

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol. 1)

LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA

EDITORA GENERAL

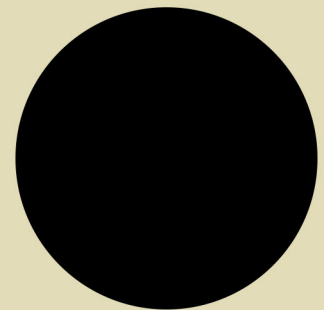
Ana González-Rivas Fernández

EDITORES

Luis Martínez-Falero Galindo

José Antonio Pérez Bowie

Keith Gregor



Estudios de Literatura 1: 978-84-697-5803-8.

Estudios de Literatura 1 (vol. 1): Las Artes de la Vanguardia Literaria: 978-84-697-7808-1

© de la edición: SELGyC

© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol. 1)

LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA

EDITORA GENERAL

Ana González-Rivas Fernández

EDITORES

Luis Martínez-Falero Galindo

José Antonio Pérez Bowie

Keith Gregor



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

MERCEDES JIMÉNEZ DE LA FUENTE	
<i>Mitos del surrealismo en Memorias de abajo, de Leonora Carrington</i>	7
HEIDRUN KRIEGER OLINTO	
<i>Momentos de supervivencia del espíritu vanguardista</i>	16
ASUNCIÓN LÓPEZ-VARELA	
<i>Hybrid Narratology in Kai-cheung Dung's Atlas: The Archaeology of an Imaginary City</i>	23
MARÍA MARCOS RAMOS	
<i>Arriluce, un proyecto de cine de vanguardias</i>	34
CARLOS MARISCAL DE GANTE CENTENO	
<i>El soneto «A una palmera» de Bernardo Clariana. Entre Catulo y Góngora</i>	45
CATERINA MARRONE	
<i>«El paseo» (1966) surrealista de Tommaso Landolfi</i>	55
LUIS MARTÍNEZ-FALERO	
<i>Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange: poesía y trazo frente al horror</i>	60
SARA MOLPECERES ARNÁIZ	
<i>Muñecas, maniqués y mujeres robóticas: la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas</i>	72
LOURDES OTAEGI IMAZ Y ALEXANDER GURRUTXAGA MUXIKA	
<i>Diálogos vanguardistas entre la música de Mikel Laboa y la poesía de Joxanton Artze</i>	83
JOSH TORABI	
<i>Joyce and music: the sound of avant-garde prose</i>	93

Mitos del surrealismo en Memorias de abajo, de Leonora Carrington

MERCEDES JIMÉNEZ DE LA FUENTE

IES Isabel la Católica, Madrid

merfuente@gmail.com

Resumen

La imagen de la mujer misteriosa que deslumbra y seduce al artista, a quien sirve de inspiración, vuelve a cobrar relieve en la última vanguardia histórica con los mitos de la *femme-enfant* y la *femme-fatal*. Gala, Jacqueline Lamba, Dora Maar, por citar algunos nombres, fueron amantes de destacadas figuras del surrealismo. Sin embargo, muchas de ellas eran ya artistas y se adhirieron a la estética surrealista con sus obras literarias, pictóricas o fotográficas. Este ensayo se centra en Leonora Carrington, una creadora inglesa que entra en contacto con el círculo de André Breton por su relación con Max Ernst. Como le ocurre a Nadja, el personaje de la obra homónima de Breton inspirado en una mujer real, la joven Carrington desciende al infierno de la locura, tema que trata en *Memorias de abajo*, obra publicada en 1943. Este ensayo se pregunta hasta qué punto se puede leer el relato de Carrington no solo como una respuesta a *Nadja*, sino también como revisión de varios de los clichés surrealistas.

PALABRAS CLAVE: Leonora Carrington, *Memorias de abajo*, André Breton, locura y mujer, la superación del mito de musa.

Abstract

The image of the mysterious woman who dazzles and seduces the artist whom serves as an inspiration, is once again a highlight in the last historical avant-garde with the myths of *femme-enfant* and *femme-fatal*. Gala, Jacqueline Lamba, Dora Maar, to name a few, were lovers of outstanding figures of surrealism. However, many of them were already artists and adhered to the surrealist aesthetic in their literary, pictorial, or photographic works. This essay focuses on Leonora Carrington, an English creator who comes into contact with André Breton's circle for his relationship with Max Ernst. As happens to Nadja, the character of the work of the same name of Breton inspired by a real woman, the young Carrington descends to a hell of madness, a subject that treats in *Memorias de abajo*. This essay asks the extent to which this story can be read not only as a response to *Nadja*, but also as a review of several of the surrealist clichés.

KEY WORDS: LEONORA Carrington, *Down Below*, André Breton, madness and woman, overcoming the muse myth.

