

Imágenes de la vanguardia: Maruja Mallo, Frida Kahlo y Leonora Carrington

Vicente LLORCA

De toda la «cuestión» surrealista recordar, quizá ahora, lo que esta tarea tuvo de excesiva salvar ahora, ya en el proceso de liquidación de las vanguardias, en el final de siglo, precisamente lo que el surrealismo tiene de menos «liquidable»; aquel lugar en el que difícilmente se puede cumplir ninguna superación. Esto es, la pretensión, final, irredimible, de identificar el arte con la vida.

El lugar del no retorno: «Todo lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, cesen de ser percibidos contradictoriamente», nos dice el André Breton del “Segundo Manifiesto surrealista”. Es este lugar sin retorno, este lugar de la conciliación, el que resulta, finalmente, inolvidable. Una vez que, parafraseando a un Fukuyama hipotético, podemos decir que **«Todo ha pasado»**.

El surrealismo surge, como ha sido tantas veces notado, como un movimiento literario antes que plástico. Las relaciones del movimiento con la pintura van a estar siempre marcadas por este hecho, hasta el punto de conciliarse difícilmente y producir numerosas aclaraciones y contradicciones, en torno al tema de «El surrealismo y la pintura»¹. Aclaraciones, textos, que no hacen sino hablar, una y otra vez, de la mala conciencia; de la difícil relación entre un movimiento que pretendía ser «la eclosión del estado de espíritu más intensamente espiritual que ha existido» —Dalí *dixit*— con la obra concreta. Con la pintura, más en concreto.

Si podemos entender la pretensión irrenunciable del surrealismo como la de

¹ Entre otros muchos, *vid.* el texto revisado de André Breton *El surrealismo y la pintura*, en la edición de Gallimard, 1965, contestación a esta difícil cuestión.

Vid. asimismo CALVO SERRALLER, F.: «La teoría artística del surrealismo», en *El surrealismo*, Ed. Cátedra, Madrid 1985.

la superación final de toda contradicción, ese empeño inolvidable que en realidad es el de las vanguardias históricas, de «cambiar el mundo» y «cambiar la vida»; esta pretensión difícilmente adoptaba una forma artística concreta y seguramente entre otras cosas por el desprecio que por la «forma» sienten los revolucionarios surrealistas, para quienes el arte debía estar «más allá de toda consideración ética o estética». Años más tarde, Breton, reflexionando sobre un movimiento del que ya había recomendado «su ocultación», repetía: «¿Será necesario repetir que ese criterio (el de la obra) no es de orden estético? Lo que cualifica ante todo la obra es el espíritu en el que ha sido concebida»².

El surrealismo es el movimiento principal de una vanguardia que cubre esencialmente el período de entreguerras; que se prolongará posteriormente en los informalismos; en el “realismo mágico”; en la literatura que surge tras la Gran Guerra —que domina el siglo, según otras voces. («Este —el surrealismo— no es una escuela, sino un estado de la conciencia. Nadie pertenece a este movimiento, pero todo el mundo es parte de él», escribirá, en una referencia tantas veces citada, Maurice Blanchot en 1944)³. Su objetivo, lo repetiremos una vez más, aquél aún irredimible, consiste en la desmesurada tesis de la reconciliación— reconciliación, superación de toda diferencia que apenas presta atención a los problemas de orden formal o constructivo, a los que se entregaron apasionadamente, sin embargo, las otras vanguardias. El terreno del surrealismo es a veces sólo tangencialmente el del arte.

«Vivo enteramente de esta manera», le dice Nadja, la protagonista de su novela, entregada al abismo de la clarividencia, a la locura de la analogía, a su interlocutor, André Breton. Y en una nota de pie de página, éste reflexiona: «¿No se llega aquí al último extremo de la aspiración surrealista, a su máxima idea límite?»⁴. Sin duda, pero éste no es el terreno formal del arte.

