

El caballo y la novia del viento

Fabiola Camacho

AUNQUE LEJANA, RECUERDO EL CONTACTO LÍNEA A LÍNEA que tuve con la novia del viento. ¿Cómo no la iba a recordar?, ¿cómo podría dejar pasar el clamor de sus palabras que susurrantes a lo largo del tiempo han conformado una poética sobre lo surreal —que no fantástico— en mi escritura y en mi propia experiencia estética? Asidua a caminar sobre la avenida Álvaro Obregón, nunca pude verla, pero no hacía falta y en realidad no lo hacía porque, entonces, ¿qué le hubiera preguntado una chica de diecinueve años que apenas y podía aspirar a escribir sus cuentitos? O quizá la vi y, como siempre me ocurre, las historias me obnubilan y no logro siquiera reconocer a quienes veo desde hace treinta años. Mentiría sobre el hecho de negar que en aquellos veranos su obra plástica me había perturbado hasta el punto de soñar irremediablemente con aquellos seres de orígenes celtas, particularmente con *La gigante*, pintada ya en México en 1950, cuyos continentes simbólicos, que aunque pertenecientes a una tradición distinta a la mía, no hacían sino despertar con estrepitosos aullidos la necesidad de desbordar en mis primeras narraciones — y en el trabajo onírico— aquellos umbrales donde la vida no es sino ensoñación. Sin embargo, quisiera detenerme y fijar un aspecto que, para mí, constituiría un hecho trascendental en los hasta entonces —y todavía— escasos conocimientos sobre literatura, el hallazgo que resultó dar con la obra literaria de Leonora Carrington.



La tamborilera, Leonora Carrington.
Fotografía: Miguel Ángel Flores Vilchis

En su primer centenario, resulta evidente que de diversas formas queramos reconocer lo fundamental que es su obra para la historia del arte en México y en el mundo. Aun cuando Leonora no deseó involucrarse de manera simbólica con nuestro universo plagado de leyendas y tradiciones —visibles incluso en la vida cotidiana de la ciudad en la década de los cuarenta, misma que, como sabemos, para diversos creadores y miembros incluso del surrealismo constituyó un brote de agua de la cual nacieron diversas ideas, grupos y obras—, resulta cierto que sus laberintos y la propia animalidad de sus personajes crearon una relación personal donde el muralismo —y lo precisó en algunas entrevistas— no resultaba un lugar cómodo desde el cual hacer contacto con el resto del mundo.

Sin embargo, la veta de escritora causa extrañeza, como si los lienzos hubieran ocupado todo el estudio, como si la arcillas, el aceite de linaza, los humores del aguarrás, los trapos, pinceles y espátulas hubieran reñido con las libretas y la máquina de escribir, como si los sueños y la memoria le hubieran exigido que únicamente tuviera deseo por pintarlos; pero las imágenes y el sonido del viento que le trajo desde Lancashire la voz de la abuela narrándole historias resultaron suficientes para encarnarse en la prosa con sello también surrealista.

En ocasiones, de manera automática y en otros instantes, tras un trabajo de escritura más consciente, Carrington fue capaz de desbordar el traumatismo de experiencias limítrofes como la reclusión en un manicomio de Santander tras sufrir una crisis nerviosa luego del abandono de su primer esposo, Max Ernst, y en el comienzo de la furia de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, su trabajo como escritora ha alcanzado un reconocimiento importante debido a la fuerza de una prosa que construye mundos fantásticos cuyo entramado deja clara la relación evidente que mantuvo con Lewis Carroll, Montague Rhodes James y las diversas

obras medievales inglesas, igual que con el romanticismo francés y alemán, así como con la manera en que a lo largo de su carrera tejió con una delicadeza fascinante el velo donde plasmó todas sus inquietudes albergadas desde su infancia.

En *La casa del miedo*, escrita en 1937, se reconoce la voz de una escritura capaz de entablar relaciones en las formas más pronunciadas de la plástica, con un trabajo narrativo impregnado de una fuerza, cabe decirlo, sobrenatural, que a su corta edad ya comenzaba a encarnar en sus líneas. Como lo veremos a lo largo de su obra, el caballo será el personaje que le descubra a Carrington —y a los desdoblamientos construidos en sus diversos personajes femeninos— lo que existe tras la puerta de la conciencia, y en sí, tras la libertad.

Cada uno de los relatos que aparecieron en diversas publicaciones y momentos de la historia de la literatura del siglo xx no dejaron de quitarle importancia a uno que, en particular, no logró persuadirme en mi adolescencia de encarar el deseo de escribir: *Memorias de abajo*, novela corta en la que se devela el punto focal que será una impronta en diversas de sus obras: el colapso nervioso que sufrió tras la separación de Max Ernst y su detención tras la entrada del nazismo en territorio francés, su huída y la entrada a España, donde es detenida y recluida por instrucción de sus propios padres en un manicomio de Santander.

La pregunta queda suspendida en el cómo trabajar con la propia experiencia límite y trastocar las pautas de la autobiografía con el único fin de una obra. Sería una ingenuidad advertir que, dentro del trabajo de la escritura, no hay lugar para regodearse en las llagas personales, en las máculas que nuestro cuerpo guarda luego de diversos momentos de angustia y autoflagelación; personalmente me siento más atraída por aquellas autoras y personajes que destilan un encanto que únicamente el temple de la vida personal puede otorgarles; sin embargo, en el caso

de *Memorias* la tensión se construye en el hecho de que la autora jamás ocultó su historia, cada uno de los días que relata desde el momento en que Ernst fue llevado por segunda vez al campo de concentración no son sino una serie de hechos que otorgan una matiz siniestro al elemento de extrañeza, es decir, el descenso a su propia locura.

Cada momento en el que describe el descenso a ese lugar oscuro y miasmático no hace sino reproducir un eco doloroso que, según Carrington, necesitaba ser purgado. El deshacerse de ella a través primero del vómito, después del llanto, y finalmente de la propia consciencia, no hicieron sino que la autora tuviera un contraste con la experiencia estética que hasta su vida en pareja con Ernst, e incluso en sus relaciones con los demás surrealistas de la época, como Bretón, había sido fascinante e incluso feliz, hasta el reconocimiento del infierno que simbolizaba la guerra en su propio cuerpo que de niña burguesa — como en diversas ocasiones se expresó de sí misma— trasmutó en una mujer libre capaz de ser reconocida por su trabajo más allá de sus relaciones afectivas.

Definitivamente, el contexto en que se escribe *Memorias de abajo* es uno donde el trabajo artístico hecho por mujeres no tiene un lugar propio más allá del de musa o compañera de derivas por las que las propias circunstancias de la guerra orillaron a varias artistas e intelectuales a desplazarse principalmente a América en busca de un lugar desde donde desarrollar sus propias carreras. La impronta que dejará el relato en primera persona sobre el reconocimiento pleno de su situación, desde la locura hasta el momento en que desea escribir y darle voz a ese pasaje oscuro de su biografía, no hacen sino valorarla más allá del movimiento estético en el cual comienza su carrera, en realidad nos hacen reconocerla como una mujer libre incluso de su propia autocensura.

En este centenario lo único que debemos de hacer es recordarla en su propia voz, en cada una de sus piezas, en todos los horizontes oníricos que nos relató en sus diversas facetas. Hace quince años que comencé a leerla, incluso en mis propios naufragios por los océanos de la melancolía; nunca me encontré más aliviada que en los descensos que en muchas ocasiones he realizado a través de la memoria de Leonora, en aquella edición de Siglo XXI, la misma que comienzo a leerle a mi hija, quien, espero, ya sueña con caballos. 