Como si lo ilógico fuera un tónico, como si la risa estuviese permitida al pensamiento, como si el error fuese un camino y el azar una prueba de eternidad. (Hans Bellmer)

Desde los inicios del surrealismo la mujer ocupa un lugar destacado en la búsqueda de inspiración y de trascendencia por parte del creador. Esta imagen de la mujer como mediadora o musa entre el hombre y una realidad superior está inspirada tanto en la teología medieval como en el tópico literario del amor cortés, es decir, se da una codependencia entre la retórica sagrada y la secular del Medievo:

Primary among correlations between the sacred and the secular forms is the exaltation of a silent, removed, "superior woman", whose distance and absences suggests to the

lover/worshipper a space in which his soul might be reflected and articulated (Lander 2007: 53).

La mujer como un ser superior, ideal, que potencia las cualidades creativas del hombre, es una idea muy antigua. La relación entre el confesor y la santa, a quien más tarde se la puede llegar a considerar una bruja, y entre el testigo y la mujer fascinante, o luego loca, es clave en este reparto de papeles. Esta ambigüedad en su consideración oscila entre polos opuestos de adoración o condena, e incluso puede poner en peligro la integridad del hombre que se relaciona con ella si resulta también inculcado (Lander 2007: 53-55). Concerniente al surrealismo, el término de “mujer automática” es acuñado por Katherine Conley para referirse a la idea de la mujer como musa y a la vez como metáfora de la escritura automática y del inconsciente; además, ambos conceptos también son representados por la noche, la muerte o un exótico viaje por agua o por tren (Conley 1996: 15). En las representaciones surrealistas la luz en forma de vela o candil sostenido por una mujer simboliza el amor, y el choque de trenes, el efecto convulso, impactante, como si se tratase de un shock o un cortocircuito, que provoca la contemplación de la belleza deslumbrante:

When the surrealists sought to metaphorize the experience of automatic writing, as in the photograph *L'Écriture automatique*, they used a woman's body as a metaphor for the automatic text, which itself is also a tangible “medium” between the poet's conscious and the unconscious thoughts (Conley 1996: 9).

Otro tema al que André Breton dio mucha importancia desde los orígenes del movimiento surrealista es el de la locura. Médico de formación, Breton había prestado servicios en centros psiquiátricos durante la Primera Guerra Mundial, y en su *Primer Manifiesto Surrealista* cuenta cómo de su experiencia con pacientes extrajo la idea de anteponer la escritura al pensamiento e inició sus primeros experimentos lingüísticos con la escritura automática. Se inspira, además, en la obra de Pierre Janet *El estado mental de los histéricos* y en la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud. Del primero toma la idea del *amour fou*, esencial en su poética y en su concepción del erotismo; y del segundo, el papel del inconsciente como componente clave de la creación artística, al que convierte, podríamos decir, en aliado del amor. Los sueños, el azar, las premoniciones inconscientes, siempre en relación con el amor, son motivos recurrentes en sus obras. En *Los vasos comunicantes*, cuyo título hace referencia a la comunicación que se establece entre el mundo de la vigilia y el del sueño, la mujer aparece como un ser enigmático y evasivo, envuelto en la melancolía y en la soledad. Gracias al sueño los objetos, los lugares y las personas cobran auténtico sentido al animarse a través de la capacidad evocadora e irracional del poeta. La idea bretoniana del amor como una puerta giratoria que trae la posibilidad de iniciar la búsqueda de una nueva aventura cuando la anterior se acaba, lleva a Breton a escribir un libro cada vez que se enamora. Así *Nadja*, *El loco amor* y *Arcano 17* son obras dedicadas respectivamente a Nadja, Jacqueline Lamba y Elisa Bindhoff (Conley 1996: 113-114).

Amor, mujer y locura se dan cita en *Nadja*. En esta obra André Breton relata en primera persona su aventura con una joven que se hacía llamar Nadja, palabra rusa que significa ‘esperanza’, pero cuyo verdadero nombre era en realidad Léona-Camille-Ghislaine-Deharné. El poeta conoció casualmente a “la dama errante”, como la denomina en un principio, el 4 de octubre de 1926 en la calle La Fayette. Dejando a un lado el motivo del “azar objetivo”, que comentaremos luego, Nadja, a través de su caracterización en esta obra, se convierte en el paradigma de la *femme-enfant*: bella y muy joven, enigmática, inocente y con capacidad de sorpresa, un tanto vagabunda y extravagante, con aptitudes artísticas y un talento que le acerca tanto a la genialidad como a la locura, y, sobre todo, enamorada de su mentor. Nadja representa la mediatrix por excelencia en la praxis moderna (Lander 2007: 53). Breton relata que las últimas noticias acerca de ella, una vez terminada la relación entre ambos, son que ha sido internada en un manicomio. Parece que en la vida real Nadja trabajaba como empleada, bailarina y actriz, y, paralelamente, dibujaba y escribía poemas, algunos de los cuales están incluidos en la obra bretoniana de la que hablamos; además, en efecto, fue internada en un psiquiátrico a petición

de su familia en 1929, y luego trasladada al norte de Francia, donde murió en 1940 sin haber recobrado su libertad. El texto de Breton termina con el anuncio de una nueva relación, X, y la famosa sentencia “La belleza será convulsiva o no será”¹. X se refiere a Susanne Muzart, otra mujer muy admirada por el grupo surrealista que llegó a acusar al escritor francés de haberla llevado hasta el límite de su mente.

