

5-1-2014

La Pintora Surrealista y Expatriada en La Colonia Roma. Leornora (2011) de Elana Poniatowska

Salvador Oropesa

Clemson University, oropesa@clemson.edu

Follow this and additional works at: https://tigerprints.clemson.edu/languages_pubs

Recommended Citation

Oropesa, S. (2014). LA PINTORA SURREALISTA Y EXPATRIADA EN LA COLONIA ROMA. LEONORA (2011) DE ELENA PONIATOWSKA. *Chasqui*, 43(1), 82-91. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43589604>

This Article is brought to you for free and open access by the Languages at TigerPrints. It has been accepted for inclusion in Publications by an authorized administrator of TigerPrints. For more information, please contact kokeefe@clemson.edu.

LA PINTORA SURREALISTA Y EXPATRIADA EN LA COLONIA ROMA. LEONORA (2011) DE ELENA PONIATOWSKA

Author(s): Salvador A. Oropesa

Source: *Chasqui*, Vol. 43, No. 1 (Mayo 2014), pp. 82-91

Published by: Chasqui: revista de literatura latinoamericana

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43589604>

Accessed: 20-06-2019 14:02 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Chasqui: revista de literatura latinoamericana is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Chasqui*

LA PINTORA SURREALISTA Y EXPATRIADA EN LA COLONIA ROMA. *LEONORA* (2011) DE ELENA PONIATOWSKA

Salvador A. Oropesa
Clemson University

Las nuevas artistas mexicanas

El punto de partida es que una de las pintoras más definidoras del siglo XX mexicano vive en su colonia en México D.F., pasea por sus calles, encuentra a sus amigas, convive con ellas y forma una familia mexicana, pero sólo se apropia tangencialmente de este espacio para convertirlo en material artístico. La segunda premisa en este trabajo es que estudiamos la representación que hace una novelista mexicana de una artista británico-mexicana y cómo la ubica en su contexto urbano. Analizamos cómo Elena Poniatowska (1932-) representa a Leonora Carrington (1917-2011) en la Ciudad de México como expatriada y la interrelación entre esta representación y la pintura surrealista de la protagonista. La tercera idea matriz es que a partir de *Paseo de la Reforma* (1997) Elena Poniatowska se sirve del eje central de la configuración de la Ciudad de México como microcosmos en el que se producen las tensiones culturales y sociales de la nación. La novelista valida este paradigma de la definición de la capital que une los dos centros de la ciudad, el Zócalo indígena, colonial, reformista y revolucionario y el Parque de Chapultepec como utopía liberal de un México inserto en la modernidad. Se parte de la base de que la Reforma, el Imperio, el Porfiriato, la Revolución y la Pax Mexicana fueron configurando espacios mesocráticos y elitistas a partir del eje del Paseo de la Reforma. Poniatowska nos guía por las fronteras culturales de las delegaciones y colonias que se ramifican a partir del eje troncal que es Reforma. La autora nos conduce por el Centro Histórico, San Rafael, Juárez, Polanco, Condesa y Roma. El lector tiene que hurgar en las capas históricas de las colonias y contrastar su idea contemporánea con la visión histórica que la novela plantea y seguir los cambios que se producen en la fisonomía y cultura de las colonias. El cuarto y último punto es el epítome de la modernidad feminista, la artista en su habitación, según el paradigma de Virginia Woolf que ella misma había completado con la creación de la flâneuse Mrs. Dalloway. En el caso de la pintura es la pintora en su estudio y sus cuadros sobre mujeres creadoras, en el de la novela que nos ocupa son las referencias que la misma Poniatowska inserta en la novela sobre las vicisitudes de escribir una biografía novelada, las decisiones editoriales sobre inclusión y exclusión de datos, las técnicas literarias que se usan para conseguir el objetivo artístico y el conocimiento personal entre dos mujeres capitales para entender el arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Es un juego de matrioskas agenciales donde una artista representa a otra artista que representa a otra artista para romper cientos de años de olvido de las mujeres creadoras. Poniatowska representa a Carrington que representa a una mujer autora que a su vez crea otros personajes.

Poniatowska coloca a Carrington en la ciudad y en su estudio. Comencemos por la ciudad, ya que México, D.F. se erige como protagonista. Joan Ramón Resina afirmó lo siguiente al analizar

