

# Heterotopías trans-domésticas en la calle de Gabino Barrera: subversión y performatividad de género en *El Santo Cuerpo Grasoso* de Leonora Carrington y Remedios Varo

Andrea LUQUIN CALVO  
*Universidad Internacional de Valencia (VIU)*<sup>1</sup>

## *Resumen*

Este artículo se adentra en el ‘topos exílico’ de la comunidad surrealista europea en México a través de los vínculos creativos entre Remedios Varo y Leonora Carrington. Ambas artistas configuran una ‘heterotopía’ que funciona como un espacio ‘trans-doméstico’: un espacio performativo y creativo donde, desde su exilio-género, transforman y superan el significado de los espacios domésticos-cotidianos mediante propuestas plásticas y discursivas críticas. Su obra teatral conjunta *El Santo Cuerpo Grasoso*, ejemplifica este contra-espacio lúdico-performativo que permite la subversión de discursos surrealistas, patriarcales y de género.

*Palabras Clave.* Remedios Varo, Leonora Carrington, heterotopía, performatividad de género, trans-doméstico.

## *Abstract*

This paper explores the ‘exilic topos’ of the European Surrealist community in Mexico, through the creative connections between Remedios Varo and Leonora Carrington. Both artists construct a ‘heterotopia’ that operates as a ‘trans-domestic’ space: a performative and creative sphere where, from the standpoint of their exile-gender, they transform and transcend the meanings of everyday domestic spaces through critical artistic and discursive proposals. Their collaborative theatrical work, *El Santo Cuerpo Grasoso*, exemplifies this playful-performative counter-space that enables the subversion of surrealist, patriarchal and gender discourses.

*Keywords:* Remedios Varo, Leonora Carrington, Heterotopia, Gender performativity, Trans-domestic.

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto *La filosofía iberoamericana del siglo XX y el desarrollo de una razón plural* (PID2022-138121NB-I00), financiado por MICIU/AEI y FEDER, UE y en la Research Unit de la DFG (German Research Foundation, Project-ID 523073917 – FOR 5700) *Transxile. Negotiations of aesthetic and community in postrevolutionary Mexico*. Agradezco a María Navarro González su inestimable apoyo.

En 1941, la artista Remedios Varo y el escritor Benjamín Péret llegaron a México escapando del fascismo y la guerra en Europa. Se instalaron en el número 5 de la calle de Gabino Barreda 18, Colonia San Rafael, Ciudad de México. Desde entonces, y hasta 1947, este espacio se convirtió en lugar de encuentro para otros surrealistas e intelectuales exiliados que visitaban o vivían en la capital del país norteamericano.

Esta particular comunidad artística fue representada por el mexicano de ascendencia húngaro-alemana Gunther Gerzso en *Los días de la calle de Gabino Barreda* (1944)<sup>2</sup>. En este óleo, Gerzso se retrata junto a Remedios Varo, Leonora Carrington, Esteban Francés y Benjamin Péret. A través de los cuerpos deconstruidos y su relación con el espacio, la obra alude al ‘topos’ del exilio surrealista, marcado por un muro que les separa, tanto de una Europa en guerra, como del país de su refugio. En esta composición destacan Carrington y Varo quienes construyeron, en la casa de la calle de Gabino Barrera, un particular contra-espacio colaborativo y creativo de subversión artística y discursiva.

Este trabajo explora la significación de este espacio, mediante tres ‘topos’. El primero se centra en la utopía surrealista sobre México, así como también en el exilio de los artistas surrealistas, representado por Gerzso en *Los días de la calle de Gabino Barreda*. Un segundo ‘topos’ aborda las relaciones y colaboraciones creativas que dieron lugar, en esa misma calle, a una “heterotopía” (Foucault, 1997): un espacio que no solo funcionó como refugio ante la vulnerabilidad y precariedad del exilio, sino que, también, se convirtió en un lugar de subversión y cuestionamiento de los discursos surrealistas y de género. Para Remedios Varo y Leonora Carrington –desde su exilio-género sexual (Martínez, 2017)–, dicha heterotopía se configuró como un espacio ‘trans-doméstico’ (García, 2020): un lugar donde trascender y subvertir, mediante propuestas estéticas-performativas (Butler, 2007) los significados de género atribuidos a los espacios privados y domésticos. Ambas artistas replantearon, así, no solo los principios surrealistas, sino, también, la noción de subjetividad. Esta ‘heterotopía trans-doméstica’ constituye el marco de nuestro tercer ‘topos’: la pieza teatral que ambas escribieron de forma conjunta conocida como *El Santo Cuerpo Grasoso*<sup>3</sup>. Concebida para que Varo, Carrington y otros miembros del grupo surrealista en México interpretaran sus personajes, la obra construye un artilugio fantástico que subvierte los discursos surrealistas, patriarcales y de género mediante la performatividad centrada en la parodia y en la escenificación de cuerpos híbridos que combinan lo real y lo fantástico. Estos cuerpos, entendidos como “figuraciones” (Haraway, 1995) permiten la imaginación de subjetividades que posibilitan nuevas formas de representación y experiencia feminista (Braidotti, 2004) al cuestionar las categorías de género, identidad y subjetividad. *El Santo Cuerpo Grasoso* configura, así, un contra-espacio abierto a la experimentación del género que, aunque ambas artistas cultivaron de manera separada en sus obras, adquiere una especial significación en esta dramatización escrita de manera conjunta.

<sup>2</sup> Perteneciente a una colección privada, la obra puede localizarse en el catálogo en línea de la exposición *Surrealism Beyond Borders* (11/10/2021– 30/1/2022) del Metropolitan Museum of Art (MET) de Nueva York <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/835009>.

<sup>3</sup> Recuperada bajo este título en la edición crítica realizada por Edith Mendoza Bolio (2010).

## 1. MÉXICO: EL PAÍS DE LA UTOPIÍA Y DEL ‘TOPOS’ DEL EXILIO SURREALISTA

El “Mapa del mundo en la época de los surrealistas” publicado en *Varietés* (1929), muestra una cartografía, bajo un ondulante ecuador, donde aparecen territorios utópicos del imaginario surrealista. Se trata de una “relectura del mundo” (De Diego, 2008: 13) que supone un “dislocamiento territorial” (18). Si bien Michel Foucault postuló las utopías como “lugares sin espacio real” (1997: 86), este mapa señala espacios reales donde construir –política y creativamente–, la utopía surrealista. En este imaginario, México aparece como territorio que, por su ‘exotismo’, es cartografiado por la imaginación occidental-colonial como lugar de creación y descubrimiento, pero, también, como lugar de asilo frente al fascismo y la guerra: como ‘topos’ del exilio.

En 1936, Antonin Artaud había visitado México buscando encontrar en su arte “la esencia de la psique humana” (Grimberg, 1999: 198). Dos años después, André Breton fue recibido por Diego Rivera y Frida Kahlo. Visitó a León Trotsky con quien realizó el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* firmado, también, por Rivera. En 1940, junto con César Moro y Wolfgang Paalen, Breton realizaría la ‘Exposición Internacional del Surrealismo’ en Ciudad de México. Participaron Pablo Picasso, Joan Miró, Vasili Kandinsky, Victor Brauner, Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Frida Kahlo, Diego Rivera, Carlos Mérida y otros surrealistas que acabarían exiliados en el país norteamericano: el propio Paalen, Remedios Varo, Óscar Domínguez, Eva Sulzer o Esteban Francés (Tibol, 1988: 44).

La llegada de los exiliados surrealistas a México se produjo en un contexto diferente a esta cartografía utópica: ocurrió bajo la sombra del fascismo y la Guerra Civil española y europea. Varo y Péret embarcaron a México –donde Varo podía acogerse a la política de asilo del gobierno mexicano–, ante la imposibilidad de viajar a Nueva York, tanto por la vinculación republicana de la pintora (Breton y Péret, 2017: 91-94), como por la denegación de entrada a Péret por su activismo político (Bradú, 2014: 25). La pareja llegó a México en 1941, a bordo del buque *Serpa Pinto*. Fue el mismo barco que tomó, un año después, el fotógrafo Chiki Weisz, quien trabajó junto con Frank Capa en la Guerra Civil española. Weisz se casaría, en 1946, con la pintora Leonora Carrington. Esta llegó a México en 1942 acompañada de su entonces marido, el poeta y diplomático mexicano Renato Leduc. Carrington había escapado, primero del nazismo y, posteriormente, de un psiquiátrico franquista. Integrante del círculo surrealista de Breton –al que pertenecían Péret y Marx Ernst, su expareja–, había conocido en este grupo a Varo, si bien no fue hasta su llegada a México que ambas establecieron una estrecha amistad. Del círculo surrealista parisino, Varo y Péret también conocían al pintor español Esteban Francés, otro habitual de la calle de Gabino Barrera. José Horna –a quien Varo conocía de la Academia de San Carlos–, había documentado la Guerra Civil junto a la fotógrafa Kati Horna, amiga de Weisz desde la juventud. El matrimonio se exilió a México en 1939. Previamente, Kati Horna y Remedios Varo coincidieron en la revista *Umbral* en Barcelona (González Madrid, 2003: 84-85).