Sebbag, en *André Breton. L'Amour-Folie*, establece la diferencia entre el “amor locura” y el “loco amor”. Las aventuras citadas arriba, anteriores a Jacqueline Lamba, quien se convertirá en su segunda esposa, serían ejemplos de amor locura, entendido como pasión en contra de las convenciones y de la moral burguesa; tras el final de la última, X, expresa su deseo de encontrar el loco amor, el amor absoluto. Breton en *L'amour fou* cuenta el inicio de su relación con Jacqueline, a quien nombra como “la muchacha” o “la dama sin nombre”, cuando la conoció el 29 de mayo de 1934 en un café de Montmartre:

Era una persona muy joven [...].Y puedo decir que en este lugar, el 29 de mayo de 1934, esta mujer estaba escandalosamente bella [...] no sé que sensación de estremecimiento de hombro a hombro que llegaba [...] (Breton 2012: 55).

El escritor asegura haber anticipado este momento, al que llama la “Noche del Girasol”, en un poema profético escrito en 1923 con el título de “Girasol” que, según él, “le fue inspirado”²:

La viajera que atravesó Les Halles a la caída del verano
caminaba de puntillas
la desesperación enroscaba en el cielo sus grandes y bellos aros
y en la bolsa de mano se hallaba mi sueño ese frasco de sales
que solo ha aspirado la madrina de Dios [...] (Breton 2012: 68).

Como es característico de Breton, la narración se interrumpe con digresiones sobre temas esenciales del surrealismo, como, por ejemplo, que esta casualidad es en realidad una “causalidad” que revela la coincidencia entre lo real y lo imaginativo, entre lo objetivo y lo subjetivo, es decir, manifiesta el cumplimiento del deseo inconsciente, el llamado “azar objetivo”. El capítulo V, donde cuenta un viaje a Tenerife con su flamante esposa, es una verdadera exaltación del amor absoluto, de las posibilidades de encontrarse con lo insólito que ofrece al poeta, “intercambios misteriosos entre lo material y lo mental”, y de su carácter revelador en el sentido de llegar al misterio de las cosas, a aquella parte de la realidad que aún no es conocida. Tanto Jacqueline Lamba, deslumbrante por su belleza, como Nadja, joven misteriosa y desconcertante, son musas que inspiran al poeta. Los mitos de la mujer-niña y la mujer como objeto sexual o mujer-fatal están interrelacionados “teniendo como base el tema de la sexualidad y la fascinación que el marqués de Sade producía a los surrealistas” (Caballero Guiral 1995: 75). A su vez, el mito de la mujer-esfinge precedió a los anteriores, según Sarane Alexandran, al introducir en lo femenino el elemento desazonador, lo irracional, en un mundo tradicionalmente racional, como el masculino (Caballero Guiral 2008: 125). Otro mito utilizado por los surrealistas que igualmente simboliza el carácter enigmático de lo femenino es el de Melusina, mitad mujer y mitad serpiente. Con todo, la imagen de la mujer-fatal que puede llevar al hombre a su perdición y que en la tradición cultural occidental estaba encarnada por figuras como Eva, Pandora, las sirenas, las sílfides y otras figuras míticas o legendarias, es representada, desde finales del siglo XIX, por personajes realistas como prostitutas o adúlteras (Nana, Carmen, Ana Karenina) y, con los surrealistas, por mujeres de carne y hueso (García Martínez 2016).

También Leonora Carrington entra en contacto con el grupo surrealista a través de su relación con Max Ernst en los años treinta, coincidiendo con el momento de auge de la imagen de la mujer-niña. La llegada a París de una atractiva joven de diecinueve años de porte aristo-

¹ El sentido de esta expresión está explicado más arriba: la belleza tiene que provocar una convulsión en el poeta, un shock, el efecto que provoca un choque de trenes.

² Este poema, producto de la escritura automática, no le gustaba mucho, por eso no lo incluyó en sus poemarios en un principio. Después aparece en la edición de *Claro de Tierra* (Breton 2012: 68).