culturalmente el urbanismo de Barcelona: “The city was thus literally caught in the tensions between its old historical core and the modernity of the grid” (86). Lo que estas palabras quieren decir es que la construcción de barrios planeados por la municipalidad en complicidad con la burguesía capitalista, especuladora y expansionista y el apoyo de una serie de arquitectos estrella cambian la fisonomía de la ciudad y ocultan la historia de la ciudad. Una vez que se construye la calle moderna se nos olvida todo vestigio del pasado. Esto provoca dos fenómenos, por un lado el paseante no puede reconocer que la calle moderna oculta la historia y por el otro la burguesía rehistoriza las calles cuadrículadas mediante edificios emblemáticos. Desde otro punto de vista Doreen Massey contempla la misma idea: “Retelling the story of modernity through spatialisation/globalisation exposed modernity’s preconditions in and effects of violence, racism and oppression” (63). Culleton entiende que la concepción de espacio de Massey es heterogénea, procesual, relacional y dinámica y que conjuga espacio, gente y sucesos en una manera que resiste cierre, fijación o estabilidad (92). La idea de Poniatowska de colocar a una pintora de primer orden en las calles del Distrito Federal, en su casa, en su estudio tiene el mismo resultado que el de la burguesía cuando rehistoriza una ciudad anónima mediante el arte. Para entendernos, el que Poniatowska ponga a Carrington en la Colonia Roma tiene el mismo valor que la Casa Batlló y la Casa Milá en el Passeig de Gràcia en Barcelona, la pintora estrella rompe la monotonía y el anonimato de la Colonia, dotándola de prestigio artístico, y como dice Massey, trae la historia a la Colonia: la renovación artística de las vanguardias europeas, las consecuencias devastadoras de los fascismos europeos, el fin del victorianismo, la política de acogida de refugiados europeos de izquierdas del presidente Cárdenas, las revueltas estudiantiles de 1968, la matanza de Tlatelolco y el terremoto de 1985. La primera burguesía que habitó la colonia Roma también la dotó de edificios art nouveau (como Chihuahua 78 o Casa Prunes) al igual que ocurrió en Barcelona para romper la monotonía de la cuadrícula y la ciudad jardín. En la colonia Roma la inseguridad de la ciudad con el tiempo hizo que la elevación de las bardas exteriores o la eliminación del jardín frontal para expandir la casa convirtió las calles de ciudad jardín a calles de paramento continuado. Peter Ward resume este proceso del siguiente modo:

Elite areas and upper-income areas developed during the first decade of the century (e.g. Roma Norte) have long since been subject to ‘invasion’ processes whereby commercial redevelopment pressures have led to changing land-uses from single family residences to shops, offices, and multifamily poor or middle-income housing. (61)

Deborah Parsons ha teorizado el papel de la mujer en la calle y el papel de la representación que las literaturas británica y francesa hacen de la mujer, especialmente la anglosajona, en la urbe. Dado que la Leonora histórica vivió en la época estudiada por Parsons, el fin del victorianismo y la ruptura hacia la modernidad que desemboca en la II Guerra Mundial, sus teorizaciones son pertinentes ya que Carrington se presenta en México con todo su bagaje cultural más el trauma de la II Guerra Mundial que la afecta en toda su crudeza. Para Parsons la mujer en la calle, bien sea la mujer ociosa o la mujer buscavidas, reta a la autoridad masculina. Según el Diccionario de la Real Academia Española ‘buscavidas’ significa: “Persona diligente en buscarse por cualquier medio lícito el modo de vivir”. Es decir, se excluye a la pícara y a la prostituta. Esta mujer buscavidas combina ocio y negocio, un día deambula pero otro busca material artístico, como nos lo refiere la misma Poniatowska en *Tinísima* cuando Tina Modotti trabaja con y para Edward Weston, el mismo proceso se percibe en la Frida Kahlo que nos aparece en la biografía de Hayden Herrera o en *Leonora* la Remedios Varo que trabaja dibujando publicidad para la Casa Bayer.

Un punto fundamental para este trabajo es cuando Parsons (6) une surrealismo y la experiencia de la modernidad en la mujer ya que la protagonista, Leonora, es una de las pintoras surrealistas más importantes del siglo XX. Hay otra vuelta de tuerca en Parsons y es que ella reivindica la privacidad de la representación de la mujer en la calle. Es decir, la mujer en la calle no la convierte en una mujer pública sino que puede mantener su anonimato en la multitud aunque esta mujer es consciente de que es observada. Hay que hacer la salvedad de que Carrington obvia a México en su pintura con breves excepciones. El suyo es un imaginario de nostalgias de la infancia perdida, de leyendas irlandesas ancestrales, de la historia del arte y el surrealismo entendido como sublimación artística de lo onírico y del deseo.

Expatriación y la ciudad

Parsons estudia a la artista expatriada (7) y se apoya en Raymond Williams cuando en su estudio seminal *The Politics of Modernism* combina vanguardia y metrópolis a partir de la diáspora de la I Guerra Mundial de un grupo de intelectuales que vagabundea por las ciudades de Europa y que convierten a las ciudades extranjeras en su hábitat y las reelaboran a partir de imágenes y lugares que ellos priman. Los expatriados combinaron desarraigo y cosmopolitismo y convirtieron la síntesis de estos valores en un elemento fundamental del arte moderno occidental (Parsons 123). Esta diáspora se repite durante la II Guerra mundial. Leonora forma parte de ella aunque es a partir de este momento cuando se acabará la modernidad artística de la que Poniatowska hace un canto bellissimo y nostálgico en *Leonora*. Teóricas como Rachel Bowlby estudian la mujer trabajadora, la compradora, la prostituta, hasta la flâneuse, pero la expatriada es una novedad. Carrington llega a México huyendo del nazismo que ha torturado a su compañero y mentor, el pintor alemán Max Ernst y a su futura íntima amiga, Remedios Varo. Ella misma ha sido víctima de la psiquiatría fascista en un psiquiátrico en Santander (España). Las expatriadas del surrealismo van a pasar de musas a artistas activas o a sujetos dentro de la obra de arte como la novela de Poniatowska que nos ocupa o las obras ya mencionadas sobre Tina Modotti o Frida Kahlo.