Reconciliar lo inconciliable, arribar al lugar en que toda contradicción desaparece... Uno de los lugares privilegiados de tal superación, lo repetirá una y otra vez toda la mitología surrealista, es el del **Amor**. «Si una idea parece haber escapado hoy día a toda tentativa de reducción y haber enfrentado a los mayores pesimistas, pensamos que es la idea del AMOR, sola capaz de reconciliar a cualquier hombre, momentáneamente o no, con la idea de la vida», declara el Breton de una encuesta de “La Revolution Surréaliste”. Y la figura de tal Revelación será, simbólica o realmente, la de la Mujer, referencia constante de toda obra, de todo texto surrealista. (Otra, reiterativa a veces, pero cuyo análisis escaparía con mucho a los propósitos de este texto, sería la de la Ciudad. La ciudad surrealista, escenario de toda revelación asimismo. Sobre la figura de la mujer, de la ciudad, recordar solamente una cita de Juan Antonio Ramírez, quien afirma que «Ella —la Mujer— es en buena medida responsable de

² BRETON, A. (1976): *La llave de los campos*. Madrid, pp. 13-14.

³ BLANCHOT, M.: *La part du feu*. París, 1944.

⁴ BRETON, A. (1963): *Nadja*. México. Ed. Joaquín Mortiz, p. 56.

que en la ciudad surrealista las acciones estén marcadas por el único imperativo trascendental del movimiento: **la primacía del deseo**. Sólo merced a él es fácil pasar del mero reconocimiento a la construcción de la ciudad»⁵.

Imágenes de la vanguardia; imágenes de la superación —del exceso, por tanto—. «El espíritu metafísico renacía para mí del amor. El amor era su fuente, y ya no quiero abandonar este bosque encantado», declaraba el Louis Aragón de *Le paysan de París*. En torno a su figura equívoca, desmesurada, elegimos un momento privilegiado. Éste es el de la novela *Nadja*, uno de los textos más significativos —a nuestro entender—, capitales del surrealismo.

Nadja —editada por primera vez en 1928— es, una vez más, la historia de un encuentro. El del autor, André Breton, con su misteriosa protagonista, Nadja. («He elegido este nombre, le declarará ella, Nadja, porque en ruso es el principio de la palabra esperanza, y precisamente porque es sólo el principio»). En el transcurso de unas breves jornadas Breton nos irá relatando su fascinación —y su progresivo rechazo— por el mundo que Nadja va desvelando: un mundo en el que, dentro de los principios de la magia, de la analogía, por fin, todo tiene que ver con todo; todo es significativo; y el mundo un entramado de relaciones, jerarquías y significados ocultos, que sólo merced a la clarividencia es desentrañado. «Es posible —afirma Breton en un lugar de la novela, y siguiendo la tradición hermenéutica del pensamiento mágico— que la vida reclame ser descifrada como un criptograma.» Por Nadja precisamente, quien es arrojada continuamente a ese juego ininterrumpido de la interpretación, de la videncia⁶.

Después de un primer encuentro provocado por el escritor —militante, una y otra vez, de esa teoría del «azar objetivo», según la cual «el acontecimiento del cual cada uno está en el derecho de esperar la revelación del sentido de su propia vida, ese acontecimiento que tal vez yo aún no he hallado, pero por cuya senda voy»—, Nadja, en sucesivas citas, le irá revelando el peculiar mundo, delirante y vidente, en el que está sumida. Premoniciones, miedos inesperados, dibujos simbólicos, extrañas revelaciones, se van tejiendo en una historia en la cual, también, se van tejiendo el amor, la entrega y el rechazo. (En una determinada jornada, sentados en la plaza Delphina, la mirada inquieta de Nadja recorrerá constantemente el lugar.

«—Mira allí...! ¿No ves aquella ventana? Es negra, como las otras. Mira bien. Dentro de un minuto se iluminará. Será roja.

Transcurre un minuto. La ventana se ilumina. Se ven, en efecto, cortinas rojas.»

⁵ RAMÍREZ, J. A.: *La ciudad surrealista en El surrealismo*, op. cit., pp. 71 y ss.

⁶ «Las formas que, desde la tierra, las nubes configuran a los ojos del hombre, no son en modo alguno fortuitas, son augurales», habría repetido, tiempo más tarde, el Breton de *L'amour fou*, en 1937.