crático enamorada de un artista mucho mayor que ella, que ha rechazado la clase alta de la que proviene y ha roto los vínculos familiares, debió de deslumbrar a todos. En palabras de Breton: “Tu belleza y tu talento nos tiene mesmerizados. Eres la imagen misma de la *femme-enfant*” (Poniatowska 2011: 90). No obstante, parece que Carrington no aceptaba esta idea de las mujeres como “musas alocadas y sensuales”; son varias las anécdotas que hablan de su rebeldía y de sus desplantes³. A pesar de ello, la influencia de Ernst en la joven Carrington es clave. El artista alemán, que además había dado clases de pintura y dibujo a enfermos mentales en Bonn, es una figura muy destacada del surrealismo, reconocida por el mismo Breton por la fuerza y la originalidad de sus creaciones⁴. Él la instruye, la anima a contar sus miedos y sus inhibiciones infantiles. Los años que viven juntos, entre 1937 y 1940, resultan muy productivos artísticamente para ambos. Las pinturas y los escritos de Carrington creados en este período —«Autorretrato» o «The inn of the Dawn Horse», el «Retrato de Max», los relatos de *The House of Fire*— participan plenamente del surrealismo, aunque con algunas diferencias respecto a sus colegas masculinos como, por ejemplo, la importancia que cobra la memoria en la inspiración de la artista frente al inconsciente, así como el desplazamiento del papel de médium a animales emblemáticos para ella como el caballo o la hiena, aspectos que hemos estudiado en otros trabajos⁵. André Breton incluye el famoso cuento «La Debutante» en su *Antología del humor negro*, obra en la que las únicas mujeres seleccionadas son Leonora Carrington junto a Gisèle Prassinos. Nuestra autora es presentada por Breton en la introducción que hace a su relato como “amante y curiosa de lo prohibido” y con cualidades de bruja, atributos que nos remiten de nuevo a la imagen mítica de la mujer misteriosa y osada (Breton 1994).

Como le había ocurrido a Nadja con Breton, el final de la relación de Carrington con Max Ernst influye en el desequilibrio de su estado psíquico. El viaje a la locura es el tema de un relato de carácter autobiográfico titulado *Down Below*, en la versión original en francés, *En bas*, y traducido al español como *Memorias de abajo*. Carrington relata en primera persona la crisis que sufre en 1940 desde que, en el sur de Francia, unos gendarmes se llevan a su amante al inicio de la Segunda Guerra Mundial hasta que recobra la lucidez unos meses después en el sanatorio de Santander donde es recluida. Juncal Caballero y Julia Salmerón también atribuyen a las circunstancias históricas la enajenación de nuestra autora, calificándola de *psicosis de guerra*. En este descenso al infierno experimenta en su propia carne el paso por la locura y el internamiento en un manicomio. Y en más de una ocasión dice que una de las razones de escribir estas memorias es liberarse de los recuerdos obsesivos.

Memorias de abajo pasará por diferentes versiones en distintas lenguas que irán de lo escrito a lo oral y de lo oral a la escritura. Según Marina Warner, existió una primera versión escrita en Nueva York durante el exilio, que se perdió al trasladarse la artista a México D.F. En esta ciudad, refugiada en la Embajada Rusa con otros exiliados, es animada por el médico Pierre Mabilie a volver a escribir la historia; sin embargo, ella opta por contársela oralmente a Jeanne Megnen, la mujer del médico, quien realiza una transcripción que constituye la primera versión escrita en francés⁶. Por tanto, *Memorias de abajo* es un texto en forma de diario que se corresponde con la narración oral que nuestra autora realiza a lo largo de cinco días, desde el lunes 23 de agosto hasta el viernes 27 de agosto de 1943, tres años después de los hechos. La autora evoca los recuerdos de una experiencia traumática que le sigue obsesionando, y que, según se ve en los reportajes y entrevistas a lo largo de su vida, no acabará de olvidar nunca⁷.

3 Ver la biografía novelada de Elena Poniatowska, *Leonora*, ya citada, o las anécdotas que cuenta sobre ella su amigo Alejandro Jodorosky en *El maestro y las magas*. También los artículos de De Angelis y Gómez Haro.

4 Ver *Los surrealistas* de David Sylvester, y la obra *Max Ernst* de P. Gimferrer.

5 Ver : Jiménez de la Fuente, M, “La joven Leonora Carrington y el movimiento surrealista”, en *1616: Anuario de Literatura Comparada* 6 (2016), 149-170.

6 Esta versión se titula *En bas*. Después Víctor Llona la traduce al inglés y se publica en el periódico surrealista *VVV* en Nueva York como *Down Below*. En 1944, se edita con otros relatos de la autora (Warner 1989: 16-17).

7 Ver, por ejemplo, “Entrevista a Leonora Carrington” de De Angelis.

El narratario a quien se dirige en el texto es Pierre Mabilie, quien la animó a reconstruir el episodio, como hemos dicho:

Después de conocerlo a usted por casualidad, a quien considero el más lúcido de todos, empecé hace una semana a reunir los hilos que pudieron llevarme a cruzar el umbral inicial del Conocimiento⁸. Debo revivir toda esa experiencia porque, haciéndolo, creo que puedo serle útil, igual que creo que me ayudará, en mi viaje más allá de esta frontera, a conservarme lúcida y me permitirá ponerme y quitarme a voluntad la máscara que va a ser mi escudo contra la hostilidad del conformismo (Carrington 2013: 155).

Estos recuerdos siguen un orden cronológico pero no están secuenciados de una manera lógica, es decir, parece que la autora se expresa impulsivamente hasta quedar agotada o acabarse el día. El proceso dura más de lo que ella había calculado y, además, revivir aquella época le resulta angustiante:

Llevo tres días escribiendo, aunque esperaba exponerlo todo en unas horas; me resulta doloroso porque estoy volviendo a vivir este periodo, y duermo mal, inquieta y preocupada por la utilidad de lo que estoy haciendo (Carrington 2013: 181).

