe una anécdota en torno a la cual se desarrolle la acción, ni tampoco personajes principales o secundarios; lo que vemos es una serie de cuadros independientes, cuyo eje conductor es un tema común: el cuestionamiento de las relaciones y estructuras sociales, como la familia, el amor, la religión, el poder, la guerra, etcétera.<sup>115</sup>

Cada escena del drama, como señala Angélica García, es una unidad en sí misma; Kati

---

<sup>114</sup>Cfr Carlos, Martínez Rentería, "Entrevista con Alejandro Jodorowsky, El performance ahora es un perro de museo", en *Generación*, num. 20, año X, tercera época, México, octubre de 1998, p.18.

<sup>115</sup>Angélica, García G., "Apuntes en torno a *La ópera del orden* y el efímero" en *Documenta Revista Semestral de Investigación Teatral*, México, CONACULTA, 1999, p.30.

Horna supo captar en sus fotos esta totalidad, cada imagen reproduce la escena en su clímax y alude a su desarrollo.

En una de las fotos vemos a Alejandro Jodorowsky agredido por los demás actores; todos los personajes están vestidos de negro, así que las blancas manos de los agresores resaltan logrando acentuar el efecto confusión. En la foto realizada por Kati Horna, la artista captura e inmoviliza un momento de movimiento y de gran expresividad regalando a la imagen la sensación de un caos ordenado, en donde los blancos y los negros se equilibran de manera armoniosa.



*Fig.num.37*

La escenografía de esta pieza teatral fue realizada por Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Alberto Gironella y Vicente Rojo.

Kati retrata a Alejandro Jodorowsky totalmente vestido de negro, quien sostiene entre sus manos una calavera, cuya frente está marcada por una cruz. Detrás de él está colocada una taza de baño y a su lado un maniquí femenino sin brazos con un bote en la cabeza y vestido solamente con un par de medias negras. La mirada de Jodorowsky parece estar inspirada; con una expresión desconfiada mira hacia arriba, más allá del objetivo de la cámara. Sin embargo, Kati Horna, en esta foto quiso burlarse de manera sutil del egocentrismo de Jodorowsky, característica que, sobretodo en este periodo de su vida, marcaba su personalidad. Lo retrata como un nuevo Hamlet, sentado al lado de una taza de baño con una mirada profunda y enigmática.

Cuando Alejandro iba a visitar a Kati a la casa de Calle Tabasco, ella le decía: "Alejandro deja tu ego afuera si quieres entrar en mi casa."<sup>116</sup>

En otra foto que Kati Horna realiza durante el desarrollo de *La ópera del orden* sobresale el lado humorístico de la escena, puesta en relieve a través de la toma escogida por la autora. En

---

<sup>116</sup>Entrevista con Nora Horna Fernández y a Kati Polgovsky Horna, México D.F. a 18 de Marzo de 2005.

esta foto vemos a Alberto Gironella vestido de San Francisco mientras sale de un ataúd colocado verticalmente; también Gironella sostiene, entre las manos y el corazón, una calavera. En la pared, a su lado, aparecen expuestas algunas imágenes impresas: la imagen de una santa junto a la de un burro y otros carteles con cruces sobrepuestas en unas imágenes de muerte.

Gironella se asoma ligeramente a la orilla del ataúd que, como un marco, recorta el espacio alrededor del personaje; a través de la foto realizada por Kati, percibimos esta escena como parte del conjunto de carteles que la acompañan. El límite entre realidad y ficción es imperceptible.



Fig num.38 y 39

A propósito de las fotografías de obras teatrales de Jodorowsky realizadas por Kati Horna, Karen Cordero escribe: "No se representa al teatro como acción, ni se retrata a las estrellas, sino que se construye una síntesis de su sentido en una imagen en la que los actores y los objetos comparten la misma importancia."<sup>117</sup>

Las propuestas teatrales de Alejandro Jodorowsky provocaron escándalos en la crítica conservadora del México de los años sesenta<sup>118</sup>; *La ópera del orden* así como la *Sonata de los espectros* fueron clausuradas el día del estreno.

Fausto Castillo en un artículo titulado "y...Alejandro" publicado en "México en la cultura" de *Novedades*, a propósito de la obra *la Sonata de los espectros* escribe:

[...] Pues bien, que Strindberg sea, como sabe todo el mundo, un poeta a Alejandro lo

<sup>117</sup>Karen,Cordero, *op.cit.* , p. 22.

<sup>118</sup>Cfr Angélica, García G.,*op.cit.*, p.30.

tiene sin cuidado: quitó lo que quiso del texto y a otra cosa; lo que era una pieza en tres escenas, lo acomodó para hacerla en dos actos.[...] El montaje a esta pieza, con todas las intervenciones al genio de Strinberg, a pesar de todos los mugidos, pujidos y sollozos, tenga a rato cierto encanto siniestro[...]<sup>119</sup>

En *La ópera del orden* destaca el aspecto humorístico, estrictamente relacionado con la numerosa presencia de elementos simbólicos pertenecientes al ámbito religioso, que Kati a través de su lente, pone en evidencia. Característica que resulta dominante, como he analizado en los capítulos anteriores, en las obras de carácter humorístico realizadas por la artista Leonora Carrington.

Si en *La ópera del orden* resulta predominante el aspecto humorístico al contrario, por el contrario, la *Sonata de los Espectros* se distingue por sus imágenes fuertemente macabras. Momias en putrefacción vestidas de novias, fantasmales esqueletos e inquietantes curas, son los protagonistas de este siniestro drama.

Kati Horna, con precisión de detalles, inmortaliza a estos oscuros personajes poniendo en evidencia sus elegantes vestidos, deteriorados por el tiempo y sus terroríficos maquillajes.

En una de las fotos aparece un personaje enteramente vestido de blanco con apenas cara de calavera, ojos lívidos y boca pronunciada. Esta espectral presencia está a punto de estrangularse con sus propias manos. El fondo de la imagen es oscuro y la pared está completamente cubierta con viejos recortes de periódicos que cargan la escena de una atmósfera de decadencia y de olvido.