La llegada del grupo surrealista convergió con un ambiente marcado por una fuerte política cultural nacionalista, lo que les originó dificultades tanto ideológicas como estéticas dentro del campo artístico mexicano (Gaitán, 2019: 84). Ya en su viaje a París,

en 1939, con motivo de la exposición sobre México organizada por Breton, Kahlo había calificado al grupo surrealista como burgués, preocupado solo por sus tertulias en los cafés parisinos donde hablaban sin parar de “arte”, “revolución” o “cultura”, “soñando las tonterías más fantásticas”, pero muy lejos de cualquier acción política o transformación social (Kahlo, 1939). Diego Rivera llamó a los surrealistas arribados “falsos artistas” que alentaban “modas europeas” e influencias “colonizadoras extranjeras” (Kaplan, 1988: 87)<sup>4</sup>.

Las desavenencias entre artistas favorables al estalinismo y quienes lo denunciaban –algunos surrealistas creían implicado a Rivera en el atentado a Trotsky (Breton y Péret, 2017: 253)–, junto con la percepción de representar un arte ‘burgués’, alejado del nacionalismo postrevolucionario mexicano, crearon una relación poco fluida con los recién llegados: “Étroitement serrés dans notre cercle on ose à peine mettre les nez dehors” –escribe Carrington a Breton–, “sinon des cafards écresants devant la rigoureuse incompréhension des gens – il les maudit à une discrete distance. C’ est moins mondain qu’a New York”<sup>5</sup> (Breton y Péret, 2017: 194). Asimismo, en su correspondencia, Benjamín Péret describe la imposibilidad de encontrar medios de subsistencia (149), impidiendo el desarrollo pleno del trabajo del grupo surrealista:

Les 6 ou 8 derniers mois ont été les plus affreux que j’ai passés ici, sans un sou et sans perspective d’aucune sorte. [...] Quant à Remedios, [...] doit faire des travaux imbéciles pour gagner un peu d’argent, je ne crois pas qu’elle puisse rien faire en ce moment. Il en est de même pour Leonora [...]. (247)

Muchos artistas debieron aceptar trabajos comerciales para subsistir. El propio Péret sobrevive como traductor, articulista y profesor de francés (Andrade, 2003: 110; Tibol, 1998: 42). En realidad, Varo y Péret subsisten gracias a los trabajos publicitarios –especialmente para la farmacéutica Bayer–, que realiza la pintora (Andrade, 2003: 110), quien también trabaja decorando muebles, en la ilustración de moda (Gaitán Salinas 2014: 87) y, ocasionalmente, en el diseño de vestuario de obras teatrales (Breton y Péret, 2017: 149), lo que le impide dedicarse a la pintura en esos años (253)<sup>6</sup>. No es una situación extraña: ante una económica precarizada, gran parte de las mujeres exiliadas ve replegadas sus actividades artísticas y profesionales al terreno del soporte económico y del hogar (Martínez, 2017: 183). Su producción artística, al desarrollarse en gran parte fuera de los espacios tradicionales de las ‘Bellas artes’ (como el diseño, la publicidad, la fotografía comercial o la crónica periodística) y ser considerada ‘amateur’, fue relegada

<sup>4</sup> A pesar de sus declaraciones, Kahlo y Rivera mantuvieron vínculos con los surrealistas. Fueron amigos de Wolfgang Paalen al compartir interés por la arqueología prehispánica. Leonora Carrington tenía buen recuerdo de Kahlo y asistió a su segunda boda con Rivera (Raaj van; Moorhead; Arcq; Kusunoki; Rodríguez Rivera, 2010: 14).

<sup>5</sup> Los textos en francés, provenientes de la correspondencia recopilada en BRETON, André y PÉRET, Benjamin (2017), *Correspondance: 1920-1959*. Paris: Gallimard, se transcriben tal como aparecen en dicha publicación, respetando la ortografía y estilo originales del autor o autora.

<sup>6</sup> Situación que contrasta con la imagen que Varo traslada a su familia en una carta de 1946: “Aquí en México me ha ido muy bien, hay mucho trabajo, he ganado muy bien mi ida y vivo bastante tranquila y confortablemente” (2023: 97).

y desvalorizada por razones de género (Gaitán, 2014; Martínez, 2017).

Además de un cierto aislamiento y las dificultades económicas que atravesaron los y las artistas exiliados europeos, el ‘topos’ exílico mexicano también se convertiría en una suerte de ‘periferia’ del mapa surrealista. Aquel grupo de artistas acabarían siendo desplazados (Segura, 2020), no solo del espacio del surrealismo europeo, sino también del foco surrealista que se desarrolló en Nueva York (donde surgió la revista *VVV*), refugio de artistas como Ernst, Duchamp, Tanguy o el propio Breton.

El ‘topos’ periférico del exilio surrealista en México tendrá dos consecuencias. Por un lado, la inclusión y estudio tardío de la obra de los y las artistas radicados en ese país (Segura, 2020: 40) y, por otro, un paulatino aislamiento del movimiento que, si bien pudo significar cierta frustración inicial, propició la aparición de nuevas experimentaciones estéticas (42)<sup>7</sup>. La cartografía surrealista en México se convirtió, así, no solo en periferia, sino en un punto de fuga para la experimentación y colaboración. Un ‘topos’ que acabaría haciendo de la Calle de Gabino Barreda, un particular contraespacio creativo para Remedios Varo y Leonora Carrington desde el exilio-género que vivían.<sup>8</sup>

## 2. LA CASA DE LA CALLE DE GABINO BARREDA

Como señala Janet Kaplan, los y las artistas exiliados, no solo compartían su extranjería en el país de su refugio, sino, también, la experiencia de una guerra que les hacía saber “lo importante que era la lealtad y el contar con amistades de las que poder fiarse” (1988: 86). Ante la idea de regresar pronto a Europa, constituyeron “una comunidad notablemente unida [...] en la que se ayudaban unos a otros” (86). Formaron redes para apoyarse mutuamente (Moorhead, 2010: 72) en donde llevaban “su estilo de vida europeo” (Kaplan, 1988: 87), que incluía tertulias en diversos domicilios particulares. Estas veladas permitían continuar con su experimentación artística. Uno de estos lugares de encuentro fue la casa ubicada en la calle de Gabino Barrera, descrita por Péret como una “Maison de paysans” en la que se ocupa de fabricar muebles al carecer de dinero con que comprarlos (Breton y Péret, 2017: 121)<sup>9</sup>.

Gunther Gerzso se convirtió en un asiduo de la casa de la calle de Gabino Barrera. Conoció a Remedios Varo al ofrecerle trabajar realizando maquetas para la propaganda aliada de la embajada británica (Gerzso en Aranda, 1986: 234-235). Gerzso recordaba el

<sup>7</sup> Un ejemplo fue la revista *DYN*, fundada por Paalen en 1942, que propició una cierta división entre el surrealismo (Breton y Péret, 2008: 127, 145, 207).

<sup>8</sup> No fue hasta la década de 1950 y 1960 cuando artistas como Leonora Carrington, Remedios Varo y Kati Horna fueron reconocidas por una “contracultura” –formada por artistas como Jodoroski, Gerzso, Tamayo o Elizondo–, que se oponía al nacionalismo de la política artística mexicana (Gaitán, 2019: 224).

