reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

9 | 2012

Empreintes / emprunts dans le monde hispanique

Historias de mujeres en el exilio: La amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington

Cristina Oñoro

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/cher/11413>

DOI: 10.4000/cher.11413

ISSN: 2803-5992

Editor

Presses universitaires de Strasbourg

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 diciembre 2012

Paginación: 69-89

ISBN: 978-2-35410-049-0

ISSN: 1968-035X

Referencia electrónica

Cristina Oñoro, «Historias de mujeres en el exilio: La amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington», *reCHERches* [En línea], 9 | 2012, Publicado el 14 febrero 2022, consultado el 17 febrero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/cher/11413> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cher.11413>

Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Historias de mujeres en el exilio: La amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington

CRISTINA OÑORO
Université Paul Verlaine – Metz

1. On the road, por fin: dos mujeres en la carretera

Penrose y Rahon realizaron descubrimientos culturales y místicos en su viaje a la India; Varo y Carrington conversaban a menudo sobre alquimia y mitología, pero rara vez hablaban sobre sus obras de arte; Oppenheim y Fini hallaron apoyo en su mutua rebeldía. En gran parte, estas relaciones varían del mismo modo que sus asociaciones con los hombres, pero no pueden definirse en términos de colaboración, y tienden a rechazar la autoridad y el convencionalismo desde un punto de vista diferente (Hubert 1994: 23)¹.

Hace ya algunos años se publicó *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism, & Partnership*, el libro de Renée Riese Hubert del que procede la cita, un verdadero tesoro tanto por el tema que trata como por la enorme erudición que su autora exhibe. A lo largo de sus interesantísimas cuatrocientas páginas encontramos un profundo análisis de los fenómenos de colaboración e influencia entre parejas de artistas surrealistas; Sophie Taeuber y Hans Arp, Valentine y Roland Penrose, Unica Zürn y Hans Bellmer son solo algunos de los personajes que se estudian con rigor e inteligencia en este ambicioso volumen. Como no podía ser de otro modo, también se consagran sendos

1 Todas las citas de los textos escritos en inglés que aparecen en estas páginas han sido traducidas por la autora del artículo. Las referencias bibliográficas que las acompañan remiten a las ediciones en la lengua original.

capítulos a Leonora Carrington y Remedios Varo, parejas de Max Ernst y Benjamin Péret respectivamente. Se trata de dos creadoras muy interesantes aunque aún poco reconocidas por la historia del arte y la literatura, dos terrenos que ambas exploraron con pasión².

Si bien estas dos mujeres excepcionales se conocieron en la órbita del movimiento surrealista europeo durante los años treinta del siglo pasado – la primera era española y la segunda, recientemente fallecida, tenía origen inglés –, fue a partir de los años cuarenta, durante su exilio común en México, cuando se hicieron amigas inseparables. En este país de volcanes y cielos inmensos, ambas artistas colaboraron estrechamente y juntas llevaron a cabo numerosos proyectos, como la escritura de textos, el diseño de vestuario, sombreros y tocados para el teatro, además de recetas de cocina, experimentos alquímicos y otros juegos surrealistas. A pesar de la importancia que tuvo esta amistad para ambas mujeres y de todas las colaboraciones a las que dio fruto, Hubert sostiene en su libro que las obras de Varo que realmente podemos considerar como «trabajos colectivos» son los *cadavre exquis*³, como el que realizó con Esteban Francés y Oscar Domínguez, o el que hizo con este último y Marcel Jean, hoy propiedad del MOMA (véase Hubert 1994: 256).

Al profundizar en la obra de Varo y en su prolífica relación con Carrington, la afirmación de Hubert resulta cuanto menos sorprendente⁴ y nos obliga a plantearnos una serie de preguntas que me parecen fundamentales: si realmente Varo no realizó más «trabajos colectivos» a lo largo de su vida que los cadáveres exquisitos, ¿qué son entonces las numerosas colaboraciones

2 Aunque todavía hoy sigue sin ser muy extensa la bibliografía sobre las dos artistas, existen algunas obras que son imprescindibles para el estudio de su vida y obra, como por ejemplo *Remedios Varo. Unexpected Journeys* (Kaplan 2000), *Remedios Varo* (Estrella de Diego 2007), *Remedios Varo. Catálogo razonado* (2002) o *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art* (Aberth 2010).

3 El *cadavre exquis*, o cadáver exquisito, es un juego utilizado por los surrealistas para ensamblar colectivamente textos o imágenes. Cada persona que quiera participar en la experiencia escribe o dibuja algo y, sin que se vea, se lo pasa a la siguiente, que a su vez escribe o pinta algo. Los jugadores solo pueden ver el resultado al final, lo que implica un gran protagonismo del azar y el inconsciente. Recibe este nombre porque la primera que se jugó dio lugar a la frase «Le cadavre- exquis- boira- le vin- nouveau».

4 Probablemente Hubert no tuvo acceso a la obra literaria de Varo, pues ésta se publicó en la Universidad de Tlaxcala, a cargo de Isabel Castells, en 1994, el mismo año que *Magnifying mirrors*. Y es en la obra literaria de Varo donde más huellas encontramos de la amistad creativa que existió entre ambas artistas. No obstante, sí que pudo leer la fantástica obra de Kaplan (2000), pues la cita en numerosas ocasiones, y en ésta también se hace referencia a las numerosas colaboraciones que llevaron a cabo Varo y Carrington.

que llevó a cabo con Leonora Carrington? ¿Cómo catalogar los textos que escribieron, los figurines que diseñaron para el teatro y las recetas de cocina que inventaron? ¿Son simples anécdotas biográficas, obras menores, detalles irrelevantes? ¿Será cierto que – como sostiene la propia Hubert en la cita del comienzo – no podemos definir todas estas *experiencias* entre mujeres en términos de colaboración artística? Pero, ¿quién define lo que es un «trabajo colectivo» y lo que no? Y, lo que es aún más importante, ¿cómo ha afectado esta definición al arte realizado por mujeres?