Fig num.40



Fig.num. 41

En otra imagen dos mujeres vestidas de novias miran abatidas hacia el suelo, de sus caras petrificadas emana una intensa sensación de muerte. Su inmovilidad y resignación

---

<sup>119</sup>Fausto, Castillo, "Y....Alejandro" en "México en la cultura", suplemento cultural en *Novedades*, México, 1961, p.8.

sobresalen en la foto de Kati, por la blancura de sus rostros y sus vestidos que contrastan con el oscuro fondo del escenario. Aisladas en su eterna pena parecen rezar frente a un banquito de la iglesia. En el fondo apenas se distingue la inquietante presencia de un hombre vestido de cura que se apoya en una muleta; oscuro y tétrico como un buitre, parece esperar en la esquina el momento de la muerte, ya inminente. Momento en que finalmente podrá ocupar el centro de la escena.

Dentro del espacio recortado por la cámara se generan ejes de comunicación entre los objetos, los personajes y el espectador. Kati Horna percibe este juego de correspondencias y lo pone de relieve a través de su lente, logrando comunicar por medio de la imagen, la atmósfera de angustiante espera que debe de haber caracterizado esta escena del drama.

Concluyo esta incursión en el teatro, a través de la documentación fotográfica de Kati Horna, citando parte de un texto escrito por Margarita Esther González: "Los vínculos de Kati Horna con el teatro están lejos de limitarse al objeto de estudio en estas series; un sentido de la teatralización la acompaña siempre y la guía hacia un encuentro natural con lo que ella llama "lo insólito cotidiano."<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup>Margarita Esther, González, "Imagen del hecho teatral" en Emma Cecilia García Krinsky, *Kati Horna. Recuento de una obra*, México, CENIDIAP-INBA, 1995, p.31.

## Conclusiones

En el texto "Diálogo con André Breton" publicado por la *Revista de la Universidad* en 1938, año en el que el líder del movimiento surrealista viaja a México, podemos leer algunas de sus frases en las cuales define con claridad las razones que determinan su profunda vinculación con México.

[...] Las razones profundas que me unían desde lejos a este país, más que a ningún otro, y que ya sobre el lugar no han hecho más que reforzarse:[...] su pasado mítico todavía "activo", el maravilloso crisol social que constituye la actitud ejemplar que ha tomado en estos últimos años en su política interior y en la exterior, y aunque esto sea más confidencial, al sentido único con que, en su expresión, da muestra de un valor sensible que me es caro, el "humor negro".

[...] A parte de todo lo que he dicho, México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia. Encuentro el México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas así como en sus aspiraciones más altas.<sup>121</sup>

Sin embargo, las razones que Breton encuentra para corroborar su firme convicción de que México es un país surrealista resultan consecuencia de su propia visión, filtrada a través de las teorías surrealistas. Así como lo señala Ida Rodríguez Prampolini hablando de Breton: "algo se le reveló del encanto y fascinación inexplicable del país y él lo vio a través de su visión [...]"<sup>122</sup>

Quizá la idea de Breton de bautizar a México como el lugar surrealista por excelencia resulta forzada y sobre todo impuesta a un país que en aquel entonces empezaba a oír hablar sobre el movimiento surrealista.

Sin embargo, la fascinación que Breton percibió por "un México que está vibrante de verdad"<sup>123</sup> y que él definió e interpretó según su propia visión resulta ser una sensación compartida por muchos de los extranjeros que visitan este territorio. La vitalidad, los colores, la música, la diversidad social y cultural de la gente que puebla este país, son elementos que suscitan encanto, sobre todo si los consideramos en comparación con la decadencia de valores y la falta de vitalidad que caracteriza al viejo mundo. Breton vio todo esto a través de una

---

<sup>121</sup> André, Breton, "Diálogo con André Breton", publicado por Rafael Helidoro Valle en la *Revista de la Universidad*, V 29, México, 1938, pp.5-8 en Ida, Rodríguez Prampolini, *El Surrealismo y el arte fantástico de México*, p. 53-54.

<sup>122</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, p. 54.

<sup>123</sup> André, Breton, "Diálogo con André Breton" en Rodríguez Prampolini Ida, *El Surrealismo y el arte fantástico de México*, *op.cit.*, p. 53.

perspectiva intelectual que le impidió una percepción del entorno libre de prejuicios y expectativas.

La libertad que se propugnaba en México en este periodo, sobre todo con respecto a la situación política,<sup>124</sup> junto con el aspecto un tanto bizarro de sus costumbres dentro de lo popular, hicieron que, por "azar histórico", México encarnara los sueños de los surrealistas.

En la búsqueda surrealista de un mundo regido por el sueño y por lo irracional, México se presenta como un escenario privilegiado. No se puede, sin embargo, ignorar, el contexto propicio en que Leonora Carrington y Kati Horna desarrollan su producción artística. Su llegada a México representa la posibilidad de producir arte sin censura o normas preestablecidas. En este país logran vivir en una condición de libertad creativa y humana, que la Europa de la segunda guerra mundial impedía y obstaculizaba.

La producción de Leonora Carrington y de Kati Horna se coloca dentro de la corriente surrealista, la que ellas siguen no tanto como un movimiento, sino por el juego sorprendente y la magia interna que caracteriza sus obras.

A través de esta corriente alternativa en México se difunde un surrealismo menos convencional pero más auténtico. Su comienzo se debe a la llegada de este grupo de pintores y escultores de origen europeo que, a partir de los años cuarenta, se reúne para crear e intercambiar sus ideas alrededor de la fuente del patio de la calle Tabasco, en casa de los Horna. Lejos de Francia, su surrealismo se desarrolla de manera natural ajustándose a su nuevo entorno: México.

Este proceso se estudia a lo largo de la investigación a través del análisis de la obra de las dos artistas seleccionadas dentro de este grupo: Leonora Carrington y Kati Horna. Durante el desarrollo de este estudio ha resultado funcional y muy interesante analizar las obras escogidas a través de los dos ejes considerados centrales: el humor y lo macabro. Éstos resultan ser, así como puse en evidencia durante el desarrollo de este trabajo de investigación, dos de los aspectos compartidos por el surrealismo y por el arte popular de México, "que se muestra sensible al *humor negro*."<sup>125</sup>

A lo largo de la investigación he analizado algunas de las obras realizadas por Kati Horna y Leonora Carrington durante su larga estancia mexicana, con pequeñas incursiones en el pasado, necesarias a fin de comprender su evolución artística en referencia con las temáticas

---

<sup>124</sup>El presidente Lázaro Cárdenas en un afán por recuperar los ideales revolucionarios había convertido a México, por su política de izquierda, un uno de los bastiones de la libertad social y política", Ida, Rodríguez Prampolini *El Surrealismo y el arte fantástico de México*, op.cit, pp. 54-55.