Nadja es, según se van desarrollando lentamente estas breves jornadas, lo vamos comprendiendo paulatinamente, **el surrealismo** —esa superación de toda mediación; la reconciliación final de la consciencia con su opuesto; del lenguaje con el significado; del arte con la vida. «Vivo enteramente de esta manera», le declara ella. Nadja es la figura, desgarrada, de la videncia. Es el lugar límite que el surrealismo está anunciando. Y es también la figura del abismo de lo mismo.

Dice Breton, hablando de Nadja: «Puede haber ahí esas falsas anunciaciones, esas gracias de un día, verdaderos precipicios del alma, abismo, abismo donde se ha arrojado el pájaro espléndidamente triste de la adivinación».

Pues, junto al abismo que Nadja revela —abismo que coincide, punto por punto, con la teoría del “**amour fou**” defendida por los surrealistas— surge también la revelación de la sordidez de su vida real, sometida problemente a las necesidades de los hombres con los que se va encontrando, sordidez que Breton va rechazando paulatinamente hasta el alejamiento total.

El final del relato son las reflexiones de André Breton sobre el surrealismo —«La belleza será convulsiva o no será»— junto con la noticia de la locura de Nadja, y su internamiento en un establecimiento psiquiátrico. No volverán a encontrarse.

La mujer, la vidente. «La mujer dice el porvenir. Y estoy encargado de verificarlo», exclama en unos versos de su obra *Repétitions* el poeta Paul Eluard. Exactamente. Y el dueño de la palabra es, aún, el poeta. Pues la metáfora de la locura de Nadja, la no posibilidad de retorno para quien no tiene la palabra, se desliza solapada, tenazmente, a lo largo de este discurso surrealista. Pero también a lo largo de su “*petite histoire*”: de los acontecimientos, triviales o sublimes, cotidianos, que jalonan la historia de la vanguardia, de su protagonistas.

Así la imagen, también límite, de Leonora Carrington.

Nacida en 1917, en la región de Lancashire, dentro de una acomodada familia, su biografía es la de un largo periplo, paralelo en tantas ocasiones a la diáspora de una generación que conoció el ascenso de la vanguardia y su extrema refutación, en la persecución, física, que el nazismo habría de imponer a los hasta entonces exitosos protagonistas del «arte degenerado». Hasta finalizar en el feliz descubrimiento de esa «región surrealista por excelencia», como habría de denominarse al México de posguerra, paradero de tantos exiliados, y en donde habría de desarrollarse la mejor parte de su obra⁷.

Sobre ésta, la obra; sobre la constitución de un surrealismo mágico, que perduraría a la disolución del movimiento como tal, no es quizá éste el lugar para disertar sobre ello.

⁷ Vid. AA. VV.: *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* (Cat. Exposición). Las Palmas, C.A.A.M., 1989-1990.

Sí sobre la constitución de la imagen más perdurable de Leonora Carrington como figura: la de la inolvidable compañera de Max Ernst. Pero sobre todo la de esos textos límite, memoria de la locura, que constituyen su conocido *Down Below* —traducido al castellano como *Memorias de abajo*⁸.

El lugar límite, insuperable, del surrealismo. Ese territorio de la extrema lucidez; de la posibilidad extrema del significado, en el que «todo se relaciona con todo». Si, siguiendo a Lévi Strauss —protagonista, por cierto, de un memorable viaje al exilio con André Breton, en un barco atiborrado de refugiados, durante el que se dedican a discutir sobre la posibilidad de lo original en el arte, entre otras cosas—, una de las enfermedades del pensamiento consiste en la sobrecarga de significados de la mente, a los que el mundo real nunca es capaz de otorgar respuesta, en este periplo por la locura que Leonora Carrington nos describe, la solución es exactamente la contraria. Esto es, una sobrecarga de significados, según los cuales todo en el mundo aparece sobrecargado de sentido, tan extremado que su resolución no puede ser sino la de la locura.