Como consecuencia de esta escritura convulsa, casi automática, el orden del discurso no es lineal y el tiempo interno resulta borroso (“Unos días después”, “a los dos o tres días”); asimismo, la imprecisión aumenta al llegar a lo sucedido en Santander porque la protagonista no sabe dónde está ni el tiempo transcurrido desde que abandonó Madrid. Así, no se acotan las fechas, se salta de unos momentos a otros con deixis temporales muy generales y que se repiten constantemente: “Un día”, “Una mañana”. Esta desorientación temporal y espacial se debe no solo a su confusión mental, sino también a que no le han dicho realmente dónde está: “¿Era un hospital o un campo de concentración?”. El desdoblamiento entre la voz de la narradora en el momento presente y la voz de la protagonista reviviendo los acontecimientos del pasado puede llegar a confundir al lector a la hora de diferenciar qué es realidad y qué corresponde a las alucinaciones y las fantasías de una mente enferma:

All of the distortion of reality to which she testifies seem almost understandable, given the pressure she was under. What she describes coincides with of “liminal psychological state” that leads to the familiar surrealist notion of the marvelous, describes by Dr. Pierre Mabilie in his *Miroir du merveilleux*, and which is situated “beyond consciousness, in dreams, or even beyond, in a state of superrational, hyperconscious lucidity, if one may indeed describe our interior geography in such a fashion” (Conley 1996: 62).

Un ejemplo de la alternancia de puntos de vista se encuentra en la descripción de las extrañas experiencias de los días iniciales sin Ernst, recogidas en el primer día del dietario:

Estuve llorando varias horas en el pueblo; luego volví a mi casa, donde me pasé veinticuatro horas provocándome vómitos con agua de azahar, interrumpidos por una pequeña siesta. Esperaba aliviar mi sufrimiento con estos espasmos que me sacudían el estómagos como terremotos. Ahora sé que este no era sino uno de los aspectos de esos vómitos: había visto la injusticia de la sociedad, quería limpiarme yo mismo primeramente, y luego ir más allá de su brutal ineptitud. Mi estómago era el lugar donde se asentaba la sociedad, pero también el punto por donde me unía con todos los elementos de la tierra. Era el *espejo* de la tierra, cuyo reflejo es tan real como la persona reflejada [...] Cuando más sudaba, más me gustaba; porque eso quería decir que me estaba purificando. Tomaba el sol, y tenía una fuerza física como no había experimentado antes ni he experimentado después (Carrington 2013: 156)⁹.

⁸ “Conocer” es un término muy utilizado por los surrealistas para referirse a la experiencia que traspasa los límites racionales. En la película *El testamento de Orfeo* (1959), de Jean Cocteau, un tribunal juzga al poeta y le acusa de “querer penetrar en un mundo que no es el suyo”. La defensa que hace el poeta de sus ideas en el juicio es toda una poética del pensamiento surrealista. Por otra parte, en otro momento del film, un científico le pide “conocer”.

⁹ La cursiva está en el texto.

A pesar de que nos sitúa en el tiempo presente cuando dice “Ahora sé” o “ni he experimentado después”, a partir de “Mi estómago era el lugar” parece estar en la perspectiva de la protagonista. Más adelante comenta lo que podrían ser unas alucinaciones:

En la carretera, ante mí, veía camiones con brazos y piernas colgando detrás [...]; pero no sabía si ellos veían lo que transportaban estos camiones, y temía enormemente despertar sus sospechas y que la vergüenza se apoderase de mí, cosa que me paralizaba. La carretera estaba flanqueada por hileras de ataúdes; pero no logré encontrar un pretexto para atraer la atención de mis compañeros ante ese detalle tan desconcertante (Carrington 2013: 159).

En el segundo día, también la voz inicial de la narradora se va transformando en una voz que se identifica con su “yo” del pasado:

Ya no hacía falta traducir ruidos, contactos físicos y sensaciones a términos racionales o palabras. Comprendía cada lenguaje en su ámbito particular: ruidos, sensaciones, colores, formas, etc.; y cada uno hallaba su exacta correspondencia en mí y me daba una respuesta perfecta. Si estaba atenta a las vibraciones, de espaldas a la puerta, sabía perfectamente cuándo Catherine, Michel, Van Ghent o su hijo entraban en el comedor. Si miraba a los ojos, conocía a los amos, a los esclavos y a los (pocos) hombres libres [...].

En esos momentos me adoraba a mí misma. Me adoraba a mí misma porque me veía completa: yo era todas las cosas y todas las cosas eran en mí. (Carrington 2013: 167).