Esta discusión tiene mucho que ver con otro debate planteado en numerosas ocasiones por la crítica feminista; me refiero a la forma en la que tradicionalmente se han dividido las artes – mayores y menores – y al lugar que le ha tocado ocupar a la mujer en esta división maniquea. Teniendo en cuenta las dificultades que éstas han tenido para acceder a la educación superior – dificultades que desafortunadamente continúan existiendo en numerosas partes del mundo – y que, hasta entrado el siglo veinte, las «normas del decoro» prohibían que las mujeres pintaran a partir de modelos desnudos, es lógico que no sea precisamente en la pintura histórica a gran escala – el género que se consideraba «mayor» por excelencia y que estaba basado en las convenciones del desnudo – en el que ellas destacaran (véase Chadwick 1990 y Nochlin 1971). Sin duda tiene sentido que, por el contrario, se dedicaran a las mal llamadas «artes menores» o «decorativas», como el bordado, la pintura de flores o, remontándonos más atrás, la iluminación de libros con miniaturas, actividades que, sobre todo a partir del Renacimiento, se consideraron menos importantes y que, por sus propias características, reforzaron la reclusión de la mujer en el espacio doméstico⁵. Ahora bien, deberíamos preguntarnos si las mujeres se ocupaban del bordado y las miniaturas porque eran artes menores – es decir, porque *ellas* no eran ambiciosas ni tenían suficiente talento – o bien si, en realidad, llamamos a estas actividades «menores» porque eran propias de las mujeres. Al igual que ocurre con la noción de «trabajo colectivo» que maneja Hubert, ¿quién define lo que es un arte mayor y un arte menor? Y, de nuevo, ¿cómo ha afectado esta definición al arte realizado por mujeres?

5 Como señala Whitney Chadwick en su magnífico estudio *Women, Art, and Society*: «La costumbre contemporánea de distinguir entre las Bellas Artes y la artesanía tuvo su origen en la re-calificación de la pintura, la escultura y la arquitectura como artes liberales que tuvo lugar en el Renacimiento. La exclusión generalizada de las mujeres de las formas altamente profesionalizadas de producción artística, como la pintura y la escultura, y su gran participación en la producción artesanal desde el Renacimiento han perpetuado dicho orden jerárquico en las artes visuales» (1990: 37).

Hasta que no nos deshagamos de estas categorías heredadas – artes mayores / menores, obra individual / colectiva – seremos incapaces de ver en el *encuentro* de Varo y Carrington en México – en los encuentros de tantas mujeres en las cocinas y talleres de costura – los signos de una poderosa colaboración artística⁶. En este sentido, tiene mucha razón la crítica de arte española Estrella de Diego cuando, al recordar a las artistas medievales anónimas que se dedicaron al bordado, sostiene que no se trata de convencer a los incrédulos del genio o poder intelectual de aquellas mujeres⁷, pues éstos resultarán evidentes «cuando nos liberemos de los traumas que nos aprisionan y colguemos esos bordados en nuestros grandes museos, junto a las pinturas» (de Diego 2009: 55).

En este artículo me propongo estudiar las relaciones de influencia y colaboración que existen entre Remedios Varo y Leonora Carrington desde una perspectiva que vaya más allá de estas categorías tradicionales, las que definen lo que *son* las obras de arte – individuales o colectivas –, lo que merece nuestra atención crítica y lo que no. Aunque ambas artistas sean más conocidas por su obra pictórica, aquí me centraré en su obra literaria, especialmente en un volumen editado por la profesora Isabel Castells titulado *Cartas, sueños y otros textos* (1997), donde se recoge la producción literaria de Varo, pues es en esta antología donde encontramos los ejemplos más interesantes de la colaboración entre las dos mujeres⁸.

Pero antes de que viajemos hasta el momento en el que Varo y Carrington se encontraron bajo el sol del exilio mexicano, veamos quiénes eran estas mujeres y qué caminos tuvieron que recorrer antes de llegar al país de los volcanes.

6 Tal y como sostenía Moira Roth en su artículo pionero de 1987 «Teaching Modern Art History from a Feminist Perspective: Challenging Conventions, my Own and Others», para incluir a las mujeres en la historia del arte debemos *revisarla* desde una perspectiva de género en lugar de *insistir* en añadir nombres femeninos sin revisarla primero (véase Roth 1987: 139).

7 Si *insistiéramos* en que los bordados tienen el mismo «valor artístico» que, por ejemplo, las obras de Rembrandt o Velázquez estaríamos reforzando, paradójicamente, las viejas categorías heredadas y sus implicaciones negativas, tal y como apuntaba Linda Nochlin en su artículo de los setenta «Why Have There Been No Great Women Artist?», precursor de la crítica de arte feminista (véase Nochlin 1971: 145).

8 Al cerrar estas páginas, he sabido que hace apenas unos meses Edith Mendoza Bolio ha publicado un nuevo libro, titulado «*A veces escribo como si trazase un boceto*»: *los escritos de Remedios Varo* (2010), dedicado exclusivamente a su obra literaria, lo que sin duda permitirá un avance en los estudios sobre ésta.

2. Remedios Varo: artista, viajera y maga

María de los Remedios Varo y Uranga nació en Anglés, en la provincia de Gerona (España), en 1908. Su nacimiento estuvo marcado por Sagitario, el signo del viaje por excelencia. En efecto, debido al trabajo de su padre, ingeniero hidráulico, el viaje pronto se convirtió en un hábito para ella y sus familiares; como si fuera un presagio de futuras travesías, Varo recorrió con ellos España y el norte de África, acostumbrándose desde muy pronto al arte del desplazamiento terrestre. Por otro lado, la curiosidad que desde pequeña demostró por el mundo mágico de los sueños revela que también se sentía fascinada por otro tipo de viajes: viajes espirituales, interiores y celestes. Esta fascinación – quizás deberíamos decir *don* – explica que el personaje que más se repite en su pintura sea el viajero y la rueda el símbolo más recurrente (véase Beatriz Varo 1990).

En 1924 Varo ingresó en la prestigiosa Academia de San Fernando, en Madrid, para estudiar Bellas Artes, donde enseguida destacó como dibujante. Era una época en la que todavía muy pocas mujeres tenían acceso a la educación superior y resultaba muy difícil para ellas convertirse en verdaderas artistas profesionales. Como ha subrayado Estrella de Diego, todavía a principios del siglo veinte «el dibujo y, en menor medida, la pintura eran adornos agradables que debía poseer cualquier niña burguesa, siempre como pasatiempo intrascendente que no comprometía a mucho. Era un juego sin consecuencias, parte de las buenas costumbres igual que la música, el canto o el bordado» (de Diego 2009: 38). Sin duda, Varo debió luchar contra los prejuicios propios de su tiempo y batallar contra el *diletantismo* al que estaba condenada por su sexo. Francis Bartolozzi, su amiga íntima durante estos años de formación, hace un recuento de las dificultades que vivían:

Éramos muy pocas las chicas a quienes nuestros padres nos dejaban estudiar, más aún si se trataba de una carrera como la de Bellas Artes. Aquello no estaba bien visto, figúrate que teníamos una condiscípula que tenía que ir con su señorita de compañía. Lo pasábamos muy bien, aunque los profesores eran muy exigentes. A mí, Garnelo me suspendió en junio, no me lo merecía, era por el simple hecho de ser mujer, cuando me quejé me dijo que me aprobaría en septiembre (citado en Beatriz Varo 1990: 38).