Descripción del viaje que la protagonista habría de efectuar por la España al margen de la guerra, Leonora Carrington describirá en estas *Memorias de abajo* la travesía, a la vez simbólica y física, que hubo de emprender a raíz del internamiento, en mayo de 1940, del pintor Max Ernst, con quien vivía en aquellos años, después de ser detenido por su nacionalidad alemana. Viaje a la vez de supervivencia e iniciático, el mismo se iniciará bajo la marca de la iniciación y de la «tierra», tema recurrente en la interpretación de tantas figuras femeninas de la vanguardia.

«Mi estómago era el asiento de aquella sociedad (brutal), pero era, también, el lugar en el que los elementos de la tierra se unían conmigo. Era el espejo de la tierra, cuyo reflejo contiene la misma realidad que lo reflejado. Aquel espejo —mi estómago— tenía que quedar limpio de las espesas capas de mugre (las fórmulas admitidas) a fin de reflejar bien la tierra (...) cuando digo tierra quiero decir, naturalmente, tierras, astros, soles, en el cielo y sobre la tierra, lo mismo que los astros, soles y tierras del sistema solar de los microbios.»

Descripción de un viaje durante el cual la artista está identificándose cada vez más a la vez con la expulsión de todo conocimiento adquirido, y con la revelación de un significado inédito. Hasta acabar en el internamiento en un sanatorio psiquiátrico en Santander, sometida a tratamiento con inyecciones de Cardiazol, entre otras cosas, Leonora Carrington se encuentra constantemente —tal como describen los textos más tradicionales sobre la sobrevi-

⁸ CARRINGTON, Leonora (1985): *Memorias de abajo*. Madrid: Ed. Siruela.

dencia— tanto al extremo del máximo sufrimiento, cuanto al del umbral de una revelación; revelación que, constantemente, se va deslizando, sin nunca desaparecer del horizonte, dramático, en el que se manifiesta.

Después, el retorno, la reflexión, la palabra sobre el límite. La constitución de una obra que encuentra, en México, en las referencias a la alquimia, o a *White Goddess* —la *Diosa Blanca*, la conocida obra de Robert Graves sobre la Diosa Femenina, la mítica edad del matriarcado— su madurez, su obra, por fin⁹.

O, allí, la figura de Frida Kahlo. De quien, de nuevo, no podemos olvidar cómo la constitución, el recuerdo de su figura personal van unidas casi siempre a la lectura, la contemplación de su intensa obra pictórica en la que, conscientemente, acompaña a la misma una carga autobiográfica tal que resulta imposible, o utópico, por decirlo de otra manera, la posibilidad de una recepción de su pintura a la cual no vaya unida, siempre, la erección del personaje: la Frida Kahlo que se repite constantemente en sus propias obras.

La crítica oficial nos refiere cómo, en 1938, André Breton viaja a conocer México —el país que denominaría como el «surrealista par excellence»—, conviviendo allí con el matrimonio Diego Rivera-Frida Kahlo, la pareja de artistas más influyente en la época. «Kahlo era conocida como la dramática esposa del famoso muralista, como la mujer joven parcialmente lisiada y en constante sufrimiento debido al accidente que la había dejado con la pelvis y la columna rotas, a los quince años, y como una artista que había hecho de su vida la fuente de su arte»¹⁰.

De formación autodidáctica, influida tanto por el conocimiento de las vanguardias, que de Europa iba llegando, cuanto por una tradición nacional e indigenista en la que siempre se reconocería, Breton comentaría que «mi sorpresa y alegría fueron desbordantes cuando descubrí, a mi llegada a México, que su obra se había desarrollado, en sus últimas pinturas, en el más puro surrealismo». Surrealismo que, no olvidemos, dentro de la no siempre fácil definición del mismo en términos pictóricos, había adquirido en la obra de Frida Kahlo un desarrollo independiente, personal, autobiográfico y marcado, de nuevo, en la opinión de sus críticos, por eso que daba en llamarse, la figura de «la tierra». Y desde luego, la del cuerpo, desde un punto de vista, éste sí, que la crítica iba a poder leer como específicamente femenino. (Frida, por otra parte, no iba a estar tan de acuerdo con esta suerte de reconocimiento oficial por parte del surrealismo. Sus biógrafos nos cuentan cómo «Kahlo había esperado la llegada de Breton con excitación, pero no le gustó cuando se encontraron. Le encontró teóricamente pretencioso y aburrido; su vanidad y arrogancia la ofendieron»).