<sup>9</sup> La humildad de la vivienda se refleja en un suceso registrado tanto por Péret como Varo. La casa limitaba con un terreno baldío utilizado por un hospital para deshacerse de sus residuos. Un día, Péret reconoció una mano envuelta en papel periódico. La imagen aparece en su relato ‘El deshielo’ y en una narración corta, sin título, de Varo: “Las malvas y deyecciones, una mano olvidada y esas cosas misteriosas que flotan, que se enredan al tobillo por la noche [...] Todo esto y mucho más hierve en el terreno baldío, al lado de la casa” (2023: 215).

piso de la casa lleno de agujeros utilizados como ceniceros. La puerta no funcionaba por lo que, a veces, se entraba por la ventana (Kaplan, 1988: 89). La vivienda se encontraba repleta de jaulas de pájaros y de gatos, de talismanes, conchas, cristales de cuarzo y otros objetos que Varo coleccionaba. La pintora describía la casa como “muy antigua y enorme [...] con dos jardincitos, donde –cosa estupenda y que me dejó maravillada– vienen a veces pájaros mosca” (2023: 98-99). En sus paredes, colgaban dibujos de amigos pintores<sup>10</sup> que, pese a los problemas económicos sufridos, nunca fueron vendidos (Grimberg, 1999: 197).

Aunque existen pocos testimonios, estos permiten imaginar las reuniones realizadas en la calle de Gabino Barrera. Estos refieren al aspecto festivo y bromista de dichas veladas (Masayo, 2012: 11). Gunther Gerzo recordaba que se realizaban diversos juegos surrealistas, en donde los invitados utilizaban disfraces (Kaplan 1988: 89), un juego que gustaba a Varo. Este carácter lúdico se refleja en una de las “cartas a desconocidos” realizadas por la pintora, en donde invita a un extraño a una de estas reuniones:

le propongo que venga a pasar el fin de año a la casa número... de la calle [...] es una respetabilísima residencia burguesa, yo y todos los demás, apacibles burgueses que [...] pueden sentir un irresistible impulso de hacer una travesura [...]. No se haga Ud. la ilusión de que la sala será atravesada por una aurora boreal ni por el ectoplasma de su abuela [...] espero que no sea usted ni un gánster ni un borracho, nosotros somos casi abstemios y medio vegetarianos. (2023: 117-119)<sup>11</sup>

En sus *Cuadernos Mexicanos*, Víctor Serge describe de manera mucho más crítica una velada surrealista. Caracteriza al grupo por su “cultura estrecha e incluso egocéntrica”, preocupado “esencialmente por llenar el vacío de la vida admirándose [...] sin cesar en rozar el misterio, la sexualidad, la locura; en resumen, un ambiente de café literario de París, interesante, limitado, descompuesto” (2013: 92). También realiza una detallada descripción de las personas reunidas:

Eleonora Carrington, a quien le han dicho que se parece a Carlos I en el retrato de van Dyck y es cierto, pero en femenino [...] ojos negros de fuego intenso, llenos de seguridad y de inquietud, manifiestamente esquizofrénica. Delgada, con largo cabello negro. Pinta *gonaches* enloquecidos con fragmentos de paisajes que flotan sobre islas, vestidos de mujer suspendidos [...] Uno de los dibujos, colgado en la pared, está invertido y todos parecen de acuerdo en decir que habría que darle la vuelta cada quince días [...] Benjamin Péret, pálido, rosa y gris, cabeza como de un abate volteriano [...]. Remedios Varo, casi desencarnada, rostro gótico [...] muy asimétrico. Esteban Francés, con un aspecto de bello mozo mediterráneo que sonrío admirado de sí mismo, seguro de tener éxito con las mujeres. (91-92)

Sobre el significado de estas reuniones Gunther Gerzso realiza su óleo *Los días de la calle de Gabino Barrera* (1944), cuadro que descubrió Kati Horna y fue comprado por

<sup>10</sup> “Recuerdo que les dije ‘que buenas reproducciones de Picasso tienen’ pero no eran reproducciones, sino originales” (Gerzo en Aranda, 1986: 234).

<sup>11</sup> “No recuerdo que esto haya tenido lugar jamás, pero la carta era proyectada para una fiesta en casa de Elena Fejer” (Walter Gruen en Varo, 2023: 117).

Varo (Grimberg, 1999: 207). La obra, más allá de describir a un grupo de burgueses surrealistas, se convierte en una crónica de su destierro en México, mostrando una particular cartografía del ‘topos’ de este exilio. En él, Leonora Carrington y Remedios Varo ocuparán un lugar central en la resignificación del espacio surrealista.

### 2.1 *Los habitantes de la calle Gabino Barrera*

La pintura de Gerzso muestra varias figuras al otro lado de un muro que delimita la vivienda de Varo y Péret: simbólicamente se crea un espacio que separa a sus habitantes, tanto de la esfera cultural mexicana, como de una Europa que, a lo lejos, arde en llamas (Grimberg, 1999: 198). Detrás de Varo, en un pequeña ventana-cuadro, puede verse la imagen –apenas trazada–, de una tienda de campaña que simboliza la temporalidad en que los artistas exiliados vivían en aquel espacio. No olvidemos el año de realización del cuadro: 1944.

Entre una Europa en guerra en el horizonte y la propia tierra de refugio, aparecen cinco figuras. En primer plano, Remedios Varo con su cabellera pelirroja y antifaz felino, como los que confeccionaba para las reuniones. Tres gatos, sus animales favoritos,<sup>12</sup> sobresalen de su túnica. A la izquierda y en la esquina, Leonora Carrington es representada en dos figuras enredadas en ramas rojas. Una, de cabello negro y revuelto, característica de Carrington, se encuentra sentada. Abraza y descubre a otra, una mujer desnuda que parece una escultura (197). Ambas hacen referencia a la lucha de la pintora con sus propios monstruos (recordemos su paso por una clínica psiquiátrica en la España franquista, narrada en su obra *En bas*, de 1943)<sup>13</sup>, que parecen escapar por la parte inferior.

Mientras que las mujeres de la escena se muestran al espectador, Esteban Francés y Benjamin Péret dan la espalda. Al fondo de la composición, Francés, ajeno a su alrededor, toca la guitarra a un grupo de mujeres desnudas pintadas en un biombo. Al otro lado, Péret eleva sus brazos mientras parece pronunciar un discurso hacia una pared, buscando, en realidad, a la Europa destruida en el horizonte. En la parte inferior aparecen una jarra de cerveza y una mano, en alusión al poema “Mamaindans la bière”, que había dedicado a Jaques Preret (197), y una figura dormida apoyada en la rodilla del poeta. Finalmente, el propio Gerzso, el único artista mexicano, se autorretrata como un cabeza en una caja, con el cuerpo enterrado.

Para Salomón Grimberg, la composición del cuadro recuerda a dos obras de Max Ernst: *Le miroir volé* (1941), por sus referencias en la figura que representa a Carrington (donde aparece cubierta, como ocurre en otra obra de Ernst *Napoleon in the Wilderness* de

<sup>12</sup> Ver obras como *El paraíso de los gatos* (1955) o *Simpatía o la rabia del gato* (1955). Esta última obra adquirida por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), puede visualizarse en <https://www.christies.com/en/lot/lot-6204436>

<sup>13</sup> Breton animó a Carrington a escribir esta obra autobiográfica, publicada originalmente en *VVV* y redactada entre el 23 y 27 de agosto de 1943. La obra apareció en castellano bajo el título *Memorias de abajo* (2017).

1941<sup>14</sup>, por una especie de manto compuesto por formaciones rocosas, coralinas y vegetales que la pintora se retira en la pintura de Gerzso), y con *Au Rendez-vous des Amis* (1922)<sup>15</sup>, al evocar las reuniones surrealistas (197). Sin embargo, *Los días de la calle de Gabino Barrera* ofrece un retrato del espacio y las subjetividades diferente. En *Au Rendez-vous des Amis* aparecen los principales hombres del surrealismo, entre ellos Péret –en el centro del cuadro–, y el propio Ernst, acariciando la barba de Dostoievski. La única mujer es Gala Eduard, como musa del surrealismo, uno de los arquetipos otorgado por el movimiento a las mujeres. Los retratados son fácilmente identificables, pues se presentan a manera de una fotografía, en donde cada artista posee un número que señala, en dos documentos laterales, su nombre. Aunque las montañas blancas pueden indicar un lugar determinado, este se desdibuja en un espacio ilocalizable, abierto al inconsciente, bajo un cielo negro con círculos concéntricos que trazan órbitas en una especie de eclipse.

A diferencia de esta composición, Gerzso se aleja del imaginario utópico surrealista para centrarse en un ‘aquí’ identificable: la calle de Gabino Barrera. En esta localización espacial se conjugan diferentes perspectivas y proyectos personales, lo que permite su redimensión (Massey, 2004). Gerzso plantea, así, las preocupaciones enlazadas al espacio de cada uno de sus personajes, quienes no se identifican, a diferencia del espacio retratado por Ernst, como subjetividades cerradas, como un ‘yo’ con un nombre definido: las figuras se muestran mediante sus cuerpos deconstruidos y su relación con el espacio. Esta relación permite aprender el espacio más allá de la utopía surrealista, en la vivencia real que atraviesa las subjetividades retratadas en su exilio.