Una característica importante de la expatriación es la desorientación (124). Cuando llegan a México, Renato Leduc le explica a Leonora:

El Distrito Federal es una ciudad que tiene origen de quimera, sacada del agua, levantada sobre el agua. Los mexicanos viven sobre lo inestable, trampa, marisma y pantano a la vez. Aquí lo real y lo irreal se confunden (. . .) Se instalan en una casa vacía en Mixcoac (. . .) Leonora recibe diez pesos de manos de Renato (. . .) Camina bajo un aire transparente y un cielo más azul que el de St. Martin d'Ardèche. Su corazón se acelera por la altura y se pone en alerta, sus ojos no tanto, el reflejo del sol le impide ver un desnivel en la acera y cae. (285)

La casa de Mixcoac está vacía y sólo tienen un colchón en el suelo; días después están “en la calle de Rosas Moreno, cerca de San Cosme, por alta y espaciosa, y por su aire europeo” (286). Rosas Moreno está en la colonia de San Rafael, una colonia porfirista que pasa desapercibida a pesar de su centralidad (Guillermo A. H). Esta parte de la novela desarrolla la desubicación de Leonora, la difícilísima adaptación de Carrington a vivir en México, no sólo porque es un nuevo continente y un país hispano sino porque ella viene de ser testigo del horror nazi y de los fascismos francés y español más la angustia de vivir en Lisboa con la incertidumbre de si podría tomar el barco que la trajera a América. Parsons ahonda en esta idea:

The female expatriate would therefore seem to participate in a position that entitles freedom of movement and the gaze in the city. Expatriation becomes a form of Bildungsroman or pilgrimage in which women undertake a displacement and reterritorialization in order to construct personal and creative identities. (150)

Este párrafo es riquísimo en ideas en las que hay que adentrarse para entender *Leonora*. Es pertinente la idea que combina peregrinaje y Bildungsroman en el sentido de que la novela de Poniatowska es una biografía ficcional, evolutiva y total. Dentro de este género *Leonora* pertenece al *Kunsterroman* o evolución y desarrollo del artista. En lo que se refiere al peregrinaje Leonora se apropia de los lugares por los que peregrina, en una combinación de decisiones volitivas y azarosas, que son formativas, sexuales, familiares, políticas, médicas, artísticas, vitales y fatales. Gran Bretaña, Italia, Francia, España, Portugal, México y Estados Unidos se diluyen y se recrean en el imaginario de la artista. Cuando Carrington llegue por fin a la Colonia Roma permanecerá en ella más de sesenta años convirtiéndola en el centro del surrealismo femenino mundial, ya que a escasa distancia viven Remedios Varo y su compañero Benjamin Péret, y Kati Horna y José Horna, y en uno de los puntos de encuentros de la intelectualidad mexicana que aún elementos dispares como el exilio español con Luis Buñuel y la

escritura del canon mexicano con Octavio Paz. Hay una foto muy famosa de Kati Horna en la calle Tabasco 198 en 1946 del día de la boda de Leonora Carrington y Chiki Weisz (Moorhead 15). ¿Cuál es el proceso que desemboca en esta imagen?

Poniatowska lo cuenta cronológicamente. Los primeros en llegar a la Colonia Roma fueron Kati y José Horna a la calle Tabasco (308). Kati invita a Leonora a tomar té en su casa y este brebaje mágico acaba con la soledad de Leonora en México, con su matrimonio con Leduc y comienza el idilio con Chiki con quien va a tener dos hijos. Como la nueva pareja tiene poco dinero pasean incansablemente por la avenida Álvaro Obregón, “la más parisina” (341) según focaliza Poniatowska los pensamientos de Carrington, ya que sus farolas son de la capital francesa. La Obregón es una hermosa avenida con camellón ajardinado, fuentes y nobles edificios del porfiriato. La Avenida Álvaro Obregón es paralela a la calle Tabasco. Un poquito más al norte, en la calle Durango viven Manuel y Elsie Escobedo, padres de la escultora Helen Escobedo; Elsie era inglesa como Leonora (343). Embarazada de su primer hijo Leonora y Chiki se mudan a un departamento en Álvaro Obregón 174 (347). Un año después nace su segundo hijo, Poniatowska recalca que la producción de Leonora desde su llegada a Álvaro Obregón fue asombrosa por su cantidad y calidad (360). Remedios Varo es la siguiente en instalarse en la colonia, también en un departamento en Álvaro Obregón (365). Más adelante Leonora se muda a la casa de la calle Chihuahua en la que vivió por sesenta años (406).