⁹ Vid. CHADWICK, Whitney (1991): *Women Artists and the Surrealist Movement*. Thames & Hudson.

¹⁰ CHADWICK, Whitney. *op. cit.*

La obra de Frida Kahlo, desarrollada en México enteramente —con algunas incursiones a los Estados Unidos—, es un ejemplo de esta «cuestión» de la pintura surrealista. O de cómo este movimiento se iba a encontrar con la creación de un «estilo» en el que reconocerse. Por una parte, en la obra mexicana de Leonora Carrington, de Remedios Varo, de Frida Kahlo, sobre todo. Por otra, en la de la Escuela de Nueva York, cuyos planteamientos iban a rebasar ampliamente los del movimiento estricto.

Preguntada por la presencia del surrealismo en su obra, la artista respondería: «No sé qué es eso del surrealismo, y no sé por qué me preguntan siempre por él. Lo que yo pinto es lo que veo, lo que me pasa siempre».¹¹

Figuras de la excepción. O, ya en el caso de nuestro país, la figura de Maruja Mallo como la única figura comparable. Figura en la que también podríamos reconocer la imagen de una artista constituyéndose como tal en medio de una modernidad que estaba creándose, y reconociéndose como tal. En la que encontramos asimismo la figura del viaje, del exilio. La de la magia, la del pensamiento mítico como erección del otro pensamiento, ese que recorre constantemente la modernidad. Y la de una pintura que, creada asimismo desde unos parámetros personales, nos resultaría a la larga reconocida por los críticos constantemente como «surrealista». Con la dificultad de que una tal atribución resulta bastante indefinible desde un punto de vista formal. Pero sin embargo factible desde ese lugar del «contenido», que André Breton había defendido siempre como el único lugar posible para el juicio de la obra.

En cualquier caso, aquí, de nuevo, nos encontraríamos con la creación de una imagen, la de la Maruja Mallo locuaz, teñida de rojo, vestida con el abrigo de lince que la acompañó en su regreso a Madrid, antes que por una obra para la que «se había pasado el momento», en opinión de uno de sus críticos¹². Y que en realidad casi nadie había podido ver reunida, hasta las exposiciones de 1994.

Distribuida en diferentes ciclos, una serie última de la artista llevaba el título de «Los Moradores del Vacío». Preguntada acerca de las referencias de su obra, en aquella ocasión, Maruja Mallo se soltaba nada menos que con un «Todo esto, además, fíjate que viene desde los brahmanes, porque el karma, que es el ayer, es la autoridad que recibes, y más tarde viene el dharma que te indica el camino que debes seguir y por último el mantra, que es la conciencia cósmica, que es donde yo he llegado ahora. Entonces, ya ves todo este juego de planetas que tenemos como una cosa que obedece a un Cosmos, totalmente desconocido. Por eso yo, en los «Moradores del Vacío», estoy levitando, intuyendo la cantidad de formas que habrá de aquí a Venus, de aquí a Neptuno... Ahora vamos hacia la Constelación de Hércules...».

¹¹ HERRERA FRIDA, Hayden: 1988. *Una biografía de Frida Kahlo*. México: Ed. Diana.

¹² ESCRIBANO, María (1994): *Maruja Mallo, una bruja moderna*, en Maruja Mallo: Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.

Nada menos. Pero para otros quedaba la crítica, el lugar de la palabra exacta. No para esa tradición que el siglo xx había instituido, junto con el reinado de la técnica. La del surrealismo, la magia. Esa «antigua y aún viviente concepción del universo como un orden amoroso de correspondencias y no como una ciega cadena de causas y efectos», en palabras de Octavio Paz¹³. La figura de lo otro. De las otras, siempre.

¹³ Vid. PAZ, O. (1978): *La búsqueda del comienzo*. México: Era.