<sup>125</sup> André, Breton, "Diálogo con André Breton" en Ida, Rodríguez Prampolini, *El Surrealismo y el arte fantástico de México*, op.cit., p. 53.



centrales.

En algunas de las obras estudiadas en el texto no sobresale, de manera obvia, el juego entre el sentido humorístico y lo macabro y en varias ocasiones un aspecto parece predominar sobre el otro.

La gran parte de las obras fotográficas de la húngara Kati Horna eligen entornos macabros y sus inquietantes series remiten a atmósferas fantasmales y misteriosas. Sin embargo, detrás de sus complejas composiciones fotográficas, hay un proceso de construcción dominado por un sentido lúdico y humorístico.

En *Oda a la necrofilia*, por ejemplo, la modelo es su amiga Leonora Carrington. Aún cuando la serie fotográfica comunica una clara sensación de inmovilidad, de muerte y de sufrimiento, la intención lúdica radica en el proceso creativo. En este caso, el deseo de mantener oculto el rostro de la modelo, revela el propósito de ambas artistas de jugar con la idea del desnudo que, en ningún momento del drama visual resulta completamente manifiesto.

En otra serie fotográfica realizada por Kati, *Historia de un vampiro... sucedió en Coyoacán*, el juego predomina sobre la composición de las poses, en donde Beatriz Sheridan aparece abrazando a un árbol o a una gran escultura de mármol.

Enrique Creel considera que esta serie surge a raíz del origen húngaro de Kati Horna y al respecto afirma: "yo siento que en la imagen que a ella le interesaba del vampiro había como un símbolo de Hungría."<sup>126</sup>

Protagonista de la historia que nos cuenta Kati es un vampiro mujer que vuela entre las chimeneas de las casas de Coyoacán, barrio de la Ciudad de México. A pesar de las posibles interpretaciones, la misma autora nos informa que esta historia de la vampiro sucedió en Coyoacán. Quizás el comienzo de la historia hunde sus raíces en Hungría pero su desarrollo sigue en México. Este vampiro se ajusta y se acostumbra a los techos, a los jardines y a los sótanos mexicanos.

En otra de sus series: *Una noche en el sanatorio de muñecas*, la misma Kati coloca en la escena un anuncio que indica el ingreso al sanatorio de muñecas, lugar de la imaginación que se transforma en espacio real. También en este caso la artista construye su serie de imágenes a través de un macabro sentido del juego.

No está de más apuntar que el significado lúdico del procedimiento creativo en la obra de Kati Horna, encuentra interesantes correspondencias, a mi manera de ver, con la producción dadaísta. El azar tiene la supremacía sobre la regla y la creación artística en este caso, no radica

---

<sup>126</sup> Enrique, Creel, "Kati, la maga" en Ana Luisa Anza y Carmen González, "Una vida onírica en obra y amigos", *Cuarto Oscuro*, número 50, México, Cuartooscuro, SA de CV, p.30.

en la coherencia estilística y tampoco busca un módulo formal.<sup>127</sup>

Si en la producción fotográfica de la húngara Kati Horna pueden converger influencias procedentes del dadaísmo que se desarrolla en Berlín<sup>128</sup>, sobre todo en el uso del fotomontaje o de nuevas técnicas de composición fotográfica (como, por ejemplo en la serie *Paraísos artificiales*); la idea de la narración fotográfica en secuencia de imágenes resulta ser un elemento que define su obra. El cuento onírico-macabro generado por el arte fotográfico de Kati Horna, marcado por el sentido del humor y de lo irreal, en donde cada imagen resulta vinculada con la sucesiva, aporta un enfoque original dentro del arte fotográfico surrealista.

En las obras de la artista Leonora Carrington, que he seleccionado y analizado resulta aún más evidente la presencia de lo que Breton define como *humor macabro*. Leonora, en su obra, desafía a la muerte y al sufrimiento; se burla de lo sagrado y "pinta con la sangre".

Según afirma Ida Rodríguez Prampolini a propósito de la obra pictórica de Carrington: "Si analizamos ciertos momentos de los cuadros no podemos dejar de percibir una risa burlona y satírica que en el conjunto general luego desaparece, como si la risa se convirtiera en mueca dolorosa."<sup>129</sup>

La crítica de arte Rodríguez Prampolini considera que dentro de la producción artística de Leonora Carrington lo cómico está limitado al detalle que en un conjunto más amplio pierde su significado.

Según el análisis que he llevado a cabo hasta ahora, puedo concluir que lo humorístico en la obra de Carrington no se diluye sino que se desarrolla, la mayor parte de las veces, en un escenario marcado por una atmósfera de ansiedad y de inquietud, sin perder nunca su importancia.

En *La invención del mole*, a través de una risa mordaz, se mofa de la muerte, del sacrificio humano, de la religión y finalmente, también del mole verde.

En la pintura: *La Papisa Juana*, se divierte al combinar la religión ortodoxa, representada por un Papa mujer de cara azul, con un escenario siniestro poblado por espectros, vampiros y espantosos híbridos. A pesar de estas presencias inquietantes la escena resulta extremadamente humorística.

El análisis de las obras seleccionadas a lo largo de la investigación, se apoya en textos críticos que corroboran la interpretación de la obra, realizada a través de una mirada muy

---

<sup>127</sup> Cfr Alicia, Sánchez Mejorada de Gil, "Las series fotográficas de Kati Horna", *op.cit.*, p.58.

<sup>128</sup> Me refiero sobretodo a artistas como: Hannah Hoch y Raoul Hausmannum.

<sup>129</sup> Ida, Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, p.75.

específica y que se desarrolla a partir de los dos ejes centrales: el humor y lo macabro.

A pesar de los estereotipos que se han forjado en torno a lo "mexicano", este trabajo pretende destacar las correlaciones existentes entre la producción de Leonora Carrington y Kati Horna, a partir de su estancia en este territorio y el entorno popular mexicano.