La expatriada no tiene por qué reconocerse en la ciudad de acogida ya que esta elección es fruto del azar y de circunstancias fuera del control de la protagonista. Gloria Feman Orenstein explica que las mujeres artistas surrealistas escaparon la II Guerra Mundial por lo que ella llama la madriguera del conejo siguiendo la metáfora de Lewis Carroll y despertaron en medio de cosmogonías y mitologías mesoamericanas. Esto explica que una de las metáforas dominantes en estas artistas sea el huevo que representa el arte que estas mujeres protegieron durante la barbarie de la II Guerra Mundial hasta que las circunstancias fueron favorables para volver a hacer arte, como “La gigante o la guardiana de los huevos” (1950) de Leonora Carrington que protege un huevo sagrado (Orenstein 2012: 173). En un artículo de 1989 Orenstein explica que en las pinturas de las mujeres surrealistas mexicanas la mujer es siempre un sujeto: mujer alquimista, maga, diosa, exploradora, científica, mujer chamán o hechicera (Orenstein 1989: 332). La mujer expatriada hace su obra y completa su ciclo vital en la nueva ciudad pero es un ser dual. Primero Poniatowska la sitúa en la cocina de su casa:

Caminar por la avenida Álvaro Obregón y tomar té en la gruta caliente de su cocina oscura le sabe a Londres. Algunas tardes, cuando sale en los días de lluvia, el olor del pasto recién cortado la transporta a Hazelwood (. . .) Vive con un pie en el mundo que la concibió, del que la separa un océano. (395)

Un poco más adelante, Poniatowska pone la siguiente frase en la boca de Carrington: “Somos nuestra única familia [los exiliados]. A los mexicanos no les interesamos”. (400)

Pasan cincuenta años y la mujer que llegó a la ciudad de México es una anciana, según su propia definición: “I am Leonora Carrington, I am an old woman and I live in Mexico City” (Raay 27). Esta autoconciencia se convierte en un dominio del hábitat de la Colonia Roma en la que la artista lleva viviendo medio siglo. Joanna Moorhead cuenta el paseo matinal de la artista:

She closes the door, and walks down a street still scarred and holed by the earthquake that devastated this city in 1985. It is a perilous place to stroll, and the old woman with a stick looks an obvious candidate to stumble. But Leonora has lived in the area for many years, and has walked along this path many times: she knows every crevice, every crack, every pockmark. She is safe: more often than not, when she walks this route with friends, she is the one to point out the dangers to them despite the fact that they are invariably younger and steadier on their feet (30).

Este retrato lo complementa Moorhead añadiendo que Carrington mantiene una breve conversación con la señora que vende tacos en la calle y otra con el vendedor de periódicos a quien le compra *La Jornada*, ambas charlas en su perfecto español. La apátrida que los primeros días se cae en la calle porque no sabe leer el mapa de la ciudad y sus marcas geológicas, Moorhead habla de “pockmarks”, sesenta años después conoce cada arruga, cada cicatriz de la ciudad tras el terremoto o simplemente tras el paso de la

vida. La mujer artista saluda a su colega taquera, alquimista como ella, que tiene su cocina en la calle. Leonora puede leer el periódico en una lengua que no es la suya, y sabe qué periódico comprar, de la oferta del vendedor, ella elige el periódico progresista en el que escribe su cuata, Elena Poniatowska. Los expatriados crean patria, enriquecen la diversidad del país lo que no es poco en un país en el que el PRI controlaba la cultura oficial. Ellas luchan para reescribir el canon y en el caso de Carrington, Remedios Varo y Kati Horna, junto a las indispensables Frida Kahlo y Elena Poniatowska y a otras mujeres artistas, retan y cambian el dominio patriarcal de la cultura mexicana. Las expatriadas lo hacen desde el surrealismo porque este movimiento artístico que representa el subconsciente, los sueños y los deseos le permite a las mujeres contestar la pregunta de Freud, qué quieren las mujeres y hacerlo en sus propios términos. Carrington lo hace con tono y color y Varo con línea y forma (van Raay 16-17).

Surrealismo y la ciudad

La tesis de Alejo Carpentier de que el surrealismo es natural en Latinoamérica y por ende en México a partir del barroquismo de lo real maravilloso siempre ha estado muy extendida. André Breton también declaró a México país surrealista por excelencia. Gonzalo Celorio en su estudio sobre surrealismo y lo real-maravilloso da el ejemplo de la Catedral de México cuyo basamento es el teocalli mexicana al que se superpone la planta renacentista andaluza, a la que accedemos por el barroco churrigueresco y castellano del Sagrario y nos asombra el altar y la cúpula neoclásicos virreinales y valencianos o la puerta principal por la que salimos (74). Celorio ve en este sincretismo el origen de todos los movimientos artísticos basados en el exceso, de los que el barroco, el neobarroco y el surrealismo son representativos. El indigenismo de Santa María Tonantzintla y San Francisco Ecatepec en Cholula, los frescos de Ixmiquilpan, Hidalgo, donde los ángeles buenos son caballeros tigres que luchan con macanas mexicas, la ruptura del peso mediante la multiplicación de puntos focales en la capilla del Rosario en Puebla son ejemplos clásicos de esta supuesta naturalidad barroco-surrealista mexicana. Lo que estos teóricos quieren decir es que los contrastes culturales, sociales y económicos mexicanos ponen de manifiesto las grietas del entramado cultural, lo que permite una cierta flexibilidad a la hora de hacer arte en la nación: José Guadalupe Posada, Salvador Novo, Emilio Prados, Alejandro Jodorowsky, John Huston, Sam Peckinpah, Luis Barragán, Luis Buñuel, Tennessee Williams, Chavela Vargas son algunos nombres que, casi al azar, se me ocurren de la heterodoxia (que eventualmente se canoniza y convierte en ortodoxia) que los costurones del arte mexicano permiten, auténticos catafalcos barrocos que no ocultan su construcción. Esta es la parte mexicana de la ecuación, la veta surrealista le abre una puerta a la mujer artista que ya nunca volverá a cerrarse. Dice Parsons:

For surrealism provides women writers with a mythic, irrational perception of the urban environment that suggests a possible alternative to the rationalizing order of masculine mapping, and in engaging with the surrealist project they thus take up its iconography of refuse and dereliction". (152)

A esto añade Whitney Chadwick que "Surrealism offered many women their first glimpse of a world in which creative activity and liberation from family-imposed social expectations might coexist, one in which rebellion was viewed as a virtue, imagination a passport to a more liberated life (67). Lo que hace Poniatowska en *Leonora* es reconocer esta obviedad y canonizarla, acabando con el último resquicio de marginalidad que pudiera quedar en Carrington y trayéndola al centro de la cultura mexicana. Si Sor Juana aporta sus ángeles y sus advocaciones de la Virgen barrocos al canon mexicano con sus metáforas, oxímoros, albures y la pluralidad de sus voces poéticas incluyendo la de seres marginados, Carrington aporta animales femeninos antropomorfizados, mujeres jóvenes pero también ancianas que hilan, que cocinan, que conjuran, que hacen magia, que conversan con el universo y lo transforman. Una premisa básica del surrealismo es la inasibilidad de la realidad, la imposibilidad de la conclusión última, de representar un cierre porque los sueños y los deseos sólo acaban con la muerte. Podemos deducir de la pintura de Carrington que comparte la idea freudiana de la transmisión filogenética de Octavio Paz (Gallo 94) ya que en los cuadros de Carrington aparecen las historias irlandesas, el sincretismo católico,

la cocina, los caballos, los delfines, personajes hiperhistóricos, que viajan a través de las generaciones vestidos en hábitos centenarios y rodeados de animales domésticos y mágicos. Los cuadros de Carrington son históricos, sólo que representan la historia de las mujeres, una historia que nos ha sido ocultada, de ahí la extrañeza que nos producen.

El surrealismo de Carrington se hace en un estudio mal iluminado porque la pintora no hace uso del sol mexicano, lo que busca son las historias de su infancia, de su memoria; psique, alma o imaginación son intercambiables en el sentido de que provienen de una amalgama de consejas oídas de niña, en el que se concibe la religión como la búsqueda humana de la satisfacción espiritual a través de rituales, lecturas esotéricas, lecturas legendarias como *The White Goddess* de Robert Graves en el que Carrington encontró que ocidente olvidó sus sacerdotisas, las mujeres divinas y druidas que en el tiempo del “érase una vez” crearon, curaron y conjuraron hasta que los hombres les arrebataron sus poderes. Las pintoras surrealistas recuperan esta tradición, Varo es una bruja, una ingeniera, una arquitecta, Carrington es una druida, Kahlo es una chamán, Poniatowska es una vate. Todas exorcizan los demonios del patriarcado, son mujeres agenciales y representan a mujeres como ellas.

El Paseo de la Reforma

Al final del periodo colonial el equipo Chanfón y Vargas Salguero nos indica que hay una solución de continuidad entre los ejes viales y las plazas novohispanas y los centros ceremoniales y las calzadas mesoamericanas. La fiesta barroca continuó el abigarramiento social de clases y castas de la sociedad prehispánica. Este gusto por la masa continúa hoy en día (Changon y Vargas Salguero, *La historia* 2.3: 68) como las peregrinaciones al Tepeyac, los conciertos rock y pop en el Zócalo o las carreras populares en Reforma. Ya en tiempos porfiristas cuando se empieza a entubar el agua potable, este agua se lleva a lo que van a ser las futuras colonias de Condesa y Roma, revalorizando el valor del suelo (Chanfón y Vargas Salguero, *La historia* 3.2: 125). Esta es la típica especulación inmobiliaria de comienzos del siglo XX que acompañó a las expansiones urbanas y no es diferente a las de Buenos Aires, Madrid o Barcelona. Estas colonias se ubican en territorios más altos y por lo tanto más aireados y menos expuestos a las inundaciones. En terminología mexicana se llaman de poniente (Condesa) y surponiente (Roma), Roma se estableció en 1903 y Condesa en 1904 (Gutiérrez 522). Estas colonias son diagonales a la cuadrícula de la ciudad y paralelas al Paseo de la Reforma en un fenómeno similar al ya señalado por Resina en Barcelona. Se diseñaron bajo el modelo de villas campestres en vez del paramento continuado español tradicional (Chanfón y Vargas Salguero, *La historia* 3.2: 135). Este patrón es también menos democrático ya que crea una ciudad de ricos y pobres y rompe el continuum democrático mesoamericano-colonial. 1890 supone una ruptura ya que es cuando la burguesía abandona el Zócalo y la Alameda a favor del Paseo de la Reforma (Chanfón y Vargas Salguero, *La historia* 3.2: 235) que se convierte por un lado en el centro financiero de la ciudad y por otro en el lugar conmemorativo por excelencia al continuarse durante la Revolución el proyecto monumental porfirista que se culmina con el Ángel de la Independencia de 1910 (Chanfón y Vargas Salguero, *La historia* 3.2: 477). La Alameda no recupera su posición social privilegiada hasta la inauguración definitiva del Palacio de Bellas Artes en 1934.