### 3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA HETEROTOPÍA

La redimensión del espacio realizada por Gerzso muestra “something of the wild and surreal mood of the house [...]. It is a painting about journeys and migration, about art and danger, about influences old and new” (Moorhead, 2023: 156). Leonora Carrington y Remedios Varo son sus protagonistas: se liberan y descubren (Carrington) liberándose de la representación de sí mismas realizada por otros, recreándose mediante disfraces lúdicos que permiten la construcción de diversos personajes (Varo). No aparecen, así, como identidades fijas con nombres cerrados, sino como identidades nómadas (Braidotti, 2000). En *Los días de la calle de Gabino Barrera*, Gerzso subraya un espacio de reinterpretación y búsqueda cuyas protagonistas, Varo y Carrington, construyeron no solo un lugar cotidiano de protección<sup>16</sup> ante su exilio, sino que,

<sup>14</sup> La obra puede visualizarse en el Museum of Modern Art (MoMa) de Nueva York <https://www.moma.org/collection/works/78423>.

<sup>15</sup> Aparecen Aragon, Arp, Baargeld, Breton, Crevel, De Chirico, Robert Desnos, Dostoyevsky, Éluard, Ernst, Fraenkel, Morise, Paulhan, Péret, Raphaël, Soupault y Gala Eluard. La obra puede visualizarse en el Museo Ludwig, en su archivo digital <https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05010296>.

<sup>16</sup> Muchas fotografías del grupo tomadas por Kati Horna son una muestra de ello. Elena Poniatowska recordaba la amistad entre Carrington, Varo y Horna: “Las unía el arte [...] el sentido del humor, y sobre todo a Kati y a Leonora [...] el hecho de que tuvieran hijos. Gabi y Pablo, los hijos de Leonora, y Norah,

también, funcionó como lugar de experimentación y subversión tanto del espacio surrealista como de la propia identidad. Sus casas fueron lugar de una familia extendida en redes emocionales y profesionales, que convirtieron el espacio cotidiano en un lugar de creación (Moorhead en Raaij van *et al.*, 2010: 74-75), “characterized by a high level of intellectual stimulation and creative experimentation” (Aberth 2004: 59-60).

Sin embargo, en su correspondencia a Bretón, Péret se queja de la falta de consistencia del grupo en México. Comenta la creación de una serie de poemas-imágenes colaborativos ‘Cheveux vole’ y ‘Regards perdus’, realizados con Esteban Francés y Remedios Varo para la revista *VVV* que, finalmente, no fueron publicados (2017: 134). Quien también parece motivar la ejecución de una actividad colectiva es Leonora Carrington (193-194). Sin embargo, Péret señala la “falta de atención” de la artista para con su obra, pues esta se encuentra absorta en su maternidad (247, 253). Contrariamente a esta percepción, Carrington consideraba su maternidad como un periodo rico en creación (Moorhead en Raaij van *et al.*, 2010: 73)<sup>17</sup>. Gabriel Weisz, hijo de Carrington, recuerda como la pintora “no se retiraba a su torre de cristal para crear” y la forma en que Edward James describía el taller de su madre como un lugar en donde la artista podía pintar en el suelo mientras:

estaba durmiendo un perro y [...] había un gato y un niño aullando, probablemente yo. No era éste un ámbito protegido, sacro, del arte purísimo. Todo lo contrario: era un arte contaminado por lo cotidiano, aunque las imágenes que de pronto sacaba no tenían nada que ver con lo cotidiano. (Weisz en Lammers, 2017: párr. 14)

La ficticia división entre los espacios públicos y privados, planteada como esferas separadas con funciones específicas dentro del sistema patriarcal, a las que se les atribuyen categorías genéricas de reconocimiento (masculino-femenino, estado-familia/naturaleza), se hace presente en el discurso surrealista, continuación de los mecanismos tradicionales de poder patriarcal. Aunque el surrealismo fue un movimiento que contó con numerosas mujeres, lo cierto es que su imagen como ‘femme-enfant’ o ‘femme-fatal’, como musas e intermediarias entre la naturaleza y la sociedad, reforzaba el vínculo con lo irracional que la filosofía hegeliana había otorgado a las mujeres (Amorós, 1991). El imaginario surrealista seguía manteniéndolas, como señaló Simone de Beauvoir, como ‘lo otro’: aquellas que comparten el espacio de la naturaleza y que, por ello, son poseedoras de una identidad “prerreflexiva y facciosa, orientada a la particularidad” (Amorós, 2005: 227-228). Por ello, no son tratadas como iguales sino como idénticas e indiscernibles en los espacios que ocupan (Amorós, 1991). De esta

---

la hija de Kati, iban a la misma escuela. Los llevaba el marido de Leonora y, cuando regresaban por la tarde, los niños comían juntos. Eran como una familia porque, obviamente, en el exilio no tenían una familia propia” (Poniatowska en André, 2012: 65). Otra muestra es la cuna-barca que José Horna construyó, en 1949, para su hija Norah, pintada por Carrington, actualmente en comodato en el Museo Nacional de Arte de México.

<sup>17</sup> Un ejemplo es *The Giantess-The Guardian of the Egg* (1947). La carta de Peret a Breton está fechada, precisamente, el 12 de mayo de 1947. La obra, perteneciente a una colección privada, puede visualizarse en el proyecto “Women’s Legacy Art”: [https://arte.womenslegacyproject.eu/catalog/14294976\\_es](https://arte.womenslegacyproject.eu/catalog/14294976_es).

forma, ‘particularmente’ se reconocía a algunas mujeres dentro de los marcos del movimiento, pero “en lo que respecta al género, el surrealismo no puso en marcha una revisión radical de los valores patriarcales” (Bachet, 2020: párr. 8), manteniendo un discurso misógino (Caws, Kuenzli y Raaberg, 1993). Carrington, siempre fue crítica con el surrealismo, consideró “inaceptable el componente patriarcal del movimiento” (Ortigosa Cano, 2024: 76) y señaló como “ser una mujer surrealista quería decir ser la que cocinabas la cena para los hombres surrealistas” (Chadwick, 1994: 10).

La relación de las mujeres con el surrealismo se presenta, ciertamente, problemática (Caws, Kuenzli y Raaberg, 1993). Muchas artistas cuestionaron sus estructuras tradicionales, creando espacios, lenguajes y temáticas que reclamaban su agencia. En el caso de las artistas surrealistas, encontramos una posición paradigmática: se trata de mujeres marginadas por una doble condición, su exilio y su género (Martínez, 2017) y que, a la vez, se encontraron en un lugar que les permitió deshacerse de la influencia canónica surrealista. En este ‘afuera’, construyeron un espacio que les permitió desarrollar otras formas de experimentación creativa, vinculadas a sus propios intereses.

Junto a una de las cartas de Péret a Breton (2017:193-195), aparece una misiva de Leonora Carrington, del 8 de agosto de 1943. En ella propone, irónicamente, una nueva escuela que denomina ‘vitarealismo’. Esta pone en evidencia y denuncia, tanto las condiciones precarias de los y las artistas en el exilio, como la propia caricaturización del surrealismo en su búsqueda de mecenas norteamericanos:

Nous avons inventé une école d'art basé sur les vitamines pour les Américains la culmination logique de cette école est que tout tableau enterré profondément sous terre et festins réguliers de carottes crues, de laitues et des pastilles de consistance les jours d'orgies. C'est le VITAREALISMO symbolisé par un bon verre d'eau et une tablette de vitamine A – On s'est entre-crétinisé toute une soirée ave ce projet. (194)

La ironía del escrito apunta a la necesidad de renovarse y construir un espacio propio, fuera de los marcos surrealistas: una ‘heterotopía’. Para Foucault (1997) estas son una especie de “enclaves de la imaginación” de otros espacios, no solo a nivel imaginativo, sino real pues “suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan por su medio señaladas, reflejadas o manifestadas”(86). Por ello, las heterotopías están destinadas a subvertir el espacio al que se contraponen. De esta forma el “dislocamiento territorial” (De Diego, 2008: 17) que vivían las mujeres surrealistas, les hace ahondar en la definición de las fronteras del movimiento. Los espacios de la calle de Gabino Barreda abren, así, un contra-espacio para la agencia de Varo y Carrington que les permitirá subvertir el orden, no solo del espacio surrealista, sino también el patriarcal y de género<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Max Aub, en “Notas para lamentar la muerte de Remedios Varo” (1963), considera la obra de Leonora Carrington, Leonor Fini y Remedios Varo como una reacción contra el surrealismo, en clara diferencia con el movimiento (según ya se ha observado en Luquin Calvo, 2023). Para Georgiana Colvie, estas artistas muestran a las mujeres como sujetos a partir de una mitología y valores propios, fusionándolas con lo bestial, para superar la imagen impuesta por el surrealismo y su lógica patriarcal (Colvie en Caws,