En la copiosa literatura escrita a lo largo de los años, empezando por André Breton, sobre el surrealismo y "lo mexicano", muchas veces se ha afirmado que uno de los aspectos que determina esta coincidencia de formas e ideas entre los fundamentos surrealistas y el arte popular mexicano radica en el *humor negro*. Por ello, he considerado interesante analizar la específica producción de estas dos artistas seleccionadas a partir del humor y lo macabro con la finalidad de resaltar, a través de una mirada específica y por medio de un análisis iconográfico detallado, los elementos que pueden considerarse afines.

Sin lugar a dudas, el juego entre el humor y lo macabro en ambas artistas ha resultado ser muy evidente y la combinación entre los dos aspectos ofrece enfoques extremadamente interesantes. El elemento novedoso de la investigación radica en la perspectiva de búsqueda que trata de ir más allá de una visión general y estereotipada para analizar las obras a través de dos ejes concretos.

Analizando la obra producida por estas dos artistas, sobresalen sutiles correspondencias con el entorno mexicano en la utilización del sentido humorístico dentro de un contexto irreal, reforzado por el contraste con la atmósfera macabra, inquietante o abiertamente lúgubre en que se desarrolla. Sin embargo, resulta evidente, con respecto a este tema específico, la correspondencia con el arte popular mexicano.

No pretendo demostrar que la producción artística de Leonora Carrington y Kati Horna resulte embebida de una evidente influencia mexicana. Su obra se destaca y se diferencia de los lineamientos de la escuela mexicana de pintura, desarrollándose de manera autónoma. La recuperación de algunos elementos de la cultura popular y sobretodo la recreación de atmósferas marcadas por el sincretismo de lo lúdico y lo macabro, determinan la presencia de unos hilos sutiles que entrelazan relaciones entre estas artistas y su entorno.

La alusión a elementos pertenecientes al arte popular resulta manifiesta, por ejemplo, en el uso de las máscaras realizadas por Carrington y Varo, combinadas dentro de un espacio determinado a través del arte fotográfico de Kati Horna en la serie *Mujer y máscara*. En los títulos de muchos de los cuentos ilustrados y escritos por Carrington y publicados por la revista *S.nob* tales como: *El monstruo de Chihuahua* (*S.nob*, num.6), *El cuento feo de las carnitas* (*S.nob*, num.5), *Juan sin cabeza* (*S.nob*, num. 7). En las atmósferas marcadamente ridículas dentro de lo trágico que caracterizan algunas de las series fotográficas realizadas por Kati, entre

estas menciono: *Historia de un vampiro... sucedió en Coyoacán y Paraísos Artificiales*.

Y, finalmente, de manera aún más evidente en obras tales como: *La invención del mole*, escrita por Leonora Carrington y en la foto realizada por Kati Horna,<sup>130</sup> cuya composición recuerda los retratos de los niños muertos.

Janet A. Kaplan, en su texto *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, escribe: "México ejerció una apasionante influencia sobre Varo y Carrington para las que el poder de los hechizos y presagios ya era una realidad"<sup>131</sup>[...]"

Pienso que la fotógrafa Kati Horna, al igual que Leonora y Remedios Varo, interpretó su entorno a través de un lenguaje personal en el cual pueden leerse, así como he puesto en evidencia en el capítulo dedicado al análisis de su producción fotográfica, referencias a la cultura mexicana.

Leonora Carrington y Kati Horna se apropian de su alrededor traduciendo las sensaciones que reciben a través de un lenguaje que hunde sus raíces en la Europa de la Gran Guerra y que crece y se desarrolla en México transformándose en este híbrido de culturas expresadas a través de un variado imaginario iconográfico.

Ida Rodríguez Prampolini, en su libro *El surrealismo y el arte fantástico de México*, plantea la falta de influencia del entorno mexicano en la producción artística de Leonora Carrington. Esta investigadora sustenta su aseveración tomando como ejemplo una obra realizada por Carrington en el año 1963: *El mundo mágico de los mayas*.

En el mural del Museo Nacional de Antropología, en que el tema sobre el mundo mágico de los mayas le fue señalado, Leonora Carrington, a pesar de haber ido a Chiapas para estar en contacto cercano con el mundo indígena y haber hecho una serie de sugestivos dibujos del natural, no logró en absoluto penetrar ni recibir nada de las formas exteriores de ese mundo, sino que siguió aferrada a su imaginación. El pretexto y el tema del cuadro está violado por la poderosa psique de esta artista atrapada dentro de si misma.<sup>132</sup>

El Museo Nacional de Antropología, en ocasión de su inauguración encargó a la artista Leonora Carrington la realización del mural *El mundo mágico de los mayas*. Según el proyecto inicial este mural hubiera tenido que exponerse en la sala de entrada de la sección dedicada a la civilización maya. Así como afirma la Dra. Rodríguez Prampolini, Leonora, antes de realizar el

---

<sup>130</sup>Obra sin fecha y título.

<sup>131</sup>Janet A., Kaplan , *op.cit.* , p.96.

<sup>132</sup>Ida, Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p.74.

mural, decidió transcurrir una larga temporada en Chiapas, huésped de la antropóloga Suiza, Gertrude Blom.

La artista, según escribe Andrés Medina, para llegar a la comunidad indígena viajaba desde Tuxtla Gutiérrez hacia San Cristóbal, en condiciones bastante inseguras, sobre un burro.<sup>133</sup>

Considero que el resultado de esta singular experiencia, que toma forma en el mural realizado por la artista, es el mundo de los mayas percibido a través de los ojos de Carrington. En este paisaje, iluminado por una luz dorada pueden reconocerse muchos símbolos y personajes mitológicos pertenecientes a la cultura maya tales como: la diosa de la luna Ix-Chel, la Ceiba, árbol sagrado para los Mayas, el Quetzal, la fachada de la iglesia de San Juan Chamula, la planta de maíz, el reino de Xibalba y muchas otras referencias.

Quizá esta obra, a pesar de las dimensiones, resulta un mural de formas, colores y atmósferas totalmente diferentes e insólitas, respecto a la tradición realista del movimiento muralista mexicano. Los colores tenues y las formas sutiles emergiendo de una atmósfera de sueño y olvido, marcan este mundo de los mayas percibido y pintado por Carrington.