Los recuerdos vuelven con intensidad cuando relata el tiempo en el sanatorio:

El día siguiente debió de ser domingo, porque aún oigo el tañer de campanas, en el exterior, y el repiqueteo de pezuñas de caballos, que despertaba en mí una terrible nostalgia y un inmenso deseo de huir. (Carrington 2013: 184)

Por otra parte, la intención de Carrington al escribir esta obra va más allá del simple testimonio, de hecho *Memorias de abajo* no puede ser leída como una autobiografía solamente. Como explica Conley, autoras como Carrington o como Unica Zürn desmontan el mito de musa en sus textos:

They recognize that the characteristic of madness attached to Woman in surrealism is viewed as positive by the men, and they seek to redefine it as a real, painful, and physical experience. They put a human face on the muse, showing how a woman, too, has an unconscious in surrealism, and that it is no less troubling than a man's (Conley 1996: 22).

Memorias de abajo es un texto surrealista en el que aparecen motivos recurrentes de esta vanguardia, pero desde la voz y la perspectiva de una “mujer automática” que se ha desplazado de su lugar y se sitúa como sujeto y no como objeto de una experiencia que abandona lo racional para entrar en lo irracional y llegar a otras esferas de conocimiento. Así, la protagonista encuentra la palabra “REVELACIÓN” en una placa de una maleta; la incompreensión del español la lleva a dotar de un sentido hermético a algunas frases; también cree que los carteles que lee por las calles de Madrid le mandan mensajes y, además, interpreta cada percepción, como hemos visto en la cita de arriba. La ironía con que Carrington trata estos tópicos es evidente, por ejemplo, cuando cuenta que utiliza sus objetos personales (cajita de polvos, lápiz, crema facial) como talismanes o como piezas alquímicas con los que quiere exorcizar sus males. Justamente, realismo y fantasía, subjetividades diferentes, la voz de la narradora y la voz como protagonista, lucidez y locura, humor y horror se alternan, consiguiendo que el hibridismo sea uno de los aspectos más sobresalientes del relato. La propia naturaleza del texto, escrito o narrado oralmente en diferentes lenguas, es un híbrido (Conley 1996: 59). En realidad, la locura le abre un abanico de posibilidades, por ejemplo, las diferentes personas o entidades que cree ser la protagonista cuando está en Santander (el Espíritu Santo, la Luna, una figura andrógina, una gitana, la reina Isabel de Inglaterra, etc.); la pérdida de identidad y la disolución que experimenta bajo los terribles efectos de la droga Cardiazol que le suministran tres veces; los sueños anticipatorios; el poder que piensa que ejerce sobre los demás o que los demás ejercen sobre ella; la crisis de locura que cree descubrir en su médico, don Luis... También contradice a

Breton al invertir el orden de arriba y abajo porque su aspiración es llegar al pabellón de Abajo, el de los enfermos más avanzados en su cura, para poder salir del lugar donde está. Lander señala como otro rasgo distintivo de la experiencia femenina la importancia que adquiere el cuerpo, a través del que se manifiesta todo lo que está pasando en su mente. En *Memorias de abajo* la corporalidad de Carrington está presente desde los primeros síntomas que padece en Saint-Martin, como hemos visto en la cita de arriba, o en los que experimenta durante su viaje a España:

Cuando llegamos a Andorra, yo no podía andar derecha. Caminaba como un cangrejo; había perdido el control de mis movimientos: tratar de subir escaleras me provocaba otra vez “agarrotamiento” [...] Me di cuenta de que mi angustia –mi mente, si usted prefiere– intentaba dolorosamente unirse a mi cuerpo; mi mente no podía ya manifestarse sin causar un efecto inmediato en mi cuerpo, en la materia (Carrington 2013: 160).

La autora describe con detalle los procesos que ocurren en su cuerpo a causa de estados depresivos seguidos de otros de excitación y euforia: ganas de vomitar, inmovilidad, fuerza increíble, saltos intrépidos y otras acciones que la sobrepasan. Una vez recluida en Santander, a donde es llevada drogada y engañada, la protagonista piensa que se curará cuando pueda resolver su problema: “a saber: ¿dónde estaba y por qué estaba allí?”. Al final del relato recupera la cordura gracias a Echevarría, un amable desconocido con quien habla en la biblioteca, quien la trata cortésmente y como a una persona normal:

Y comprendí que Cardiazol era una simple inyección y no un efecto de hipnotismo; que don Luis no era un brujo sino un sinvergüenza; que “Covadonga” y “Amanchu” y “Abajo” no eran Egipto, Jerusalén y China, sino pabellones para dementes, y que debía marcharme de allí cuanto antes (Carrington 2013: 205).

Carrington o Nadja son mujeres atrevidas, dispuestas a llegar hasta donde les lleve la búsqueda de una libertad absoluta. El alejarse del nivel racional y acercarse a la irracionalidad con el propósito de abrir la mente y acceder a un nivel superior de conocimiento (la superrealidad que da nombre al movimiento artístico) puede poner en riesgo el equilibrio mental. Según Lander, para Breton es el instinto de conservación el que hace regresar al artista al mundo racional como forma de protegerse de la locura (2007: 61). Mujeres como las citadas traspasan el umbral y pasan al otro lado del espejo, encontrándose con el sufrimiento y el rechazo. Breton abandona a su musa cuando ella enloquece, como cuenta al final de *Nadja*. Carrington relata en *Down Below* las reacciones de rechazo que su comportamiento anormal provoca en las personas que la rodean, tanto conocidos como desconocidos:

Es evidente que para el ciudadano normal, debía de parecer bastante extraño y extravagante: una joven inglesa bien educada saltando de roca en roca, divirtiéndose de manera tan irracional: no podía por menos que despertar inmediatas sospechas sobre mi equilibrio mental. Yo pensaba muy poco en el efecto que mis experimentos podían tener en los seres humanos que me rodeaban, y al final ganaron ellos (Carrington 2013: 161).