A pesar de que los tiempos eran difíciles para las mujeres, los años veinte constituyen uno de los períodos más interesantes de la historia de España, quizás el más interesante de todo el siglo pasado. La Segunda República se proclamará en 1931 y, con ella, España se convertirá en uno de los países más

progresistas de Europa; por otro lado, son también los años más creativos de la Generación del 27, años – según los términos irónicos de Maruja Mallo, otra artista española fundamental a la que Remedios conoció en la Academia de San Fernando – durante los que España aún formaba parte de Europa⁹. Remedios vivió en esta rica atmósfera de vanguardia y participó en las actividades de los Amics de L'Art Nou (ADLAN) y en la célebre exposición «Logicofobista» que tuvo lugar del 4 al 15 de mayo de 1936 en los bajos de la librería Catalonia. Durante el transcurso de ésta se repartieron octavillas en las que se podía leer el ideario del grupo: rechazo a la lógica y la razón, apuesta por el mundo de los sueños.

Sin embargo, fue en París – corazón del Surrealismo – donde Varo vivió los años de mayor aprendizaje vital y artístico. Aunque había estado en la ciudad en otras ocasiones, fue en 1937 cuando se mudó con Benjamin Péret – su pareja creativa y sentimental – y fue con él con quien se embarcó en las actividades del grupo que dirigía André Breton. Péret la había conocido en Barcelona, donde el poeta había llegado con otros extranjeros antifascistas en 1936 para defender la libertad y la República española. Juntos vivieron estos años intensos, aunque también muy difíciles, pues, entre otras cosas, Péret fue arrestado por sus ideas políticas en 1940, y también la propia Remedios por su relación con él. Así, como también harían otros intelectuales, la pareja se vio obligada a escapar – los caminos de la vanguardia y del exilio confluyeron – tras la ocupación de París por los nazis.

Después de un viaje agitado – tuvieron que ir desde Marsella a Orán, y más tarde pasaron por Marruecos, Bermudas, Santo Domingo y Cuba – finalmente llegaron a México, un país que les acogió con los brazos abiertos – el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) fue muy solidario con la República española – y donde Remedios permaneció hasta su muerte en 1963. De hecho, en México – país mágico y místico – pudo ganarse la vida como dibujante publicitaria y, desde finales de los años cincuenta, encontrar la calma necesaria para consagrarse a su trabajo artístico. En una carta a sus amigas españolas, ella misma lo cuenta:

(...) salí de España en 1937; como sabéis, vivía en Barcelona y mi escasa afición, por no decir horror, hacia todo lo que sean disturbios y violencia me hicieron poner pies en polvorosa. Me fui a París donde estuve relativamente tranquila hasta que estalló la guerra y no tuve más idea que poner de nuevo

9 Declaraciones recogidas en el documental *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco*, dirigido por Antón Reixa y editado por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales en 2009.

tierra y hasta grandísimas cantidades de agua entre tales catástrofes y mi persona (...). Aquí, en México, me ha ido muy bien, hay mucho trabajo, he ganado muy bien mi vida y vivo bastante tranquila y confortablemente (citado en Beatriz Varo 1990: 217).

En el país de los volcanes, Varo se reencontró con los intelectuales próximos al Surrealismo, como Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Kati y José Horna, César Moro, Luis Buñuel y Leonora Carrington, a la que, como enseguida veremos, había conocido en Europa cuando ésta vivía con Max Ernst. Durante el exilio se volvieron amigas íntimas: compartieron su pasión por la pintura y la literatura, la magia, y también por los «viajes físicos, metafísicos y espirituales» (de Diego 2007: 61).

3. Leonora Carrington: artista, rebelde y visionaria

Aunque parezca increíble, los caminos que llevaron a Carrington hasta México son todavía más extraordinarios que los que tuvo que recorrer Varo. Hija de Harold Wilde Carrington, un gigante de la industria química, Leonora nació entre algodones en Clayton Green, en el sur de Lancashire (Gran Bretaña). Su nacimiento se produjo el 6 de abril de 1917 bajo los auspicios de Aries, un signo indomable y de extraordinario talento. A mitad de camino entre la extravagancia y la lucidez extrema, desde muy pequeña dejó claro que no estaba en sus planes llevar una vida burguesa convencional, y así lo confirmaron pronto las expulsiones de los mejores colegios, las quejas de las monjas a cuyo cargo la encomendaron sus padres y su afición sin límites por los caballos. Su prima, Patricia Paterson, recuerda a la Leonora de aquellos años con las siguientes palabras:

Las dos estudiábamos en el St. Mary, en Ascot, y Leonora era una rebelde. Estaba en contra de cualquier disciplina y prefería ir a su aire. Era bastante musical, y también artística; su mayor obsesión era tener una sierra para jugar y que nos pescaran y hubiera problemas. Ella, sencillamente, no encajaba en el colegio (citado en Aberth 2010: 15).

Desafiante, bella y fantasiosa, Carrington dio al traste con todas las expectativas familiares – sus padres deseaban casarla con algún miembro de la realeza – el día en que les comunicó que, en realidad, su intención era matricularse en una escuela de arte. Su padre, horrorizado, intentó convencerla de que siempre podía pintar en casa, e incluso le sugirió que podría gozar de la agradable compañía de unos *fox terrier* (véase Aberth 2010: 20). Fue en vano. En 1935 Carrington se mudó a Londres para estudiar en la Chelsea School of Art y, más tarde, se convirtió en una de las primeras

alumnas de la Ozenfant Academy. En esta ciudad, su verdadero destino la estaba esperando.

Durante el verano de 1937, el artista alemán Max Ernst – ya por entonces una celebridad internacional – realizó una exposición en solitario en la Mayor Gallery de Londres. Carrington conocía su trabajo gracias a un libro sobre Surrealismo que su madre le había regalado y lo admiraba profundamente. Así, cuando Ursula Goldfinger, su compañera y amiga, organizó una cena en honor de Ernst, Carrington no dudó ni un instante en asistir. Y el *amour fou* – tan ensalzado por los surrealistas – se produjo:

Conocí a Max cuando aún estaba en la Academia Ozenfant. Fue amor a primera vista. (...) Creo que la química está relacionada con la alquimia y pienso que la atracción sexual tiene que ver con la química. Forman un triángulo (citado en Aberth 2010: 26).

En 1937, el mismo año en que Varo llegó a París, Carrington rompió definitivamente con su familia y huyó a esta misma ciudad para unirse a Ernst, por aquel entonces casado con su segunda esposa, la también muy joven Marie-Berthe Aurenche. Tal y como le sucedió también a Varo con Benjamin Péret, Ernst la introdujo en los círculos surrealistas y en la atmósfera creativa que tanto había deseado conocer. Breton, impresionado por su personalidad y potencial artístico, le abrió inmediatamente las puertas. Al igual que Varo, Carrington pasó en Francia unos años de intenso aprendizaje. Su relación con Ernst, pero también el sentirse independiente de su familia, la transformaron profundamente y la llevaron a volcarse en su trabajo. Durante este tiempo ambas mujeres se conocieron, aunque su amistad debería esperar todavía unos años para afianzarse.