Una vez terminado, el mural no fue recibido con mucha admiración por los comitentes de la obra. Permaneció por un breve periodo en el Museo Nacional de Antropología, para ser trasladado al Museo de Antropología e Historia de Tuxtla Gutiérrez, en donde fue exhibido hasta el año de 1985. Después de una larga estancia en la bodega del Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México, finalmente, desde fines del 2004 ha vuelto a ser expuesto en la sala de los mayas contemporáneos.

Sin embargo, esta obra merece un estudio analítico aparte, sólo la he mencionado en estas conclusiones, con el fin de corroborar la presencia de elementos simbólicos relativos al entorno mexicano en la obra de Carrington. Así ofrezco una interpretación alternativa a los juicios de la historiadora y crítica Rodríguez Prampolini.

Por lo tanto, considero que puede hablarse de una influencia de la cultura y del contexto mexicano en la obra de las dos artistas, sin dejar de destacar que la presencia de los elementos pertenecientes a la cultura popular mexicana en el arte de Leonora Carrington y Kati Horna, se filtran siempre a través de una percepción diferente de las cosas, ya que hunde sus orígenes en "otra realidad", que inevitablemente sigue siendo parte de ellas y de su obra.

---

<sup>133</sup>Cfr Andrés, Medina, *Magia y Religión en los Altos de Chiapas* en *El Mundo Mágico de los mayas, Interpretación de Leonora Carringtonum*. Textos de Andrés Medina y Laurette Sejourne, México, S.E.P/ I.N.A.H.J., 1964, p.221.

## Índice de imágenes

Figura número 1: Kati Horna, *Leonora Carrington y Chiki Weisz el día de su boda*, posando en el patio de la casa de los Horna, 1946, México, plata sobre gelatina.

Figura número 2: Kati Horna, *Fotografía de la Serie Mujer y máscara*, 1963, México, plata sobre gelatina.

Figura número 3: Kati Horna, *Fotografía de la Serie Oda a la necrofilia*, 1962, primera fetiche de *S.nob*, México, plata sobre gelatina.

Figura número 4: Kati Horna, *Fotografía de la Serie Oda a la necrofilia*, 1962, primera fetiche de *S.nob*, México, plata sobre gelatina.

Figura número 5: Leonora Carrington, *ilustración del cuento negro de la mujer blanca*, 1962, *S.nob*, children´s corner, México.

Figura número 6: Leonora Carrington, *La Papisa Juana*, 1967, óleo sobre tela, colección particular.

Figura número 7: Kati Horna, *Fotografías de la Serie Historia de un vampiro...sucedió en Coyacan*, 1962, México, plata sobre gelatina. Publicada en 1988 en el catálogo de la exposición en homenaje a André Bretón patrocinado por el IFAL.

Figura número 8: Kati Horna, *Fotografías de la Serie Historia de un vampiro... sucedió en Coyacan*, 1962, México, plata sobre gelatina. Publicada en 1988 en el catálogo de la exposición en homenaje a André Bretón patrocinado por el IFAL.

Figura número 9: Kati Horna, *Fotografía de la Serie Historia de un vampiro...sucedió en Coyacan*, 1962, México, plata sobre gelatina. Publicada en 1988 en el catálogo de la exposición en homenaje a André Bretón patrocinado por el IFAL.

Figura número 10: Kati Horna, *Fotografía de la Serie Historia de un vampiro... sucedió en Coyacan*, 1962, México, plata sobre gelatina. Publicada en 1988 en el catálogo de la exposición en homenaje a André Bretón patrocinado por el IFAL.

Figura número 11: Kati Horna, *Fotografía de la Serie Historia de un vampiro... sucedió en Coyacan*, 1962, México, plata sobre gelatina. Publicada en 1988 en el catálogo de la exposición en homenaje a André Bretón patrocinado por el IFAL.

Figura número 12: Kati Horna, *Edward James*, 1962, México, plata sobre gelatina.

Figura número 13: Leonora Carrington, *Pig-Rush*, 1960, óleo sobre tela, Galería Angel Cristóbal.

Figura número 14: Leonora Carrington, *Ash Wednesday*, 1987, óleo sobre tela, colección particular.

Figura número 15: Leonora Carrington, *Ulu's Pants*, 1952, óleo y temple sobre panel, colección particular.

Figura número 16: Leonora Carrington, *Ferret Race*, 1950-51, óleo sobre tela, colección particular.

Figura número 17: Leonora Carrington, *Nine, nine, nine*, 1948, óleo sobre tela, colección Roberto Hill, México.

Figura número 18: Leonora Carrington, *El minotauro*, fresco, 1965, Xilitla, México.

Figura número 19: Leonora Carrington, *The Meal of Lord Candlestick*, 1938, óleo sobre lienzo, colección privada.

Figura número 20: Leonora Carrington, *Crookhey Hall*, 1947, caseína sobre masonite, colección particular.

Figura número 21: Kati Horna, *Fotografía de la Serie Una noche en el sanatorio de muñecas*, 1963, México, plata sobre gelatina.

Figura número 22: Kati Horna, *Fotografía de la Serie Una noche en el sanatorio de muñecas*, 1963, México, plata sobre gelatina.

Figura número 23: Kati Horna, *Fotografía de la Serie Una noche en el sanatorio de muñecas*, 1963, México, plata sobre gelatina.

Figura número 24: Kati Horna, *Cabeza de muñeca*, 1978, México, plata sobre gelatina.

Figura número 25: Kati Horna, *sin fecha y título*.

Figura número 26: Kati Horna, *Misterio del ojo de la Pancha*, 1989, México, plata sobre gelatina.

Figura número 27: Kati Horna, *sin fecha y título*.

Figura número 28: Kati Horna, *sin título*, 1938, París, plata sobre gelatina.

Figura número 29: Kati Horna, *Fotografía de la Serie Una noche en el sanatorio de muñecas*, 1963, México, plata sobre gelatina.

Figura número 30: Kati Horna, *La muñeca con muñeca*, 1979, México, plata sobre gelatina.

Figura número 31: Kati Horna, *Leonora Carrington*, 1960, México, plata sobre gelatina.

Figura número 32: Kati Horna, *Fotografía de la Serie Hitlerei*, 1937, París, plata sobre gelatina.