### 3.1 *Reírse del amo sin rostro: la subversión de lo “insólito – transdoméstico”*

La conformación de esta heterotopía tiene la primera muestra de su subversión en el espacio diario, que les permite desarrollar a ambas artistas “lo insólito cotidiano” (Sánchez Mejorada, 2004: 382-386). En una de sus ‘cartas a desconocidos’, Remedios Varo escribe cómo es capaz de crear sistemas solares con elementos cotidianos, perturbando las reglas impuestas que le prohíben hacerlo. Se pregunta si es un intento de emancipación inconsciente lo que le impulsa “a actuar de manera desordenada sobre los importantísimos factores que constituyen mi universo práctico doméstico” (2023: 122). Aunque, señala, ha leído “ciertas publicaciones surrealistas” (122) que le han ayudado, sabe que su propia “línea de conducta” se mueve en otra esfera.

La reconfiguración del espacio descrita por Varo, que ha creado una serie de repercusiones con las que, señala, “hemos logrado algunas conquistas sobre la vida de cada día” (120), recuerda el señalamiento que Doreen Massey (2007) realiza sobre la distinción espacio/lugar, atravesada por la construcción de género: mientras el espacio es abierto, el lugar refiere a una ubicación específica que mostraría el deseo masculino de fijar a las mujeres a un sitio estable. Por ello, el espacio privado-doméstico-cotidiano se verá imputado en su orden como ‘femenino’ al crear ‘sistemas solares’ que muestran la construcción de escenarios performativos donde se ensaya y prueba “de manera desordenada” (Varo: 2023:12) otras formas de subjetividad. Al instaurarse en lo ‘insólito cotidiano’, estas construcciones escapan del ‘lugar’ pues, como nos dice Varo, constituyen un “universo práctico-doméstico” (2023: 122) conectándose, así, con procesos “trans-domésticos” (García, 2020). La performatividad contenida en estos espacios no busca, así, ampliar la definición de lo “doméstico”, sino reconocer su conexión con otros espacios y discursos que conforman su designación, demostrando como se influyen y moldean mutuamente (García, 2020). La pintura de Varo *Bordando el mando terrestre* (1961)<sup>19</sup> muestra esta subversión: la actividad doméstica del bordado crea no solo ‘lugares’ sino el propio ‘mundo-espacio’ y a los seres que lo habitan: un espacio que, a la vez, actúa sobre las bordadoras que son la imagen multiplicada de la pintora. La subversión del espacio no se realiza, como “consecuencia de unas supuestas cualidades ‘propias’” del género femenino “lo que repetiría y perpetuaría el modelo dicotómico patriarcal”, sino como “la superación constante de estas dicotomías y discursos” (Luquín Calvo y Guiralt, 2024: XI).

Lo “insólito trans-doméstico” transforma, de esta manera, el significado de los espacios que relegan a las mujeres a su indiscernibilidad. Así, en el mundo de Carrington, la cocina –también presente en los escritos de Varo mediante recetas que permiten provocar sueños eróticos o convertirse en el rey de Inglaterra (2023: 203-206)–, se presenta como un lugar resignificado en cuadros como *Grandmother Moorhead’s Aromatic*

---

Kuenzli y Raaberg 1993: 159-181).

<sup>19</sup> La obra, perteneciente a una colección privada, puede visualizarse en el Metropolitan Museum of Art York (MET) de Nueva York <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/838523>.

*Kitchen* (1975)<sup>20</sup>, *The old Maids* (1947)<sup>21</sup>, *Three Women and Crows at the Table* (1951) o *The House Opposite* (1945)<sup>22</sup>. En estas dos últimas obras se ha querido ver tanto a la propia Leonora Carrington como a Remedios Varo y Kati Horna<sup>23</sup> (Oñoro, 2023; Raaij van *et al.*, 2010) compartiendo lecturas en un espacio privado que se transforma en espacio de experimentación<sup>24</sup>. Se trata también de mostrar como “la arquitectura, o el espacio doméstico anómalo [...] deviene piedra de toque que proyecta o materializa las consecuencias de la femineidad, tradicionalmente sometida y relegada dentro de un esquema sociocultural heteropatriarcal” (Díez Cobo, 2024: 40).

En la pintura de Varo y Carrington, las actividades domésticas-cotidianas se transmutan mediante elementos fantásticos que permiten, tanto denunciar y criticar los estereotipos a los que las mujeres son expuestas (Orestein, 1988: 332), como explorar su creatividad y agencia. Estos espacios ‘insólitos-transdomésticos’ encarnan una acción feminista que no es solo “un movimiento de oposición crítica contra el falso universalismo del sujeto, sino también la afirmación positiva del deseo de las mujeres de manifestar y dar validez a formas diferentes de subjetividad” (Braidotti, 2000: 185). Ello implica una crítica a las definiciones y representaciones sobre las mujeres, cuestionando las normas de género, lo que sitúa “a las mujeres de la vida real en posiciones de subjetividad discursiva” (185). Como señala Whitney Chadwick, estamos ante la obra de dos mujeres que, dentro de la historia surrealismo, colaboraron en desarrollar un nuevo lenguaje artístico que respondía a sus propias necesidades (1985: 194). Son así, como las describe Octavio Paz, “dos artistas admirables [...] que se han reído muchas veces del amo sin cara” (1987: 394-395).

### 3.2 Heterotopías discursivas y escénicas

Aunque se ha investigado la amistad y la relación con la pintura de Varo y Carrington, su vínculo con la escritura ha sido menos explorado (Salmerón, 2013;

---

<sup>20</sup> La obra, perteneciente a la Colección Peggy Guggenheim, fue exhibida en la exposición *Surrealism and Magic: Enchanted Modernity*, (9/04/2022–26/9/2022) <https://www.guggenheim-venice.it/en/whatson/exhibitions/surrealism-and-magic-enchanted-modernity/>.

<sup>21</sup> La obra puede visualizarse en el Sainsbury Centre for Visual Arts, Inglaterra <https://artuk.org/discover/artworks/the-old-maids-1830>

<sup>22</sup> La obra, perteneciente a la colección del West Dean College de la Fundación Edward James (Reino Unido), pudo verse en la exposición ‘Revelación’ (11/2/2023-7/5/2023) de la fundación Mapre, España <https://www.fundacionmapre.org/arte-y-cultura/exposiciones/historico/ano-2023/leonora-carrington/>.

<sup>23</sup> Aunque Kati Horna no se identificaba con el surrealismo (García, 2014: 82), la artista aportó “un importante acervo de retratos de escritores y artistas, fotografías de arquitectura y algunas piezas claves del fotomontaje surrealista” (17).

<sup>24</sup> En la serie fotográfica de Horna, *Mujer y máscaras* (1963), encontramos objetos creados tanto por Varo como Carrington (Ingarao, 2011: 7). Carrington también sirvió de modelo en muchas fotografías de Horna. Ambas colaboraron en la revista *S. Nob.* dirigida por Salvador Elizondo cuyo primer número apareció en 1962. Horna se ocupaba de la sección *Fetiches* y Carrington de *Children's corner*. La relación entre Varo y Horna era también estrecha como muestran las cartas enviadas por la pintora a Horna durante su estancia en Venezuela (MALBA, 2020).

Madrid, 2013, 2020). Esta relación es especialmente significativa si consideramos que, durante los primeros años de exilio, ambas pintaron poco. Esto no implica, necesariamente, que la escritura sustituyera a su pintura, sino, más bien, que esta forma parte de su expresión creativa. En una entrevista, a la pregunta “¿Es usted escritor así como pintor?”, Varo responde “A veces escribo como si trazase un boceto” (2023: 94). No olvidemos, tampoco, que Leonora Carrington posee una amplia obra literaria, compuesta por numerosos cuentos y narraciones, sin olvidar obras autobiográficas como *Memorias de abajo* (2017). La relación con la escritura cobra especial importancia si atendemos, además, a las palabras de Carrington, quien señala como en aquellos años ambas estaban “experimentando con otra realidad, una realidad hermética, y compartíamos muchas cosas, excepto la pintura” (Masayo, 2012: 11)<sup>25</sup>. No en vano, las obras que muestran un verdadero trabajo conjunto entre ambas se encuentran referidas a la escritura y, en específico, al espacio escénico, como veremos más adelante.