La guerra estaba cerca y, una vez más, su destino y el de Varo iban a coincidir, esta vez en la tortuosa aventura del exilio. En 1939, Ernst fue arrestado por los franceses, pues poseía nacionalidad alemana. Carrington tenía apenas veintitrés años y, al verse completamente sola, sufrió una aguda crisis nerviosa. Así, cuando Catherine Yarrow, una vieja amiga, y Michel Lukas, compañero sentimental de ésta, le propusieron llevarla en coche hasta España – donde esperaban conseguir una visa para Ernst –, Carrington aceptó desesperada. El viaje fue una auténtica pesadilla – Carrington estaba aterrada por la ansiedad y las visiones apocalípticas – y culminó en Madrid, cuando un agente de policía la arrestó y la condujo a la embajada británica (véase Aberth 2010: 46). No obstante, los episodios más novelescos e increíbles de su historia todavía tenían que llegar.

Por intermediación de su familia, Carrington fue hospitalizada en una clínica psiquiátrica en Santander, donde le diagnosticaron psicosis y la trataron con cardiazol, lo que le produjo convulsiones y nuevas visiones, una experiencia escalofriante que años más tarde recogería en su obra *Down Bellow*, aparecida en 1944 en la publicación surrealista VVV. Guillermo Gil, un primo lejano que afortunadamente trabajaba como doctor en la clínica, arregló las cosas, y el embajador británico intervino para que Carrington pudiera salir del encierro. No obstante, la idea de sus familiares no era precisamente dejarla en libertad, sino que la enviaron a Madrid acompañada por una enfermera, donde un empleado de su padre se reunió con ella y la llevó hasta el tren que debía conducirla a Lisboa, desde donde sus padres habían previsto que partiera hacia Sudáfrica para ingresar en otra institución psiquiátrica.

Pero las cosas no salieron como estaba previsto. Una vez en Estoril, Carrington convenció a su guardián para que la acompañara a Lisboa a comprar guantes. Allí, simuló dolor de estómago, se encerró en el baño de un café y huyó por la puerta trasera. Poco rato después logró llegar a la Embajada mexicana, donde su amigo Renato Leduc era embajador. Éste le ofreció asilo político y, llevando todavía más lejos su protección, le propuso casarse con ella. De esta manera, Carrington escapó definitivamente del control de sus padres y desde entonces gozó de inmunidad diplomática (véase Aberth 2010: 51).

En Lisboa, Carrington se reencontró con Max Ernst, quien en ese momento estaba con Peggy Guggenheim – se casarían tiempo después –, pero, aunque se vieron frecuentemente, no quiso regresar con él. Aunque a él le costara aceptarlo, para ella había empezado una nueva etapa de su vida. Junto con Leduc viajó en 1941 a Nueva York – Ernst y Guggenheim les siguieron unos días después –, donde vivieron en la calle 74 West. Allí, en la ciudad que pronto iba a convertirse en el centro del mundo y desplazar a París, Carrington pudo concentrarse de nuevo en su trabajo y disfrutar otra vez de la compañía de sus amigos artistas, también exiliados de ese lado del Atlántico.

No obstante, cuando Leduc le propuso que se marcharan a México – recordemos que era su país natal –, Carrington aceptó la nueva aventura. Podemos suponer que ni ella misma se imaginaba todos los tesoros que le ofrecería este país – al que llegó en 1943 –, entre ellos el encuentro de su propio estilo literario y artístico, y la amistad, profunda y transformadora, de

Remedios Varo. Al igual que ésta, residiría en el país de los volcanes hasta su muerte, ocurrida en 2011, cuando era ya una anciana casi centenaria.

4. Amigas surrealistas¹⁰

Existen numerosas conexiones entre Carrington y Varo, su trabajo artístico y su vida. Como cuenta Victoria Combalía en su obra *Amazonas con pincel* (2006), entre las dos mujeres se establecieron complicidades mágicas y afinidades electivas: se veían a diario y, durante un cierto tiempo, incluso llegaron a vivir en la misma casa. Tal y como menciona Estrella de Diego en su libro sobre Varo, ambas artistas tenían de partida muchas cosas en común: un gran sentido del humor, una imaginación desbordante así como un auténtico interés por la magia y el ocultismo (de Diego 2007: 61). Compartían lecturas – como la doctrina mística de Gurdjieff –, amigos y, por supuesto, la experiencia del exilio en México. Tal y como apunta Janet Kaplan:

Basada en los raros poderes de inspiración que ambas sentían intensamente así como en sus creencias compartidas sobre el misticismo y el poder de la magia, las dos mujeres desarrollaron una relación profunda, y fueron capaces de establecer una comunicación que alimentó tanto sus vidas como su obra. Carrington, quien había sido liberada recientemente de un manicomio español, y Varo, quien no hacía tanto había sido detenida en Francia, establecieron una fuerte conexión emocional y espiritual basada en un sentimiento profundo de confianza mutua; sentían que ambas comprenderían el dolor y desesperación que habían vivido (2000: 93).

Los resultados de esta amistad cómplice fueron diversos. Por un lado, las dos mujeres desarrollaron un vocabulario artístico común que procedía de la esfera doméstica, los cuentos de hadas y el mundo de los sueños, tres universos sobre los que conversaban frecuentemente. Por otro, en las obras plásticas de Varo de los años cincuenta y sesenta aparecen ciertos elementos que ya encontramos en las obras de Carrington de los cuarenta, como la rueda, la espiral, los personajes-vehículo, la escalera, la silla, los ropajes renacentistas o las galerías cavernosas de las que surgen personajes

10 Aunque no he tenido el placer de poder asistir, entre el 28 de septiembre y el 12 de diciembre de 2010 se ha podido ver en el Sainsbury Centre for Visual Arts (Norwich) una exposición titulada *Surreal Friends*, dedicada precisamente a la amistad creativa entre Remedios Varo, Leonora Carrington y Kati Horna. Es de esperar que el catálogo, que se encuentra publicado en la editorial Lund Humphries, contenga interesantes artículos sobre el tema.

en movimiento¹¹. Tanto si Varo se apropió de estos elementos¹² como si formaban parte del mundo imaginario que compartían – hipótesis más convincente –, parece que la identidad artística de Varo no se forjó durante el tiempo que pasó junto a Benjamin Péret – en contra de lo que pudiera pensarse –, sino después de años de intensa colaboración personal y artística con Carrington. Así, los temas hacia los que Varo dirigió su atención cuando a finales de los años cincuenta comenzó a pintar en México su obra madura – como los procesos transformadores de la alquimia y lo oculto, o los poderes creativos de las mujeres y sus relaciones con la naturaleza, especialmente con los gatos – eran los temas favoritos de conversación – e incluso de experimentación – entre las dos mujeres durante sus visitas diarias (véase Kaplan 2000: 129-130).