Figura número 33: Kati Horna, *Fotografía de la Serie Hitlerei*, 1937, París, plata sobre gelatina.

Figura número 34: Kati Horna, *Fotografía de la Serie paraísos artificiales*, tercera fetiche de *S.nob*, 1962, México, plata sobre gelatina.

Figura número 35: Kati Horna, *Fotografía de la Serie paraísos artificiales*, tercera fetiche de *S.nob*, 1962, México, plata sobre gelatina.

Figura número 36: Kati Horna, *Fotografía de la Serie Paraísos artificiales*, tercera fetiche de *S.nob*, 1962, México, plata sobre gelatina.

Figura número 37: Kati Horna, *La ópera del orden*, 1962, México, plata sobre gelatina.

Figura número 38: Kati Horna, *Alberto Gironella, La ópera del orden*, 1962, México, plata sobre gelatina.

Figura número 39: Kati Horna, *Alejandro Jodorowsky, La ópera del orden*, 1962, México, plata sobre gelatina.

Figura número 40: Kati Horna, *La sonata de los espectros*, 1961, México, plata sobre gelatina.

Figura número 41: Kati Horna, *La sonata de los espectros*, 1961, México, plata sobre gelatina.



## Bibliografía

- AGNATI, TIZIANA, *LEONORA CARRINGTON. IL SURREALISMO AL FEMMINILE*, MILANO, SELENE EDIZIONI, 1997.
- ANDRADE, LOURDES, *LEYENDAS DE LA NOVIA DEL VIENTO*, MÉXICO, ARTES DE MÉXICO, CONACULTA, FONCA, 2001.
- ANDRADE, LOURDES, *LEONORA CARRINGTON. HISTORIA EN DOS TIEMPOS*, MÉXICO, CÍRCULO DE ARTE, CONACULTA, INBA, 1998.
- AA.VV., *TRADICIONES MEXICANAS*, MÉXICO, EDITORES MEXICANOS UNIDOS, S.A, 2000.
- BILLETTER E. E PIERRE J., *LA FEMME ET LE SURREALISM*, LAUSANA, MUSÉE CANTONAL DE BEAUX – ARTS, 1987.
- BRETON, ANDRÉS, *SEGUNDO MANIFESTO DEL SURREALISMO*, IN *MANIFESTOS DE SURREALISMO*, TRADUCCIÓN POR ANDRÉS BOSCH, MADRID, GUADARRAMA, 1969.
- BRETON, ANDRÉS, *ANTOLOGÍA DEL HUMOR NEGRO*, BARCELONA, EDITORIAL ANAGRAMA, 1991.
- BENNER, ANITA, *IDOLS BEHIND ALTARS/ MODERN MEXICAN ART AND ITS CULTURAL ROOTS*, NUEVA YORK, DOVER PUBLICATION INC., 2002.
- CHADWICK, WHITNEY, *MUJER, ARTE Y SOCIEDAD (WOMEN, ART AND SOCIETY)*, TRADUCCIÓN POR MARÍA BARBERÁN E CARLOS MILLA, BARCELONA, DESTINO, 1999.
- CHADWICK, WHITNEY, *LEONORA CARRINGTON. LA REALIDAD DE LA IMAGINACIÓN*, MÉXICO, ERA, 1994.
- CORDERO, KAREN (CURADO POR), *LOS SENTIDOS DE LAS COSAS: EL MUNDO DE KATI Y JOSÉ HORNA*, MÉXICO, MUSEO NACIONAL DE ARTE, CONACULTA, INBA, 2003.
- CORDOZA Y ARAGÓN , LUIS, *MEXICO: PINTURA ACTIVA*, MÉXICO, ERA, 1961.
- CRISPOLTI, ENRICO, *IL SURREALISMO*, MILANO, FABBRI EDITORI, 1969.
- DE ANGELIS P., *ENTREVISTA A LEONORA CARRINGTON*, EN CADWICK WHITNEY, *LA REALIDAD DE LA IMAGINACIÓN*, MÉXICO, ERA, 1994.
- DÈCINA LOMBARDI P., *SURREALISMO 1919-1929, RIBELLIONE E IMMAGINAZIONE*, ROMA, EDITORI RIUNITI, 2002.
- DEL CONDE, TERESA, *ARTE Y PSIQUE*, MÉXICO, PLAZA Y JANÉS, 2002.
- DEL CONDE, TERESA, *UNA VISITA GUIADA/BREVE HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DE MÉXICO*,

MÉXICO, PLAZA Y JANÉS.