Esta es la lección que ha aprendido Carrington de su experiencia de la locura, no es nada agradable sino todo lo contrario; atravesar la frontera cruzando al lado irracional, exponer la integridad física y mental conlleva mucho dolor y desesperación:

Antes de abordar los hechos concretos de mi experiencia, quiero decir que la sentencia que la sociedad pronunció sobre mí en esa época fue probablemente, e incluso con seguridad, una bendición del cielo, porque yo no tenía idea de la importancia de la salud, o sea de la absoluta necesidad de contar con un cuerpo sano, para evitar el desastre en la liberación de la mente [...]. Yo no tenía en esa época suficiente conciencia de su filosofía para comprender. No me había llegado el momento de comprender (Carrington 2013: 155).

En Madrid, aun no había conocido yo el sufrimiento “en su esencia”: vagaba por lo desconocido con el abandono y el valor de la ignorancia (Carrington 2013: 168).

Además de como texto surrealista, *Memorias de abajo* puede leerse como un discurso de los síntomas propios de la histeria y de estados paranoicos, así como de la crueldad con que

son tratados los enfermos o aquellos que caen en las manos de las instituciones mentales, cumpliendo así la función de denuncia que la autora se había propuesto¹⁰. En la edición de Warner de 1987 se añade un *Epílogo* escrito por Leonora Carrington en el que la artista resume los sucesos posteriores a su salida del sanatorio: el reencuentro con Renato Leduc en Madrid y la estrategia para escaparse de los planes familiares de ser enviada a un psiquiátrico de Sudáfrica; los días en Lisboa con los exiliados, entre los que se encuentra Ernst; el viaje con los refugiados a Nueva York. Es decir, finalmente la artista consigue sobreponerse y salir adelante, incluso zafarse de continuar siendo tratada como una enferma.

Conclusión

Al escribir *Memorias de abajo*, Leonora Carrington supera el lugar de musa, de *femme-enfant* y *femme-fatal*, distanciándose de estos tópicos y situándose como protagonista de una experiencia interesante e incluso fascinante desde el punto de vista de los surrealistas. Además, puede contarlo y fabularlo porque no ha sucumbido a las peligrosas y cuestionadas instituciones que velan por la salud mental, tan denostadas por Bretón. El viaje que comienza con el contacto con los surrealistas de la mano de su mentor y la conduce a la histeria, ya sea a causa de la pérdida de identidad desencadenada por la separación de su amante o por el impacto de la violencia debida a la guerra, ha culminado, ella ha llegado hasta el final y ha regresado. Esto la convierte en una superviviente y en una mujer fuerte. En el exilio, vuelve a encontrarse con su grupo y es incluso una artista femenina muy admirada por Breton. Triunfa en Nueva York entre los surrealistas exiliados. Sin embargo, Carrington finalmente rompe con el grupo y, sobre todo, con Max Ernst, al irse a vivir a México D.F. Tras el paso por la locura ya no es la misma persona, pues conoce las consecuencias y el sufrimiento de llegar hasta el final, el no tenerle miedo a nada, ni a perder la razón, algo a lo que le había alentado Breton al conocer su naturaleza rebelde y atrevida. En cambio, en *Nadja*, André Breton, cuya posición en contra de las instituciones mentales había expuesto en sus *Manifiestos*, explica que difícilmente la joven saldrá del centro donde ha sido ingresada, porque estos lugares hacen al loco, y si ella no lo estaba antes totalmente o si podría haberse evitado su empeoramiento habiéndola tratado adecuadamente, lo acabará estando y para siempre, como así fue. El artista no hizo nada por ayudarla ni fue a visitarla, tratándola como si fuera simplemente una víctima. En *Los vasos comunicantes* vuelve a recordarla y a lamentar su suerte, sin más.

Memorias de abajo, esta breve obra de apenas cien páginas, representa, por un lado, un testimonio muy interesante desde el punto de vista psicológico al anticipar los llamados “relatos de cura”, testimonios de pacientes que narran su propia experiencia. Por otro, se sitúa dentro de la literatura surrealista como una obra importante escrita por una mujer. Asimismo plantea el problema de cómo clasificar los textos que venimos analizando —también *Nadja* y *El amor loco*—, ya que no pueden considerarse totalmente textos ficticios, pero tampoco autobiografías; participan del ensayo, pero también de la autoficción. Son textos híbridos o mixtificaciones, como llamó Walter Benjamin a las obras de los surrealistas en sus orígenes, que borran las fronteras entre los géneros (2007: 301-302).