Tal y como podemos leer en *Cartas, sueños y otros textos*, el libro que recoge la obra literaria de Varo, la relación era tan intensa que Carrington llegó a colarse en sus sueños; así, por ejemplo, el sueño que aparece en este libro catalogado con el número 3 comienza de la siguiente manera:

Estoy lavando una gatita rubia en el lavabo de algún hotel, pero no es cierto, parece más bien que es Leonora, que lleva un abrigo amplio y que necesita ser lavado. La rocío con un poco de agua de jabón y sigo lavando la gatita, pero muy perpleja y turbada, porque no estoy segura de a quién estoy bañando. Alguien, alguna de las dos, me dice que el señor Gamboa se acaba de ir a Bruselas y que antes de salir me ha enviado un telegrama certificado, ordenándome pintar en color tórtola la fachada de su casa (Remedios Varo 1997: 122).

Y en el sueño número 8 volvemos a encontrarnos a Leonora:

Vivíamos todos juntos en la misma casa, una casa bastante grande y quizás no en la ciudad, ya que la calle, muy empinada, se parecía a la calle de un pueblo empedrada con esas piedras redondeadas como huevos petrificados.

Era por la mañana temprano y estábamos arreglando la alfombra del dormitorio de Leonora. Era una alfombra roja y de pelo muy suave y sedoso, seguramente era oriental. (...)

Leonora había tenido un hijo recientemente y este niño nos causaba gran preocupación porque nos pareció demasiado pequeño al nacer y, además,

11 En *Remedios Varo: en el centro del microcosmos* (1990), Beatriz Varo dedica un capítulo completo a la simbología de la obra de Varo.

12 Como sugiere Combalía cuando apunta que «Con Leonora Carrington, Remedios Varo urdió una complicidad cotidiana. Eran inseparables y se veían a diario – aunque en México, en 2004, Leonora me aseguró que “Remedios la copió bastante”» (Combalía, 2006: 187).

nació con una espada roja al cinto y esta espada formaba parte de él, estaba viva y era, aunque espada, también carne con circulación sanguínea (Remedios Varo 1997: 127-128).

Estos sueños dejan entrever el grado de amistad y cercanía que existía en aquella época entre Varo y Carrington. Como señala Kaplan, juntas – dos mujeres hermosas con un ansia extraordinaria por vivir – formaban una poderosa unidad, lo que hizo creer a Varo que compartían una sensibilidad única. Y fue así como, bajo el sol del exilio mexicano, Varo y Carrington se contaron sus sueños, sus pesadillas e incluso sus secretos más profundos (véase Kaplan 2000: 93).

No obstante, sería injusto pensar que solo fue Carrington quien influyó en la vida y la obra de Varo. Sin duda, la influencia fue mutua. La prueba de ello la encontramos en el retrato tan afectuoso que Leonora hace de Remedios en *The Hearing Trumpet*, una novela que, aunque la crítica la sitúa entre 1950 y 1960, no se publicó hasta comienzos de los años setenta¹³; esta obra genial – post-atómica, feminista, delirante, divertida y me atrevería a decir que hasta postmoderna – está protagonizada por Marion Leatherby y Carmella Velásquez, dos maravillosas ancianas, trasuntos evidentes de Leonora y Remedios respectivamente. Carmella aparece descrita como una mujer con gran sentido del humor cuya afición favorita es escribir cartas a personas que no conoce:

No diría que Carmella es maliciosa, simplemente tiene un curioso sentido del humor. (...)

Carmella tiene una vida muy agradable y es verdaderamente intelectual. Lee libros a través de unos elegantes anteojos y rara vez habla entre dientes como yo hago. También teje jerséis muy habilidosos, pero lo que más le gusta del mundo es escribir cartas. Carmella envía cartas a desconocidos de todo el mundo y las firma con todo tipo de nombres románticos, nunca con el suyo. Carmella desprecia las cartas anónimas; además, serían muy poco prácticas, pues ¿quién respondería una carta si no estuviera firmada al final? Estas maravillosas misivas se alejan volando, de forma celestial, por correo aéreo, escritas con la delicada caligrafía de Carmella. Nadie responde nunca. Este es el lado realmente incomprensible de la humanidad: la gente jamás tiene tiempo para nada (Carrington 2005: 1-4).

Un poco más adelante, Carmella le explica a Marion cómo escoge a los destinatarios desconocidos de sus cartas:

13 Véase la introducción de Ali Smith en Carrington 2005.

Desde que robé la guía telefónica de París en el consulado mi producción ha ido en aumento. No te puedes imaginar los nombres tan bonitos que hay en París. Esta carta está dirigida a Monsieur Belvedere Oise Noisis, rue de la Rechte Potin, Paris Ile. Ni intentándolo lograrías inventar algo más sonoro (Carrington 2005: 6).

Lo cierto es que escribir cartas a personajes desconocidos, generalmente «de finalidad y tono exclusivamente humorísticos» (Castells, 1997: 33), era de hecho una costumbre habitual de la Varo real. Así, en una de las cartas que Isabel Castells incluye en *Cartas, sueños y otros textos*, podemos leer:

Estimado Desconocido,

Ignoro totalmente si es usted un hombre solitario o un padre de familia, si es un tímido introvertido o un alegre extrovertido, pero, sea como sea, quizás está aburrido y desea lanzarse intrépidamente en medio de un grupo de personas desconocidas con la esperanza de oír algo que le interese o le distraiga. También el hecho de sentir curiosidad y hasta algo de inquietud es ya un aliciente, por eso le propongo que venga a pasar el fin de año a la casa nº... de la calle...

He elegido su nombre casi al azar en el libro de teléfonos, digo casi porque he buscado la hoja donde se encuentran los de su profesión... (Remedios Varo 1997: 33).

En todo caso, Varo y Carrington llevaron su relación creativa mucho más allá de la simple conversación amistosa, la presencia en sus cuadros de ciertos elementos comunes o la aparición como personajes en sus obras literarias respectivas. Por un lado, juntas desarrollaron proyectos para el teatro y, por otro, las dos amigas se embarcaron en la realización de experimentos alquímicos y otros juegos surrealistas. Y es que, bajo el sol del exilio mexicano, estas dos mujeres extraordinarias decidieron – como tantas otras cocineras, peluqueras, magas, costureras e iluminadoras de libros antes que ellas – ir más allá de la amistad y convertirse en colaboradoras artísticas.