Es las narraciones de una y otra, las artistas se muestran como personajes. Leonora Carrington aparece en cartas y escritos sobre sueños<sup>26</sup> realizados por Remedios Varo. En uno de ellos cuenta como “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” (2023: 237). En su *Carta al señor Gardner*<sup>27</sup>, Varo apunta el tiempo en común que ambas pasan investigando sobre brujería, indicándole a su interlocutor que conoce su libro pues “una amiga mía, la Sra. Carrington, ha tenido la amabilidad de traducírmelo” (108). De igual forma, Varo parece referirse a Carrington como la heroína de su narración “Mistress Thrompston descubre por casualidad el origen de la tremenda humedad que reina en el condado de Kent” (207-208)<sup>28</sup>.

Será *La trompetilla acústica* (2025)<sup>29</sup> de Leonora Carrington, la obra que mostrará más claramente la relación entre ambas artistas. La novela sigue a Marian Leatherby, ‘alter ego’ de Carrington, una feminista inglesa de 92 años, sorda, desdentada y con barba, y a su amiga pelirroja, Carmella Velásquez. El pasatiempo de esta última es, como Varo, enviar cartas a desconocidos. Carrington crea un espacio narrativo que pertenece a ambas, en medio del país de su exilio presentado como un espacio que no les pertenece del todo (Caballero Guiral, 2012: 66-67). Un espacio que también es el social-patriarcal y, por ende, el surrealista. Se trata de la construcción de un espacio exílico-de género que sirve para subvertir los discursos heteropatriarcales y surrealistas. En la novela, las amigas se embarcan en la recuperación del Grial con el fin de devolvérselo a “la

<sup>25</sup> Se trata de una cuestión relevante, pues se ha insistido –a veces como lugar común–, en la influencia mutua de sus obras, una valoración que Carrington rechazaba. En el documental *El juego surrealista* (Martin-Domínguez, 2012), la artista separa tajantemente su trabajo del de Varo.

<sup>26</sup> Otra presencia constante en los escritos de Varo es la fotógrafa Eva Sulzer, como demuestran sus narraciones “sueño número 5 y 6” (2023: 140-143).

<sup>27</sup> Probablemente el destinatario era Gerald Gardner, autor de textos sobre brujería moderna (Castells en Varo, 2023: 108).

<sup>28</sup> Salvo *De Homo Rodans*, la obra escrita de Varo se compone de textos personales, no pensados para ser publicados.

<sup>29</sup> También traducida como *La corneta acústica*. Publicada por primera vez en francés como *Le Cornet acoustique* (1974).

Diosa”<sup>30</sup>. Acompañadas por un grupo de mujeres mayores, las protagonistas rompen con el sistema patriarcal y buscan recobrar, en esta narración feminista, no solo su propia agencia, sino, también, la de todas las mujeres (78)<sup>31</sup>.

A pesar de estas referencias mutuas, no contamos una obra publicada por ambas, aunque sí tenemos referencias de actividades literarias comunes al estilo del ‘cadáver exquisito’: “Remedios y yo solíamos escribir muchas cosas juntas” –explicaba Carrington–, “pero todo debe haber desaparecido en la papelera de alguien hace muchos años. Yo escribía un capítulo y no le decía de qué se trataba; ella escribía el siguiente; cuando teníamos unos cinco capítulos los juntábamos, y resultaba muy divertido” (Carrington en Madrid González, 2012: 36)<sup>32</sup>.

Tenemos constancia de estas colaboraciones a través de dos manuscritos (solo uno de ellos completo). Son textos de carácter lúdico, destinados a ser representados de manera privada. Muy probablemente el interés y relación con el espacio escénico está presente en ambas creadoras<sup>33</sup> debido a la performatividad del espacio dramático, cuyas posibilidades de deconstrucción-construcción debió de atraerles singularmente.

El primero de estos textos es el *Proyecto para una obra teatral* (Varo, 2023: 219-230) nombrado así por Walter Gruen. Es un esbozo incompleto de una pieza dramática compuesta de dos fragmentos unidos, a pesar del carácter inconexo de las escenas, por personajes comunes. De esta obra es la contribución de Varo, escrita tanto en castellano como en francés, la única que se conserva (Castells en Varo, 2023: 74). Sus protagonistas son Ellen Ramsbottom, interpretada por Leonora Carrington y Eva Sulzer “melangées” (Varo, 2023: 219) y Felina Caprino Mandrágora, una mujer con “unos vagos cuernecillos” que desaparecen cuando despierta (225), interpretada posiblemente por Varo. En el texto encontramos referencias a Péret (como Benjamín Pérez) y a la ciudad de México (225), indicios que señalan, para Isabel Castells, que este escrito fue realizado “en los famosos *días de la Calle Gabino Barrera*” (Castells en Varo, 2023: 76).

El segundo es el proyecto escénico *El Santo Cuerpo Grasoso*. Se trata de la única obra completa fruto de la escritura colaborativa entre Carrington y Varo del que tenemos constancia. En esta pieza, la performatividad del espacio teatral crea un

<sup>30</sup> Carrington calificaba *La diosa blanca* (Robert Graves, 1948) como la mayor revelación de su vida.

<sup>31</sup> En una entrevista de Elena Poniatowska a Carrington en 1957, esta responde a la pregunta: “¿Cuál es el hecho histórico que más admiras?”, en los siguientes términos “Casi ninguno, pero sí. Hay fechas históricas que admiro. Por ejemplo, la Caída del Patriarcado que ocurrirá en el siglo XXI” (Poniatowska, 2017).

<sup>32</sup> Parece haber existido un proyecto conjunto con el poeta César Moro, que no llegó a realizarse: una novela de nombre *Costumbres Tropicales*, anunciada en la revista *Las moradas*, en 1948 (Chadwick, 1985:195; González Madrid, 2013: 155).

<sup>33</sup> Carrington y Varo se vincularon al mundo del teatro al realizar algunos programas para el director Álvaro Custodio (Gaitán Salinas, 2014: 187). También participaron en producciones del grupo de teatro independiente “México City players” de Earl Sennett y en la representación de *La loca de Chailot* (1949) donde Leonora Carrington y José Horna diseñaron escenografía y vestuario y Remedios Varo se encargó de su realización (176-177). Varo también realizó bocetos de vestuario para *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca (Arellano, Farré y Mendoza, 2011), mientras que Carrington diseñó el vestuario y escenografía para *Penélope* y *El rey se muere* de Jodorowsky y realizó bocetos de figuración para los personajes del ‘espectáculo’ *Del Amor* de Max Aub (1972).

espectáculo que trastorna los discursos sociales, surrealistas y de género que resulta especialmente significativo dentro de la heterotopía trans-doméstica que ambas artistas construyeron. Un espacio de subversión y resistencia que habría comenzado en la calle de Gabino Barrera y que continuaría con esta obra<sup>34</sup>.

#### 4. EL SANTO CUERPO GRASOSO: FIGURACIÓN Y PERFORMATIVIDAD ESCÉNICA

*El Santo Cuerpo Grasoso* es una pieza de teatro en tres actos. Mendoza Bolio detalla que el manuscrito original muestra la escritura alterna de Carrington (escenas 1 y 2 del primer y segundo acto) y de Varo (escenas 3, 4 y 5 del segundo acto y el acto tres, incluyendo un final alternativo). También hay tres anotaciones de Kati Horna: dos realizadas sobre los personajes o la puesta en escena y una muy significativa al comienzo que indica como “cualquier parecido del público con algún personaje, es pura coincidencia. Esta obra está hecha solamente para diversión de los actores; el público es puro accidente” (2010: 233). La anotación remarca el carácter privado del manuscrito, concebido como un divertimento, donde los personajes serían interpretados por las autoras y los miembros del grupo (los parecidos con el público no son, en realidad, accidentes) que, además, funciona como crítica a los discursos surrealistas y de género.