No obstante, el aspecto más interesante de este texto es, como venimos diciendo, la transgresión de los tópicos surrealistas de la mujer-niña y la mujer-fatal como musas o mediadoras en la inspiración de los artistas, al desplazarlas del lugar de objeto al de sujeto. No solo Carrington va respondiendo a cada uno de los clichés situándose como protagonista y burlándose de ellos: cierra los ojos, se pregunta “¿Quién soy yo?”, se provee de lápiz y túnica blanca hecha de sábanas a modo de diosa inspiradora, se convierte en descifradora de códigos y en creadora de sistemas crípticos que desvelan el conocimiento del mundo, sino que es el

¹⁰ Sobre la psicosis se han consultado, entre otras obras, *Estudios sobre la psicosis*, de José María Álvarez, y *Sobre la locura*, de Fernando Colina.

sujeto de la experiencia trascendente de cruzar la frontera hacia lo irracional en un viaje al Conocimiento provocado por su locura, es decir, experimenta en la vida real los estados de trance y enajenación a los que aspiraban los artistas del surrealismo por medio de los sueños, las drogas, la escritura automática, el amor, las musas, etc. Como demente, tiene acceso privilegiado al más allá, al otro lado del espejo, pero unido a ello van fuertes dosis de sufrimiento que vienen a demostrar que no merece la pena, que la cordura es preferible a la inspiración a cualquier precio.

Carrington reivindica en esta obra la independencia de la mujer como creadora y como sujeto, capaz de crear un texto surrealista que está a la altura de sus compañeros y que a la vez se burla de ellos. Pero, por encima de todo, encarna la valentía de llegar hasta el final en la búsqueda de libertad y en el desafío a los convencionalismos.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, J. M., *Estudios sobre la psicosis*. Galicia: ASGM. Asociación Galega de Saúde Mental 2006.
- BENJAMIN, W., «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en: *Obras. Libro II/vol. 1*. Madrid: Abada Editores 2007, 301-316.
- BRETON, A., *Nadja*. Barcelona: Seix Barral 1985.
- , «Primer Manifiesto del Surrealismo (1924)», en: Ramoneda, A. (ed.): *Antología de la literatura española del siglo XX*. Madrid: SGEL 1988.
- , «Segundo Manifiesto del Surrealismo (1930)», en: Ramoneda, A. (ed.): *Antología de la literatura española del siglo XX*. Madrid: SGEL 1988.
- , *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama 1994.
- , *Los vasos comunicantes*. Siruela: Madrid 2005.
- , *El amor loco*. Madrid: Alianza 2012.
- CABALLERO GUIRAL, J., «Mujer y Surrealismo», *Asparkía* 5 (1995), 71-80.
- , *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castellón: Universidad Jaime I 2002.
- , «La femme-enfant: un mundo dicotómico en los relatos de Leonora Carrington», *Asparkía* 19 (2008), 123-139.
- , «Leonora Carrington y sus memorias. Una experiencia de violencia y locura», en: *Arte y políticas de identidad*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia 2012, 117-132.
- CARRINGTON, L., *Memorias de Abajo (Down Below)*. Madrid: Siruela 1985.
- , *The House of Fear. Notes from Down Below*. London: Virago 1988.
- , *La casa del miedo. Memorias de abajo*. México: Siglo XXI Editores 2013.
- COLINA, F., *Sobre la locura*. Valladolid: Cuatro ediciones 2013.
- CONLEY, K., *Automatic Woman: the Representation of Woman in Surrealism*. Nebraska: University of Nebraska Press 1996.
- DE ANGELIS, P., «Entrevista a Leonora Carrington», *El Paseante* 17 (1985), 10-13.
- GARCÍA MARTÍNEZ, B., «Las mujeres fatales en la literatura y la mujer como síntoma del hombre», en: *Destacadas. Literatura*. Madrid: ELP. Escuela Lacaniana de Psicoanálisis 2-IX-2016.
- GÓMEZ HARO, G., «Leonora Carrington, la inasible», *La Jornada Semanal* 857, 7 (2011), <http://www.jornada.unam.mx/2011/08/07/sem-haro.html>
- GIMFERRER, P., *Max Ernst*. Barcelona: Ediciones Polígrafas 1977.
- LANDER, B., «The Modern Mediatrix: Medieval Rhetoric in André Breton's *Nadja* and Leonora Carrington's *Down Below*», *COLLOQUY text theory critique* 13 (2007), 51-68.
- PONIATOVSKA, E., *Leonora*. Barcelona: Seix Barral 2011.
- SALMERÓN CABAÑAS, J., *Leonora Carrington (1917)*. Madrid: Ediciones del Orto 2002.
- SEBBAG, G., *André Breton, l'amour-folie: Suzanne, Nadja, Lise, Simone*. Éd. J. M. Placé 2004.
- SYLVESTER, D., *Los surrealistas*. Barcelona: Elba 2013.
- WARNER, M., «Introduction», en: Carrington, L. *The House of Fear. Notes from Down Below*. London: Virago 1989, 1-21.