5. Los proyectos para el teatro

Al igual que otras artistas de vanguardia como Sonia Delaunay, Remedios Varo sentía fascinación por el diseño de ropa. Desde niña tuvo talento con la aguja – otra forma de dibujar – y quienes la conocieron aseguran que siempre iba muy bien vestida con trajes que ella misma confeccionaba (véase Beatriz Varo 1990: 57). En México utilizó esta habilidad para trabajar en el mundo del espectáculo y diseño vestuarios para obras de teatro así como

sombreros y tocados, piezas exquisitas que pronto se convirtieron en su especialidad (véase Kaplan 2000: 98). En colaboración con Esteban Francés llegó a trabajar para Marc Chagall en el diseño del vestuario del ballet *Aleko*, de Léonid Massine, ya que – al cancelarse el estreno en París a causa de la guerra – éste pudo verse en Ciudad de México en septiembre de 1942. También a Carrington le interesaba el teatro, tanto su dimensión textual como la puesta en escena; de hecho, en 1957, Alejandro Jodorowsky dirigió una obra suya, titulada *Penélope*, para la que la propia Carrington realizó tanto el diseño de arte como el vestuario (véase Aberth 2010: 102).

No debe sorprendernos entonces que las dos mujeres decidieran trabajar codo con codo en este mundo de telas, patrones y figurines. Juntas realizaron trajes y «extraordinarios sombreros» para *Madwoman of Chaillot*, una producción de Jean Giraudoux, así como unos tocados maravillosos para *El gran teatro del mundo*, la obra de Pedro Calderón de la Barca (Kaplan 2000: 98). La confección de estos tocados fantasiosos y extravagantes representa bien el espíritu de colaboración que las mantenía unidas, pues, al igual que ocurrirá con las recetas de cocina, ambas mujeres utilizaron la fantasía para apropiarse y subvertir una actividad – la costura – asociada ya desde tiempos de la desdichada Penélope a valores femeninos tradicionales, como la paciencia y la resignación. Por otro lado, podemos imaginar que les importaba poco si los tocados eran obras «mayores» o «menores», pues lo que seguramente les interesaba era el hecho en sí de pasar tiempo juntas trabajando y colaborando artísticamente¹⁴.

Según explica Isabel Castells en *Cartas, sueños y otros textos*, las dos amigas además compusieron dos obras de teatro. La primera de ellas, al parecer totalmente irrepresentable, se encuentra inédita y se compone de tres actos. Además, según comentan sus autoras al comienzo, fue realizada solamente para «divertimiento de los actores» (Castells 1997: 49). La segunda obra, ésta sí publicada en *Cartas, sueños y otros textos*, es igualmente irrepresentable y no está exenta de ambigüedades. Ésta se compone de dos fragmentos entre los que apenas existe relación más allá de la aparición de los personajes que se encuentran en una lista al comienzo y la presencia de ciertos temas comunes,

14 En su estudio sobre las biografías de mujeres, Carolyn G. Heilbrun dedica un capítulo a la amistad femenina y a las colaboraciones creativas entre mujeres, y señala que son estas colaboraciones en la «esfera pública» las que deberían despertar el interés de los biógrafos: «Lo que identifica la amistad femenina no es si las amigas eran homosexuales o heterosexuales, si eran o no amantes, sino si compartían la maravillosa energía del trabajo en la esfera pública. Este tipo de amigas – muchas de ellas ocultas – son las que los biógrafos de mujeres deben buscar» (Heilbrun 1989: 108).

como la magia, el poder de la energía y los sueños. Como señala la propia Castells, el carácter fragmentario de esta pieza impide que el lector se haga una idea unitaria de la misma y la imposibilidad de atribuirla a un género literario en particular – de hecho, parece más narrativa que dramática – comporta numerosas dificultades de interpretación. Castells atribuye estas dificultades a la poética surrealista – que juega a confundir los géneros literarios y a crear expectativas en el lector que no siempre se cumplen – y al hecho de que se trate de un proyecto inacabado. Llega incluso a sugerir que tal vez nos encontremos ante un *cadavre exquis* – cada artista se haría cargo de una parte – del que quizás falte la parte que corresponde a Leonora. Esta hipótesis estaría respaldada por Walter Gruen – la última pareja sentimental de Varo – quien afirma que probablemente se trate de un *proyecto* para una obra que las dos mujeres pensaban desarrollar en el futuro (véase Castells 1997: 49-55). Veamos en todo caso de qué trata esta singular pieza literaria.

En el primer fragmento encontramos el personaje de Doña Milagra:

Doña Milagra tiene miedo de la oscuridad, nunca está segura de que no va a surgir de algún lugar una mano abrasadora que la agarre de un tobillo y la deje clavada en el sitio mientras un fuego devorador se propaga del tobillo al resto del cuerpo, convirtiéndola en un montón de cenizas. Lo peor es que tiene que disimular siempre sus temores ante los demás, pues el confesarlos sería confesar al mismo tiempo su culpabilidad y su miedo al castigo (Remedios Varo 1997: 97-98).

Un poco después, Doña Milagra recibe un mensaje de un misterioso personaje y ella se lo lleva a su maestro espiritual, llamado Mr. Brown. Se trata de un mensaje relacionado con la comida y los vestidos – dos elementos recurrentes también en *The Hearing Trumpet*, la novela de Carrington – que los personajes necesitan comer y ponerse para evitar que los Malatesta – personajes malévolos – roben «la energía». En la segunda parte de la pieza, aparecen Ellen y Felina – trasuntos de Leonora y Remedios respectivamente –, dos mujeres que se encuentran fuera de la ciudad, acompañadas por su amigo Lucio, ya que «necesitaban descanso y unos días de meditación para poner orden en el tumulto de sus temores, emociones y dudas» (Remedios Varo 1997: 101). Ellen aparece como un personaje de cutis delicado y Felina como un ser de extraña naturaleza, mujer por el día y cabra por la noche. Durante un paseo, las dos amigas se encuentran con los peligrosos Malatesta y descubren una historia de contrabando en la que se verán implicadas. Este divertido episodio se encuentra escrito en francés:

Ellen et Felina sont figées de peur et surprise, mais aussi dévorées de curiosité, elles restent cachées à observer la maison pour tâcher de comprendre qu'est-

ce que tout cela peut bien vouloir dire : est-ce que c'est encore une sombre entreprise de Magie Noire?... Pourquoi tant de corsets?... Qui est ce capitaine dont ils parlent?... Elles se posent ces questions l'une à l'autre en chuchotant, mais Lucio, qui a tout observé et qui a souvent beaucoup de pénétration, leur dit à voix très basse un seul mot : Contrebande! (RemediosVaro 1997: 106).