En la obra, encontramos un espacio heterotópico: un reino localizado en el cráter de volcán el Oripipí, donde un científico llamado Scatijeras descubre una sustancia llamada ‘el santo cuerpo grasoso’ que, untada en los glúteos, separa el alma del cuerpo, permitiendo que vivan independientemente. El alma adquiere, al separarse, forma animal. Esta sustancia es fundamental en el concurso preparado por la Reina Nefatalina, para encontrar al alma más bella y desposarla con su hija, la princesa Pelomiel. Antes de la celebración del concurso cae el avión de un piloto, Don John Von Aguilota, un viejo conocido de Scatijeras. Este le cuenta el próximo concurso y su invento. El piloto, objeto de deseo de la Reina, se enamora de la Princesa Pelomiel, desatando los celos de la monarca.

La historia destaca por la performatividad en la interpretación de los personajes, al jugar con el travestismo: Chiki Weisz, esposo de Carrington, interpretaría a la Reina Nestfalina “Dama Blanca del Pico de Oripipí” (231) caracterizada por sus impulsos sexuales incontrolables. José Horna, esposo de Katy Horna, interpretaría a la princesa de conducta infantil Pelomiel, la “dulce paloma-pálida y bellísima hija de Nestfalina” (231). Remedios Varo actuaría como Scatijeras “hombre de ciencia *attaché* cultural de la Corte de Naftalina” (231). Este personaje posee, en lugar del cabello rojo característico de Varo, una larga barba del mismo color. Leonora Carrington daría vida a Perico Verde, quien es el alma de un antiguo diplomático. El piloto Von Aguilota sería interpretado por el francés Jean Nicole<sup>35</sup>, la única persona que interpreta un personaje del mismo género que el suyo.

<sup>34</sup> El texto no está fechado. Mendoza Bolio supone que *El Santo Cuerpo Grasoso* fue escrito en 1947, cuando Remedios Varo vivía con Kati y José Horna, al separarse de Peret y antes de viajar a Venezuela. Esto explicaría por qué Kati Horna tenía, originalmente, el manuscrito (2010: 104).

<sup>35</sup> Pareja de Remedios Varo, quien se había separado de Benjamín Peret. Este regresó a Europa en 1948.

A través del travestismo de la obra, Carrington y Varo cuestionan los discursos de género. Judith Butler considera que tanto el género como el sexo se constituyen mediante prácticas discursivas performativas, es decir, no solo en el discurso sino, también, en los actos realizados en y por los cuerpos. Para Butler la performatividad es la forma en que el poder, como discurso, configura y modela los cuerpos, que adquieren a través de una cierta ‘performance teatralizada’: un código de actos que imponen y determinan el género (Butler, 2007). La repetición de actos estructura el cuerpo en el orden del género binario, materializando la diferencia sexual y consolidando la heteronormatividad obligatoria, delimitado el espacio del reconocimiento. El género no sería, así, una esencia o verdad ontológica, sino una serie de ‘actos’ repetitivos que producen, precisamente, la ilusión de una naturaleza fija y estable. Pero, de esta forma, esa heteronormatividad no sería más que una imitación de sus propias idealizaciones. Por ello, el travestismo se presenta “subversivo por cuanto refleja una estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafía la pretensión de naturalidad y originalidad de la heterosexualidad” (Butler, 2002: 185). La subversión de la obra, por tanto, no consiste en dejar de ‘actuar’ el género, sino en parodiarlo de tal manera que se permita revelar su carácter de ficción, La performatividad escénica de estas subjetividades constituye una ‘heterotopía de resistencia’ que no se entiende “como mero lugar de contraposición al espacio público-heteropatriarcal, sino como otro espacio en constante devenir-formación por parte de las subjetividades que, en su esfera, se configuran y actúan” (Luquin Calvo y Guiralt, 2024: XI).

La parodia en que se va desarrollando la obra, desplaza y deconstruye las significaciones normativas del espacio, funcionando especialmente como “crítica a las definiciones y representaciones existentes de las mujeres” lo que permite que se creen “formas diferentes de subjetividad” (Braidotti, 2000: 184). Esta parodia se centra, así, en los dos roles estereotípicos surrealistas asignados a las mujeres: la ‘femme-fatal’ y ‘femme-enfant’ representados, respectivamente, en los personajes de la reina Nesfatalina (juego entre las palabras ‘naftalina’ y ‘fatal’ para indicar lo arcaico del estereotipo de ‘femme-fatal’), quien es una “impresionante mujer. Altísima, de largo pelo negro, de cara más pálida que la leche” y la princesa Pelomiel (adjetivo que evoca la dulzura asentada en el estereotipo de la ‘femme-enfant’), “una paloma blanca, abundantemente peluda de trenzas rubias” (Mendoza Bolio, 2010: 234). Nesfatalina, como ‘femme-fatal’, posee una activa sexualidad. Ante Von Aguilota no puede evitar realizar “una danza lubrica alrededor del piloto mientras le salen algunas llamas de fuego del pecho” (240). Está dispuesta, declara, a “llevar al hermoso piloto a mis apartamentos donde después de azotarlo cruelmente con unas plumas de avestruz lo haré mío” (251). Para ello, se ha hecho un “corsé” para hipersexualizar su cuerpo “pieza fabricada con dos alas de murciélago grande; tiene pechos postizos muy gruesos y bellos. Apretando uno suena una trompeta muy dulce y suave, y apretando el otro sale una vaporización de agua de colonia” (252). Por otro lado, la princesa Pelomiel aparece con actitud infantil, como exaltación de la ‘femme-enfant’, “jugando con una pelota y cantado” (242). Es a este personaje a quien Kati Horna le atribuye la palabra “loca” para

caracterizar “su risa ligera y blanca de Virgen loca” (235)<sup>36</sup>. Von Aguilota persigue a Pelomiel como la imagen que desea de la mujer que busca: “hace tiempo que mis sueños se ven turbados por la aparición constante de una bellísima doncella, rubia, frágil y maravillosamente peluda” (238), según reconoce a Scatijeras. Von Aguilota también aparece en los sueños de Pelomiel (237), en una clara referencia a los engaños del amor romántico.

Ante estas imágenes paródicas, los arquetipos de la feminidad surrealista se desmontan: la parodia de la ‘femme-fatal’ y ‘femme-enfant’ a través de la performatividad de actores travestidos, ira revelando las construcciones culturales y simbólicas que les construyen. Será, a través de la propiedad del ‘santo cuerpo grasoso’, que permite separar el cuerpo del alma, que las autoras mostraran una-otra relación en la construcción performativa de los cuerpos, permitiendo que estos se abran a metamorfosis fantásticas, híbridas.

Así, en las dos versiones del tercer acto con las que contamos, los personajes de Scatijeras, Nesftalina y Pelomiel aparecen desdoblados: cada uno de ellos lleva, como parte de su cuerpo, un vegetal o un ser animal: su alma. Scatijeras, cuya barba “ya no es roja, es negra y partida en dos con las puntas hacia arriba” tiene una gran trenza sobre la que “descansa un lagarto que reposa su cabeza” (250) o bien “dos trenzas negras con canas y en la espalda le crece un arbolito regular con alguna fruta” (261). La reina Nesfatalina se ha convertido en una “viejecita muy doblada, apoyada en un bastón, en la espalda le crece un conejo” (260) y Pelomiel “algo encorvada lleva un bastón con flores y le crece un guajolote en la espalda” (260). Acompañando el texto, encontramos algunas ilustraciones de dos personajes, Nesftalia y Scatijeras, también realizadas por Varo (106-107) que muestran, visualmente, la subversión performativa propuesta. Se trata de imágenes que buscan funcionar como ‘figuraciones’, término utilizado por Donna Haraway (1995) para hablar de un personaje-subjetividad conceptual<sup>37</sup> que nos permite, en palabras de Rosi Braidotti, “descubrir formas nuevas de representación [...] Una figuración es tanto una figura del habla como un nuevo paradigma, [...] una nueva práctica teórica que resulta conveniente para la experiencia feminista política epistemológica” (2004: 145). Estas figuraciones aparecen en las extrañas uniones vegetales y animales (Haraway, 1995) que buscan desmotar los binarismos de género.<sup>38</sup> Cuerpos híbridos (Plukett, 2018)<sup>39</sup> que se muestran como resistencia y subversión ante

<sup>36</sup> La tercera anotación atribuida a Kati Horna acompaña a la Reina quien toma “espasmódicamente su corazón y su paraguas”, a lo que Horna agrega “el corazón es verdadero” (2010: 280).

<sup>37</sup> En el caso de Haraway nos referimos a la figura del *cyborg*, presente en la obra de Varo (Luquin Calvo, 2009).