- DE ELIZONDO L.L.(A CURA DI), *RESUMEN. PINTORES Y PINTURAS MEXICANAS. LEONORA CARRINGTON JAVIER ARÉVALO*, MÉXICO, PROMOCIÓN DE ARTE MEXICANO, S.A. DE C.V., 2000.
- DE MICHELI, MARIO, *LE AVANGUARDIE ARTISTICHE DEL NOVECENTO*, MILANO, FELTRINELLI, 2000.
- DÍAZ NIETO, JUAN LUIS, PONENCIA PRESENTADA EN LA MESA DE REFLEXIÓN "EL MUNDO ARTÍSTICO DE KATI Y JOSÉ HORNA", MUNAL, MÉXICO A 22 DE OCTUBRE DE 2003.
- DI STEFANO, EVA, *LA DEA BIANCA E IL MINOTAURO. GLI AUTORITRATTI FANTASTICI DI LEONORA CARRINGTON*, ACTOS DEL COLOQUIO *THIEVES OF LANGUAGES / LADRE DI LINGUAGGI, IL MITO NELL'IMMAGINARIO FEMMINILE*, PALERMO, FACOLTA DI FILOSOFIA E LETTERE, 7-9 NOVIEMBRE, 2002.
- DR. ATL, *LAS ARTES POPULARES EN MÉXICO*, MÉXICO, TIP. CULTURA, 1921.
- EMERICH, LUIS CARLOS, *LEONORA CARRINGTON: UNA RETROSPECTIVA, LES ESTAMPAS, BRONCES*, MÉXICO, MUSEO DE ARTE MODERNO, 1995.
- EMERICH, LUIS CARLOS, *LEONORA CARRINGTON, AJENIDAD Y PERTENENCIA A MÉXICO*, EN: *LEONORA CARRINGTON*, TOKYO, TOKYO STATION GALLERY, 1997.
- GARCÍA KRINSKY EMMA CECILIA, *KATI HORNA/RECUENTO DE UNA OBRA*, MÉXICO, FONCA/CENIDIAP/INBA, 1995.
- GARCÍA PONCE JUAN, *LEONORA CARRINGTON: LA MAGIA DE LO NATURAL*, MÉXICO, ERA, 1994.
- GERZO, GUNTHER, ENTREVISTA CON JANET A. KAPLAN, QUE APARECE EN EL TEXTO *VIAJES INESPERADOS / EL ARTE Y LA VIDA DE REMEDIOS VARO*, CIUDAD DE MÉXICO, ENERO, 1980.
- GIMBUTAS M., *IL LINGUAGGIO DELLA DEA*, MILANO, CDE, 1990.
- GRAVES, ROBERT, *LA DIOSA BLANCA*, MILÁN, ADELPHI, 1992.
- JAMES, EDWARD, *UN DOCUMENTAL, EDWARD JAMES FABRICANTE DE SUEÑOS*, TOP DRAWER PRODUCTION, MÉXICO, 1995 (PRODUCIDO POR AVREY Y LEONORE DANZIGIER, DIRIGIDO POR A. DANZIGIER Y SARAH STEIN, ESCRITO POR GERALD JONAS ).
- JAMES, EDWARD, *LEONORA CARRINGTON*, EN *LEONORA CARRINGTON PAINTINGS, DRAWINGS AND SCULPTURES 1940-1990*, LONDRES, ANDREA SCHLIEKER EDITORA, SERPENTINE GALLERY, 1991.
- KAPLAN, JANET, *VIAJES INESPERADOS / EL ARTE Y LA VIDA DE REMEDIOS VARO*, MÉXICO, EDICIONES ERA, D.F., 1998.
- *LA PICCOLA TRECCANI*, DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO, VOL. XII, ROMA, INSTITUTO DE LA ENCICLOPEDIA TRACCANI, 1997.
- *LA PICCOLA TRECCANI*, DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO, VOL. VI, ROMA, INSTITUTO DE LA ENCICLOPEDIA TRACCANI, 1995.
- LARREA JUAN, *EL SURREALISMO ENTRE VIEJO Y NUEVO MUNDO*, MADRID, CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO, EDICIONES EL VISO S.A., 1989.

- LITTMAN R., NOCHLIN L., SULLIMAN J.E., E KRULIK B.S. (CURADO POR), *LA MUJER EN MEXICO*,(NATIONAL ACADEMY OF DESING, SETTEMBRE 27- DICEMBRE 2, 1990), MÉXICO, CENTRO CULTURAL ARTE CONTEMPORANEO, 1991.
- LAUTRÉAMONT (CONDE DE) , *CANTOS DE MALDOROR*, MÉXICO, EDICIONES COYOACÁN, 2000.
- MARIQUE J. A. Y DEL CONDE T., *UNA MUJER EN EL ARTE MEXICANO/MEMORIAS DE INÉS AMOR*, MÉXICO, UNAM, 1987.
- MEDINA, ANDRÉS, *MAGIA Y RELIGIÓN EN LOS ALTOS DE CHIAPAS EN EL MUNDO MÁGICO DE LOS MAYAS, INTERPRETACIÓN DE LEONORA CARRINGTON*. TEXTOS DE ANDRÉS MEDINA Y LAURETTE SEJOURNE, MÉXICO, S.E.P/ I.N.A.H., 1964.
- MUNDY J.(CURADO POR), *SURREALISM DESIRE UNBAUND* (CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM, 2002), NEW YORK, TATE PUBLISHING, LONDON FOR THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2002.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE. MÉXICO, *LOS SURREALISTAS EN MÉXICO.*, MÉXICO, EDITORIAL INBA, 1986.
- NONAKA M., *EXLIED WOMEN SURREALISTS IN MEXICO:THE CREATIVITY OF THE 1940S THROUGH 1960S* IN *WOMEN AND THE SURREALISM*, TOKYO, THE BUNKAMURA MUSEUM OF ART, ORGANIZED BY BUNKAMURA - THE TOKYO SHIMBUM/ 19 JULY- 7SEPTEMBER, 2003.
- ORENSTEIN G. F., *LEONORA CARRINGTON*, IN *THE THEATER OF MARVELOUS, SURREALISM AND THE CONTEMPORANY STAGE*, NEW YORK, NEW YORK UNIVERSITY PRESS, 1975.
- PAZ, OCTAVIO, *LOS PRIVILEGIOS DE LA VISTA*, MÉXICO, ARTES DE MÉXICO, 1987.
- PRAZ, MARIO, *LA CARNE LA MORTE E IL DIAVOLO NELLA LETTERATURA ROMANTICA*, FIRENZE, SANSONI, 1988.
- RODRIGUEZ PRAMPOLINI, IDA, *EL SURREALISMO Y EL ARTE FANTASTICO DE MÉXICO*, MÉXICO, UNAM IIE., 1969.
- SCHHNEIDER, LUIS MARIO, *MÉXICO Y EL SURREALISMO(1925-1950)*, MÉXICO, MÉXICO: ARTES Y LIBROS, 1978.
- SCHWARZ ARTHUR, *MAX ERNST E I SUOI AMICI SURREALISTI*, MILANO, MAZZOTTA, 2002.
- VARO REMEDIOS, *CARTAS, SUEÑOS Y OTROS TEXTOS*. INTRODUCCION Y NOTAS DE ISABEL CASTELLIS, MÉXICO, ERA, 1997.
- WHELAN, RICHARD, *ROBERT CAPA LA BIOGRAFÍA*, EE.UU, EDICIONES ALDESA,.