Tanto si esta extraña y fantasiosa pieza es un simple *proyecto* como si nos encontramos ante un cadáver exquisito incompleto, lo cierto es que constituye un documento muy valioso, pues en él hallamos presentes numerosos elementos que también aparecen de forma sistemática en la producción de ambas artistas, lo que nos permite apreciar hasta qué punto su trayectoria creativa estuvo marcada por su amistad.

¿De qué elementos se trata? Entre otros, podemos destacar la configuración de un mundo mágico en el que se establecen relaciones inesperadas – casi alquímicas – entre las personas, los animales y los vegetales que lo habitan; la creación de seres de identidad ambigua, entre humana, animal y vegetal; la importancia de los sueños, la energía y el mundo espiritual; la mezcla del mundo medieval y moderno; la presencia del humor, y la crítica a los códigos socialmente establecidos así como a toda forma de autoritarismo.

6. Recetas, experimentos alquímicos y otros juegos surrealistas

Otro ámbito en el que Varo y Carrington colaboraron productivamente es la cocina. Al igual que hicieron con el diseño de ropa, las dos artistas también realizaron fantasiosas recetas que subvierten nuevamente una actividad – cocinar – asociada tradicionalmente al género femenino. Quienes tuvieron el placer de asistir a sus cenas cuentan divertidas anécdotas sobre los extraños platos que ambas mujeres preparaban entre risas – como el falso caviar o las tortillas que escondían el cabello de los propios comensales – para sorprenderles (véase Kaplan 2000: 5). La siguiente receta, destinada a «provocar sueños eróticos», nos permite hacernos una idea del mundo imaginativo y el espíritu surrealista que convocaban cuando se acercaban a los fogones:

PARA PROVOCAR SUEÑOS ERÓTICOS

Ingredientes

Un kilo de raíz fuerte	Un ladrillo
Tres gallinas blancas	Dos pinzas para la ropa
Una cabeza de ajos	Un corsé con ballenas
Cuatro kilos de miel	Dos bigotes postizos

Un espejo
Dos hígados de ternera

Sombreros al gusto

Se despluman las gallinas, conservando cuidadosamente las plumas. Se ponen a hervir en dos litros de agua destilada o de lluvia sin sal y con la cabeza de ajos pelados y molidos. Se deja hervir a fuego lento. Mientras hierven las aves, colóquese la cama oriental de noroeste a sudeste y déjese reposar con la ventana abierta. Cíérrese la ventana media hora después y colóquese el ladrillo rojo bajo la pata izquierda de la cabecera de la cama, que debe estar al noroeste. (...) Póngase el corsé bastante apretado. Siéntese ante el espejo, afloje su tensión nerviosa, sonríase, pruébese los bigotes y los sombreros según sus gustos (tricornio, napoleónico, capelo cardenalicio, cofia con encajes, boina vasca, etcétera) (...) (Remedios Varo 1997: 108-109).

No obstante, aunque el humor inteligente fuera su ingrediente favorito al elaborar las recetas, éstas también tenían un lado serio. Como apunta Kaplan, ambas artistas utilizaron las imágenes y metáforas relacionadas con la cocina para establecer una asociación entre los roles que han desempeñado tradicionalmente las mujeres y su capacidad para alterar la realidad (véase Kaplan 2000: 96; de Diego 2007: 61). Sus fantasiosas recetas – así como los numerosos cuadros que ambas pintaron sobre este mismo tema¹⁵ – equiparan la actividad culinaria con el poder trasgresor de la alquimia, arte de transformación por excelencia, subvirtiendo de este modo la ideología que subyace a la división del mundo en dos esferas, una femenina – doméstica y pasiva – y otra masculina – pública y activa –. En efecto, tanto para Varo como para Carrington lo doméstico es un lugar de trasgresión en el que siempre aguardan insólitas sorpresas e inesperadas metamorfosis (véase Andrade 1996). Así, en una de las cartas de Varo, podemos leer un fragmento dedicado a los experimentos cotidianos de un extraño grupo de personas, «Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana»:

Este grupo, activo desde hace mucho tiempo, ha hecho ya constataciones notables que hacen la vida más simple desde el punto de vista práctico. Por ejemplo: muevo un bote de pintura color verde unos cinco centímetros hacia la derecha, clavo una chinche junto a un peine y, si el señor A... (adepto que trabaja en coordinación conmigo) pone en ese mismo momento su libro sobre apicultura al lado de un patrón para cortar un chaleco, entonces estoy seguro de que se dará, en la avenida Madero, el encuentro de una mujer que me interesa y cuyo origen no he podido averiguar hasta ahora, así como

15 Podría destacarse *Naturaleza muerta resucitando* (1963), de Remedios Varo, y *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (1975), de Leonora Carrington.

tampoco su dirección. Hemos logrado algunas conquistas sobre la vida de cada día, como usted puede observar (Remedios Varo 1997: 78-79).

En realidad, desde mucho antes de conocerse, tanto Varo como Carrington sentían interés por estos aspectos mágicos de la realidad así como por el tarot y los sueños. Pero fue en México – país de magas y hechiceras – donde encontraron un auténtico paraíso para sus inquietudes y donde pudieron dar vía libre no sólo a su imaginación sino también a su búsqueda espiritual, que desde entonces realizaron en mutua compañía. Una de las cartas escritas por Varo permite vislumbrar esta búsqueda espiritual a la que ambas artistas se consagraron en México:

Estimado Sr. Gardner,

Acabo de conocer su libro, que ha despertado en mí muchísimo interés. Una amiga mía, la Sra. Carrington, ha tenido la bondad de traducírmelo, ya que soy incapaz de leer o hablar el inglés. (...)

Como usted ya sabe, en este país existe una gran actividad en el terreno de la brujería (...) nosotros, es decir, la Sra. Carrington y algunas otras personas, nos hemos dedicado a buscar hechos y datos que se conservan todavía en regiones apartadas y que participan del verdadero ejercicio de la brujería. Personalmente, yo no me creo dotada de poderes especiales, sino más bien de una capacidad para ver rápidamente las relaciones causa efecto, y ello fuera de los límites ordinarios de la lógica corriente (Remedios Varo 1997: 81-82)

Estos juegos surrealistas, experimentos alquímicos y recetas son una prueba más de la intensa relación – personal y creativa – que unió a ambas mujeres durante sus años de exilio mexicano. Con bromas, encantamientos y hechizos, las dos amigas conjuraron los aspectos cotidianos de su día a día y urdieron una imaginativa rebelión contra valores supuestamente femeninos, como la pasividad y la sumisión, que se asocian habitualmente a las actividades de la esfera doméstica. Así, bajo el sol del exilio mexicano, la cocina de Varo y Carrington – fantasiosa, transgresora y rebelde – se convirtió en un espacio en el que re-negociar y re-inventar la representación de la mujer así como los valores femeninos tradicionales.