En su biografía literaria de la Ciudad de México Vicente Quirarte nota que desde fines de los años treinta el centro de atención de los escritores se mudó a San Juan de Letrán, la avenida Juárez y el Paseo de la Reforma (526). Juárez y San Juan de Letrán bajo la obvia influencia de Bellas Artes, más adelante haremos una referencia a Hidalgo que es la avenida paralela al norte de Juárez y juntas forman los lados más largos del rectángulo de la Alameda. Carrington y Poniatowska solían comer juntas en esta zona en el Sanborn's del Palacio de los Azulejos o en el Café Tacuba. Los primeros desencuentros entre Renato Leduc y Leonora Carrington, según la biografía de Poniatowska, vienen por la afición del escritor mexicano de acudir a las tertulias literarias del centro histórico que Carrington rehuía.

Para Elena Poniatowska y Roberto Bolaño el eje troncal de Reforma se compone de un paisaje que contiene tres grupos intelectuales independientes aunque interconectados: la universidad, la vanguardia

y el exilio español. Es interesante que ambos escritores lleguen a la misma conclusión en dos novelas casi simultáneas, *Paseo de la Reforma* de 1997 y *Amuleto* de Bolaño de 1999. Las novelas crean una geografía intelectual que legitima ciertas zonas que sirven como sinécdoques del entramado cultural de la ciudad. Yi-Fu Tuan lo explica del siguiente modo en *Topophilia*:

In great metropolises, no man can know well more than a small fragment of the total urban scene; nor is it necessary for him to have a mental map or imagery of the entire city in order to prosper in his corner of the world. Yet the city dweller seems to have a psychological need to possess an image of the total environment in order to place his own neighborhood. Knowledge of a city varies enormously from person to person. Most people are able to designate by name the two extremes of the urban scale, the city as a whole and the city they live on. Intermediate divisions are, by contrast, vaguely conceived to the extent that few people can readily recall the name of their district or neighborhood. The two ends of the scale appear to express a common human propensity to dwell on two widely disparate levels of thought: high abstraction and specific responses. (192)

Si esta idea la trasladamos a la vida cultural de una ciudad o de una nación es obvio que en toda la ciudad hay manifestaciones artísticas o lugares que privilegian la cultura. Lo que Bolaño y Poniatowska hacen con su pequeño mapa es concentrar la cultura, adensar ciertas zonas que se convierten en el paradigma nacional. Bolaño habla de “los poetas de Bucareli” (47), para Poniatowska es la figura de José Gaos en la Casa de los Mascarones (44), la tertulia de éste con León Felipe en el café París en Hidalgo, al otro lado de la Alameda. Es obviamente la concentración de mujeres surrealistas en la colonia Roma. A este grupo se une la amistad que Carrington va a desarrollar con Octavio Paz que va a involucrar a Carrington en el teatro mexicano como decoradora y figurinista (415) y que va a culminar con la colaboración de Carrington con Alejandro Jodorowsky (419). En este contexto hay una omisión en la biografía de Poniatowska. Es conocida la amistad de Carrington con el cineasta, Luis Buñuel, quien vivía al sur de la colonia Roma, en la Colonia del Valle, y que no aparece en la novela.

El estudio del artista

Tere Acq hace una observación agudísima en lo que respecta a las mujeres surrealistas cuando son vistas por la lente de otras artistas mujeres. La cita es larga pero relevante:

The male surrealists often portrayed their female counterparts as muses or as the *femme-enfant* (woman-child), which, for the men in the group, was the feminine ideal. Carrington, Rahon, Lamba, and Bona were all subjects of Man Ray's expert lens. The contrast between these photographs and those taken on them (as well as Kahlo, Izquierdo, Tichenor, Costa, and Carrillo) by Horna or by Lola Álvarez Bravo years later is striking. The muses have transformed into creators, powerful women who pose in their studios, surrounded by brushes and paint. Unlike the male surrealists, women artists and writers sought to reconstruct their identities through the strategy of self-representation, exploring the genres of self-portrait in painting and autobiographical narrative in literature. Both the Mexican-born artists and the exiles produced an astonishing number of portraits and self-portraits. This genre became a form of representation “in which the artist is both subject and object and conceives of how she looks in the sense of how she sees rather than how she appears”. (83)