## Hemerografía

- Aceves, Gutierre, "Imágenes de la inocencia eterna" en *Artes de México* num. 15, México, CONACULTA.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo, "Medicina y Magia en la sabiduría popular" en *Mitos Ritos y Hechicería, Artes de México*, num. 124- Año-XVI-, México, CONACULTA, 1969.
- Altamirano, Ignacio Manuel, "El Día de Muertos (1880)", en *Artes de México* num. 67, México, CONACULTA, 2004.
- Andrade, Lourdes, "¿Te acuerdas Rousseau?", en *México en el Surrealismo: Los visitantes fugaces, Artes de México*, num. 63, México, CONACULTA, 2003.
- Andrade, Lourdes, "El extraño paraíso de James" en *Saber ver lo contemporáneo del arte*, número 35, México, Fundación Cultural Televisa con la colaboración del Centro de Arte Contemporáneo, 1997.
- Andrade, Lourdes, *Leonora Carrington: magia niebla y surrealismo*, en " Revista semanal de la Jornada", México, 1994, num.245
- Andrade, Lourdes, "Diálogos entre México y el Surrealismo" en *Signos, el arte y la investigación*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA/ Dirección de Investigación y Documentación de las artes, 1988.
- Anzures, Rafael, *Poesía, Magia y Surrealismo*, Cuadernos de México, México, diciembre de 1956.
- - Artes de México, *Serpiente Popular*, num. 56, México, CONACULTA, 2001.
- - Artes de México, *México en el Surrealismo: Los Visitantes fugaces*, num. 63, México, CONACULTA, 2003.
- - Artes de México, *México en el Surrealismo: La transfusión creativa*, num.64, México, CONACULTA, 2003.
- - Artes de México, *Risa y Calaveras día de muertos II*, num. 67, México, CONACULTA, , 2004.
- Breton, Andrés, *Mexique*, en " Pierre José, Un regreso a Volcán/ André Breton y el arte mexicano", en *Artes de México: México en el Surrealismo: Los visitantes fugaces*, México, CONACULTA, 2002.
- Breton, André, "Diálogo con André Breton" publicado por Rafael Heliodoro Valle en *La Revista*

de la Universidad, V 29, México, 1938, pp. 5-8 en Rodríguez Prampolini, Ida, *El Surrealismo y el arte fantástico de México*.

- Castillo, Fausto, "Y....Alejandro" en *Novedades*, Suplemento cultural "México en la cultura", México, 1961.
- Carrington, Leonora, "Carta", en *El Periodico* (C.U.) vol. 1, t.1, MÉXICO, 1966.
- Creel, Enrique, "Kati, la maga" en Ana Luisa Anza y Carmen González, "Una vida onírica en obra y amigos", en *Cuarto Oscuro* número 50, México, Cuartoscuro, SA de CV, 2001.
- Emerich, Luis Carlos, *Leonora Carrington atrás de los espejos*, artículo s.f., en la biblioteca del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en una carpeta que reúne textos sobre Leonora Carrington.
- García G., Angélica, "Apuntes en torno a *La ópera del orden* y el efímero" en *Documenta Revista Semestral de Investigación Teatral*, México, CONACULTA, 1999.
- Gutierrez, Electra y Tonatiuth, "El Arte Popular de México" en *Artes de México* "Clásica" num. 196, México, 1979.
- Mac Master, Marry, "Leonora Carrington, " extraordinaria artista, toda una época", *La Jornada*, 16 Noviembre, México, 2000.
- Martínez, Miriam Mabel, "Los Laberintos de Leonora Carrington" en *Milenio*, Sección Cultural, México a 24 de noviembre de 2003.
- Martínez Rentería, Carlos, "Entrevista con Alejandro Jodorowsky, El performance ahora es un perro de museo", en *Generación*, num. 20, año X, tercera época, México, octubre de 1998.
- Péret, Benjamin, *Le Jeu de Leonora Carrington*, texto guardado en los Fondos Especiales de las Biblioteca de las Artes del INBA, México, D.F.
- Poniatowska, Elena, "Venimos a la tierra prestado" en *Artes de México* num. 15, México, CONACULTA.
- Ruy Sanchez Lacy, Alberto, "Resucitar en el Arte" en *El Arte ritual de la muerte niña/ Artes de México* num. 15, México, CONACULTA.
- Sánchez Mejorada De Gil, Alicia, "Kati Horna / Una mirada insólita y cotidiana", en la Revista *Cuartoscuro*, numero 50, Año VIII, México, Cuatroscurro, SA de CV, 2001.
- Sánchez Mejorada de Gil, Alicia, intervención en la Mesa de Reflexión (Moderada por Karen Cordero) sobre la exposición *Los sentidos de las cosas/ El mundo de Kati y José Horna*,: "Kati Horna, su creación personal," 22 de octubre de 2003, Salón de Recepciones/ Museo Nacional de Arte, México, CONACULTA-INBA.
- Sánchez Mejorada de Gil, Alicia, "Las series fotograficas de Kati Horna" en *Signos, El Arte y la investigación*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA/ Dirección de Investigación y

Documentación de las artes, 1989.

- Revista *S.nob*, Edición facsimilar, número 1 al 7- junio- octubre de 1962, México, CONACULTA, 2004.
- *S.nob*, números 2-3-4-7, México, Aldus, D.F, 1962.
- Urruita, Elena, "Leonora Carrington y sus muñecas" en *Revista FEM*, num.45, México, 1986.

#### ESCRITOS POR LEONORA CARRINGTON

- *La dame ovale*, con ilustraciones de Max Ernst. traducción del inglés por Parisot H., G.L.M., París, 1939(Edición española: *La dama oval*, prólogo y traducción de Agustí Barra, México, ERA, 1965).
- *Cuento negro de la mujer blanca*, en *S.nob*, num. 4 (11 julio de 1962), "Children's corner".
- *La Porte de Pierre*, País, Flammarion, 1976. ( Edición española: *El séptimo caballo y otros cuentos*, traducción por Torres Olivier F. Y Mastrangelo S., México, Siglo XXI, 1992).
- *La débutante. Contes et pièces*, París, Flammarion, 1978(Edición española: *La casa del miedo. Memorias de abajo*, México, Siglo XXI, 1992).
- *The Seventh Horse and Other Tales*, New York, E.P. Dutton, 1988. (Edición española: *El séptimo caballo y otros cuentos*, traducción por Torres Olivier F. y Mastrangelo S., México, Siglo XXI, 1992. Otra edizione: trad. Torres O. F., Madrid, Siruela, 1992).
- *Il cornetto Acustico (La trompettilla acústica)*, Milano, Adelphi 1984.
- *La invención del mole*, escrito inédito que se localiza en los fondos especiales de la biblioteca de las artes, CENART, INBA.