7. Una historia diferente

En *Writing a woman's life* (1989), Carolyn G. Heilbrun dedica un capítulo a la amistad femenina y a la forma en la que ésta aparece representada en las autobiografías, biografías y otros relatos que se han escrito sobre las vidas de mujeres. Según ella misma explica, los grandes teóricos de la amistad – como Aristóteles y Montaigne – estaban mucho más interesados en la amistad

masculina – y por tanto pública – que en la femenina – a la que situaban en las anodinas esferas de lo íntimo y lo privado –. El desprecio y el poco interés que ésta ha suscitado hasta tiempos relativamente recientes quizás sea la razón que justifique las dos imágenes típicas que nos hacemos de ella: una «sociedad de consolación» que congrega a mujeres llorosas – normalmente por asuntos de «hombres» – o un «duelo de arpías», clichés que vendrían a reforzar la absurda creencia de que las mujeres no pueden ser amigas (véase Heilbrun 1989: 99).

La historia de Remedios Varo y Leonora Carrington *no* es excepcional, aunque ellas sin duda lo fueran. A lo largo de la historia, otras muchas mujeres se han encontrado – poco importa si en los soportales de su casa o bajo el sol del exilio – para contarse sus vidas e iniciar una fructífera colaboración. En cambio, lo que *sí* es excepcional es que, como en el caso de Varo y Carrington, sus historias de amistad se hayan escrito – o hayan tomado forma artística – de modo que puedan *narrarse* y servir de modelo alternativo a la «sociedad de consolación» y al «duelo de arpías» cuando otras mujeres imaginan sus propias historias de vida. En este sentido, la amistad creativa de Varo y Carrington constituye un nuevo paradigma narrativo – una historia diferente – para contar la vida de las mujeres.

Marion Leatherby y Carmella Velásquez – los personajes que Carrington creó en *The Hearing Trumpet*, trasuntos de ella misma y Varo –, así como Ellen y Felina – a los que dieron vida en el *proyecto* que ambas crearon para el teatro – son mujeres y amigas. Juntas emprenden maravillosas aventuras, pasan desvelos y viven hazañas extraordinarias. Poco o nada se cuenta de sus vidas amorosas y no se diría que formen ni una sociedad de consolación ni un duelo de arpías. Son *dos en la carretera*, una historia que, en el momento que les tocó vivir, se había escrito muy pocas veces.

Remedios y Leonora – las mujeres reales que están detrás de estos personajes femeninos de ficción – también eran *dos en la carretera* – Thelma y Louise *avant la lettre* – cuando se encontraron a principios de los años cuarenta bajo el sol del exilio mexicano. Como hemos visto, su amistad creativa tuvo una influencia extraordinaria en sus vidas – mayor incluso que sus relaciones con Benjamin Péret y Max Ernst – y todas las aventuras en las que se embarcaron juntas con humor transgresor, como escribir, cocinar, dibujar, hacer conjuros, coser o diseñar vestidos, también marcaron profundamente su obra. Aunque sean inclasificables según las categorías artísticas tradicionales, sus textos fantasiosos, los maravillosos tocados y

las recetas extravagantes – trazas de una auténtica amistad creativa – son «trabajos colectivos» en toda regla.

Sin duda, Leonora estaba pensando en Remedios, su querida amiga española, y en esas largas conversaciones sobre mitología y alquimia que mantuvieron bajo el sol del exilio mexicano – otra forma de «colaborar» – cuando escribió en *The Hearing Trumpet*: «Ahora creo en la inspiración. Una conversación estimulante entre dos personas que comparten una afinidad misteriosa puede reportar más alegría en la vida que incluso el reloj más caro del mundo» (Carrington 2005: 25).

Bibliografía citada

- Aberth, S.L., 2010, *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*, Farnham, Lund Humphries [primera edición 2004].
- Andrade, L., 1996, *Remedios Varo. Las metamorfosis*, México, Círculo de Arte.
- Carrington, L., 2005, *The Hearing Trumpet* [introducción de Ali Smith], Londres, Penguin Books [primera edición en inglés 1976].
- Castells, I., «Introducción», en: Varo R., *Cartas, sueños y otros textos*, 1997, México, Ediciones Era [primera edición 1994].
- Chadwick, W., 1990, *Women, Art, and Society*, Londres, Thames and Hudson.
- Combalá, V., 2006, *Amazonas con pincel. Vida y obra de grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Barcelona, Destino.
- Diego, E. de, 2007, *Remedios Varo*, Madrid, Fundación Mapfre.
- Diego, E. de, 2009, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra.
- Heilbrun, C.G., 1989, *Writing a Woman's Life*, Londres, The Women's Press [primera edición 1988].
- Hubert, R.R., 1994, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, & Partnership*, Lincoln / Londres, University of Nebraska Press.
- Kaplan, J.A., 2000, *Remedios Varo. Unexpected Journeys*, Nueva York / Londres, Abbeville Press Publishers [primera edición 1988].
- Maruja Mallo. *Mitad ángel, mitad marisco* [documental dirigido por Antón Reixa], 2009, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Mendoza, E., 2010, «A veces escribo como si trazase un boceto»: *los escritos de Remedios Varo*, Madrid, Iberoamericana.
- Nochlin, L., 1971, «Why Have There Been No Great Women Artists?», en: Nochlin, L., 1991, *Women, Art, Power and Other Essays*, Londres, Thames and Hudson [primera edición 1989].
- Remedios Varo. Catálogo razonado*, 2002, México, Ediciones Era.

- Roth, M., 1987, «Teaching Modern Art History from a Feminist Perspective: Challenging Conventions, my Own and Others», en: Hilary Robinson (ed.), 2001, *Feminism – Art-Theory. An Anthology (1968-2000)*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Smith, A., «Introduction», en: Carrington, L., 2005, *The Hearing Trumpet*, Londres, Penguin Books [primera edición en inglés 1976].
- Varo, B., 1990, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, México/ Madrid/ Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Varo, R., 1997, *Cartas, sueños y otros textos* [introducción y notas de I. Castells], México, Ediciones Era [primera edición 1994].
- Roth, M., 1987, «Teaching Modern Art History from a Feminist Perspective: Challenging Conventions, my Own and Others», en: Hilary Robinson (ed.), 2001, *Feminism – Art-Theory. An Anthology (1968-2000)*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Smith, A., «Introduction», en: Carrington, L., 2005, *The Hearing Trumpet*, Londres, Penguin Books [primera edición en inglés 1976].
- Varo, B., 1990, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, México/ Madrid/ Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Varo, R., 1997, *Cartas, sueños y otros textos* [introducción y notas de I. Castells], México, Ediciones Era [primera edición 1994].