La cita dentro de la cita es de Rosy Martín. Analicemos tres fotografías de Kati Horna que Moorhead y Raay agrupan en su libro sobre las tres amigas: Horna, Varo y Carrington. La primera es una foto en blanco y negro de 1956 en la que Leonora Carrington está en el caballete, ese es el título de la fotografía. Es un plano medio, la foto se compone de tres partes y un fondo que es ladrillo visto pintado de blanco. El tablón central del bastidor del caballete, del que sólo se ve la parte superior, actúa como el eje sobre el que gravita la foto. La composición es clásica y vanguardista al mismo tiempo, clásica porque el

caballete ancla la imagen, vanguardista porque es el objeto de trabajo el auténtico protagonista de la fotografía. El lienzo sobre el caballete está en escorzo y muestra un cuadro bastante avanzado y elaborado que demuestra que la pintora ha trabajado arduamente en él. El cuadro es "Nunscape at Manzanillo". Los otros dos cuerpos de la fotografía lo conforman en un primer plano la mesa de trabajo y la parte derecha de la fotografía la ocupa la pintora. Hay una aglomeración aparentemente anárquica de objetos pero una visión más cuidadosa muestra que los pinceles, las pinturas y los disolventes poseen un orden establecido. La pintora es una mujer de pelo negro, recogido, sin maquillaje, con un ropón cómodo. No mira a la cámara, mira a la cantidad de pintura que está poniendo en un pincel pequeño y está absorta en su trabajo. El tema principal de la fotografía es el proceso de elaboración de la pintura: materiales, utensilios, el estudio, la artista y la obra en su proceso de creación. No hay musa, sólo trabajo, técnica y las herramientas necesarias. La fotografía de Remedios Varo es de 1963, también en blanco y negro. El fondo, al igual que en la foto de Carrington, no distrae del mensaje principal. La parte izquierda la ocupa una ventana abierta con visillos y en la parte derecha vemos unas ramas de una maceta; no es una planta frondosa, casi parece la silueta de una planta más que la planta en sí. El eje central de la fotografía sobre el que gravitan las imágenes es la pata derecha del caballete en la que trabaja Varo ajustando la palometa. Como en la foto de Carrington el caballete ancla la realidad. La pintora está peinada de peluquería y, como Carrington, no mira a la cámara, sino que mira fijamente y con concentración al ajuste que está haciendo al caballete. El cuerpo de la pintora casi no lo podemos ver porque lo tapa el del caballete en el que se ve un cuadro pequeño de la artista, geométrico, cuyo eje principal está alineado al de la fotografía. Esta segunda lectura indica que la fotografía tiene tres protagonistas y cada uno ocupa un lugar diferente, el protagonista principal es evidentemente el caballete mientras que el cuadro y la artista tienen igual protagonismo pero secundario, aunque el cuadro reta a la cámara mientras que la artista la ignora. La tercera foto de Horna no tiene fecha y es un autorretrato en blanco y negro. El fondo es elaborado, de tipo industrial, hay una tubería que sale por una ventana pero el fondo está difuminado para que el primer plano ocupe toda la atención del vidente. El objeto de la foto es un rectángulo, la parte superior la forma la cabeza de la artista, pelo gris, recogido pero con cierto desorden. No se ve su cara, no es importante, lo que destaca es la cámara réflex en la que la fotógrafa ha empotrado sus ojos convirtiéndose en una con la cámara. Parece una imagen de ciencia ficción, de película de los años cincuenta. Horna parece un robot. La cámara y la fotografía forman una unidad (Moorhead 76-77).

La novela de Poniatowska es también un retrato como los de Horna. Se centra en la agonía del proceso de creación, en la estructura clásica de una biografía novelada, narra el proceso de aprendizaje de la artista, su evolución, dónde aprendió, con qué grupos convivió, y sobre todo, cómo las crisis físicas, existenciales y creativas, se subliman y se convierten en material artístico.

Hay un final que es un principio y es un epílogo. Carrington se involucra en la sociedad mexicana mediante sus hijos, que luchan en el 68 y que corren peligro. Poniatowska sólo dice que Carrington tuvo que irse de México a Estados Unidos que en realidad fue un breve exilio ya que Carrington estaba en la lista negra que Elena Garro dio a conocer irresponsablemente (Cypess 133) a la prensa mexicana y que puso en peligro las vidas de varios intelectuales. La otra es la noticia del escándalo que produjeron las clases de Gaby Weisz, el hijo de Leonor, que incitó a sus estudiantes en la UNAM a leer *Casa de muñecas* o *Una habitación propia* y trastornó a sus estudiantes entre los que se encontraban Rosa Nissán, Esther [Seligson], Guita [Shyfter] y Miriam, desconozco su apellido (460). El núcleo de esa clase de filosofía lo constituía el futuro feminismo judío mexicano. Chiki Weisz era un judío húngaro no practicante. Leonora no bautizó a sus hijos por respeto a su esposo. El último paso es el terremoto de 1985, Chihuahua 193, la casa de enfrente de Carrington se desploma y desde ese entonces está ocupada, lo cual cambió la fisonomía y la personalidad de la calle, ya que la marginalidad la tenía muy cerca, aunque parece que Carrington llegó a cierto status quo con los okupas. "Caminar por la colonia Roma y ver sus edificios desplomados lo deprime", "lo" es Chiki Weisz, lonas, plásticos, "pordioseros" (476) toman parte del barrio. Es también el final de un capítulo del arte mexicano, con la muerte de Carrington se acaba la productiva e influyente aventura del surrealismo femenino mexicano, cuando la Colonia Roma se convirtió en un centro de una parte no desdeñable de la cultura mundial. Poniatowska encaja

también una pieza más de su creación, una que se emparenta con *Lilus Kikus* para la que Carrington pintó las ilustraciones, con *La noche de Tlatelolco*, que tan de cerca tocó a los Weisz-Carrington, *Nada, nadie las voces del temblor* sobre el terremoto que tantísimos estragos hizo en la Colonia Roma, *Tinísima* que mexicaniza las extraordinarias artistas europeas que cambiaron el arte en México, y *Paseo de la Reforma* o el amor por el centro de una de las ciudades culturalmente más fascinantes del mundo. *Leonora* es la justicia poética a una superviviente que pudo haber muerto a manos de un gendarme del fascismo francés, de la eugenesia franquista, de un bombardero o un submarino nazi, por un granadero de Luis Echevarría o por los cascotes de la colonia Roma. Con esta novela, Elena Poniatowska le dice al mundo: “Me llamo Elena Poniatowska. Soy una mujer anciana y vivo en el D.F.”.

Obras citadas

- Arcq, Tere. “In the Land of Convulsive Beauty. Mexico.” *In Wonderland. The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*. Eds. Ilene Susan Fort, Tere Arcq and Terri Geis. New York: DelMonico, 2012. 64-87.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Bowlby, Rachel. *Just Looking. Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*. New York: Methuen, 1985.
- Celorio, Gonzalo. *El surrealismo y lo real-maravilloso americano*. México, D.F.: SEP/Setentas, 1976.
- Chanfón Olmos, Carlos, coord. *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Vol. II. El Periodo Virreinal. Tomo III. El surgimiento de una identidad*. México, D.F.: UNAM y Fondo de Cultura Económica, 2004.
- , coord. y Ramón Vargas Salguero, ed. *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Vol. III. El México independiente. Tomo II. Afirmación del nacionalismo y la modernidad*. México, D.F.: UNAM y Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Chadwick, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. London: Thames and Hudson, 1985.
- Colle, Marie-Pierre. “Leonora Carrington.” *Latin American Artists in their Studios*. New York: Vendome P, 1994. 80-91.
- Culleton, Colleen P. “The knowledge of this people: Mapping a Global Consciousness in Catalonia (1375-2009).” *Spectacle and Topophilia. Reading Early Modern and Postmodern Hispanic Cultures*. Ed. David R. Castillo and Bradley J. Nelson. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2012. 91-110.
- Cypess, Sandra Messinger. *Uncivil Wars. Elena Garro, Octavio Paz, and the Battle for Cultural Memory*. Austin: Texas UP, 2012.
- Gallo, Rubén. *Freud's Mexico. Into the Wilds of Psychoanalysis*. Cambridgs: The MIT P, 2010.
- Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2002.
- H, Guillermo A. “Colonia San Rafael, un barrio de antaño (Distrito Federal)”. *México desconocido* 328 (2004). Web.
- Massey, Doreen. *For Space*. London: SAGE, 2005.
- Moorhead, Joanna and Stefan van Raay, eds. *Surreal Friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*. Burlington: Lund Humphries, 2010.
- Orenstein, Gloria Feman. “Down the Rabbit Hole. An Art of Shamanic Imitations and Mythic Rebirth.” *In Wonderland. The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*. Ed. Ilene Susan Fort et al. New York: DelMonico, 2012. 172-83.
- . “The Methodology of the Marvelous.” *Symposium* 42.4 (1989): 328-39.
- Parsons, Deborah L. *Streetwalking the Metropolis. Women, the City, and Modernity*. New York: Oxford UP, 2000.
- Poniatowska, Elena. *Leonora*. México, D.F.: Planeta Mexicana, 2011.
- . *El Paseo de la Reforma*. Barcelona: Lumen, 1999.
- Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*. México, D.F.: Cal y arena, 2001.

- Raay, Stefan van. "Surreal Friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna." *Surreal Friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*. Ed. Joanna Moorhead and Stefan van Raay. Burlington: Lund Humphries, 2010. 8-27.
- Resina, Joan Ramón. "From Rose of Fire to City of Ivory." *After-images of the City*. Eds. Joan Ramon Resina and Dieter Ingenschay. Ithaca and London: Cornell UP, 2003. 75-122.
- Tuan, Yi-Fu. *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1974.
- Ward, Peter. *Mexico City. The Production and Reproduction of an Urban Environment*. Boston: G.K. Hall, 1990.