<sup>38</sup> Especialmente, la obra de Varo mostraría la borrosidad entre lo masculino y lo femenino anticipando las teorías actuales de las sexualidades *queer* (Everly, 2024: 49).

<sup>39</sup> Tara Plukett (2018) ahonda en la construcción del cuerpo híbrido, partiendo de la propia imaginación surrealista a través del ‘collage’ para examinar el trabajo de Carrington y Varo. Este expondría, siguiendo a Braidotti, la construcción de subjetividades políticas más allá del binarismo de género. Para Plukett, en Remedios Varo el cuerpo híbrido se relaciona con una visión armoniosa y sin género, mientras que en Leonora Carrington se centraría en lo monstruoso y abyecto como agencia femenina. En dichos híbridos humano/animal se encontraría la clave de la fuerza política de la obra plástica de ambas autoras.

los discursos surrealistas-patriarcales que mantuvieron una visión del cuerpo de la mujer centrado en el erotismo y la sexualidad. Por ello, también el espacio escénico de la obra desarrolla una cartografía corporal-sexual que representa, de igual forma, una parodia-figuración de ese espacio-cuerpo en donde se inscriben nuestros actos:

En el cráter del lejano y alto pico Oripipí hogar de la reina Naftalina. Hartitos murciélagos, tecolotes, mariposas negras y otros ganados nocturnos deambulando por los lujosos departamentos de la Reina. Del suelo de lava arrugada suben plumas de humo. Se oyen gruñidos profundos de la misma barriga de la tierra. (Mendoza Bolio, 2010: 233-234)

El cuerpo cartografiado se muestra como el espacio más propio que nos pertenece, como origen real de nuestras utopías (Foucault, 2010). Si el alma, como señala Foucault es una de las utopías que nos permite relacionarnos con nuestro cuerpo, en la obra la relación utópica se transforma en una presencia ‘real’: el alma no es una verdad inmutable sobre el cuerpo, sino una producción contingente. Por ello, la substancia conocida como ‘el santo cuerpo grasoso’ permite encontrarnos en otra relación: una relación heterotópica en donde los discursos que atraviesan el cuerpo pueden subvertirse, deconstruirse: “Poseo nalgas con piel de conejo, de caballo y de lagartija, a más de mi propia piel. Esto me da ventaja pues puedo producir cuatro almas”, señala Von Aguilota en la obra (Mendoza Bolio, 2010: 239).

Las figuraciones y cuerpos paródicos que aparecen en *El Santo Cuerpo Grasoso* abren, precisamente, a la relación sobre el cuerpo como una heterotopía que permite reinterpretar nuestros marcos de reconocimiento y abrimos a nuevas formas de subjetivación. Estas figuraciones anticipan motivos que ambas artistas desarrollarán posteriormente en su obra plástica, consolidando así, una performatividad estética y crítica sobre los discursos del género.

## 5. HETEROTOPÍAS DEL EXILIO-GÉNERO: ALGUNAS CONCLUSIONES

Para Pierre Lefebvre (2013) debemos entender el espacio no solo a través de su representación en mapas y cartografías, sino también como espacio experimentado y percibido, lo que permite aprenderlo más allá de la utopía imaginada, en la vivencia real. Ese es el ejercicio que Gunther Gerzo realiza en *Los días de la calle de Gabino Barrera*. Al explorar la relación entre los cuerpos deconstruidos y el espacio, se acerca al espacio del exilio y al desplazamiento del surrealismo en México de una manera específica. Sin embargo, la comprensión de dicho espacio no sería plena sin la visión del género-exilio de sus protagonistas. Para artistas como Leonora Carrington y Remedios Varo, no solo se trata de un ‘topos’ de cuidados ante la precariedad del exilio, sino de una ‘heterotopía’. Esta se transforma en muchos de sus trabajos en un espacio ‘trans-doméstico’ capaz de trascender y subvertir, mediante propuestas estético-performativas, tanto los significados del género otorgados a los espacios privados y domésticos, como los discursos patriarcales y surrealistas.

Es precisamente la colaboración creativa de ambas artistas en *El Santo Cuerpo Grasoso*, –cuya representación se encuentra imaginada en/para un espacio privado–, la

que construye un lugar donde la parodia performativa del género y la creación de figuraciones adquieren un papel central. El lugar escénico creado por ambas artistas hace posible comprender como las heteropías incluyen siempre, dentro de sí, la permanente y necesaria crítica que permite la recreación y diversificación de nuestros espacios.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABERTH, Susan (2004): *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art*, Aldershot: Lund Humphries.
- ANDRÉ, Claudia María (2012): “De mujeres, arte y política en el México de ayer y de hoy, recuerdos y opiniones: entrevista a. Elena Poniatowska”, *Nerika*, 1, pp. 62-68.
- AMORÓS, Celia (1991): *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona: Anthropos.
- AMORÓS, Celia (2005): “Feminismo y Multiculturalismo” en Celia Amorós; Ana De Miguel: *Teoría Feminista. De la Ilustración a la Globalización*, Madrid: Minerva, pp. 215-264.
- ANDRADE, Lourdes (2003): *Siete inmigrados del surrealismo*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- ARELLANO, Ignacio; Judith FARRÉ; Edith MENDOZA (2011): *Una lectura en imágenes de “El gran teatro del mundo” de Calderón: los diseños de Remedios Varo*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- AUB, Max (1963): “Notas para lamentar la muerte de Remedios Varo”, *Revista de la Universidad de México*, 18, pp. 22-25.
- AUB, Max (1972): *Del Amor*, ilustraciones de Leonora Carrington, México: Finisterre.
- BACHET, Tifanie (2020): “Parody and Femininity in British Surrealism (Ithell Colquhoun and Leonora Carrington)”, *Polysèmes*, 23.
- BRADU, Fabiane (2014): *Benjamin Péret y México*, México: FCE.
- BRAIDOTTI, Rosi, (2004): *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona: Gedisa.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000): *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires: Paidós.
- BRETON, André y PÉRET, Benjamín (2017): *Correspondance :1920-1959*, Paris: Gallimard.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires: Paidós.
- CABALLERO GUIRAL, Juncal (2012): “La corneta acústica o el encuentro fabulado de Leonora Carrington y Remedios Varo”, *Humanidades y Lenguas Modernas*, 15, pp. 65-79.
- CARRINGTON, Leonora (2025): *La trompetilla acústica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- CARRINGTON, Leonora (2017): *Memorias de abajo*, Prólogo de Elena Poniatowska, Barcelona: Alpha Decay.
- CAWS, Mary Ann, Rudolf E. KUENZLI; Gloria GWEN RAABERG (1993): *Surrealism and Women*, Cambridge: MIT press.
- DÍEZ COBO, Rosa (2024): “Revisitando a ‘la loca del desván’: figuraciones insólitas del espacio doméstico en las ficciones contemporáneas” en Andrea Luquin Calvo; Carmen Guiralt (eds): *Reapropiaciones; mujeres, arte y espacio*, Granada: Comares, pp.

39-56.

- DE DIEGO OTERO, Estrella (2008): *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de occidente*, Madrid: Siruela.
- EVERLY, Kathryn A. (2024): “Parodies of Pleasure: Remedios Varo’s Queer Surrealism in Narrative and Painting”, *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, XXIX, pp. 49-66.
- FOUCAULT Michael (1997): “Los espacios otros”, *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 7, pp. 83-91.
- FOUCAULT, Michael (2010): *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires: Nueva visión.
- GAITÁN SALINAS, Carmen (2019), *Las artistas del exilio republicano español: el refugio latinoamericano*, Madrid: Cátedra.
- GARCÍA, Manuel. (2014): *Memorias de posguerra :diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, Valencia: Universitat de València.
- GARCÍA, Patricia. (2020): “A Geocritical Perspective on the Female Fantastic: Rethinking the Domestic”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 22.4.
- GONZÁLEZ MADRID, María José (2013): “‘Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie doit venir à la vieille dame’. Remedios Varo et Leonora Carrington: Représentations d’une relation”, *Mélusine*, 33, pp. 150-166.
- GONZÁLEZ MADRID, María José (2012): “‘Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto, parece más bien que es Leonora...’: la amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington”, *Nierika*, 1, pp. 26-41.
- GONZÁLEZ MADRID, María José (2003): “Kati Horna y Remedios Varo, dos representaciones plásticas del exilio”, en Alicia Alted Vigil; Manuel Llusia (coord.): *La cultura del exilio republicano español de 1939*, Madrid: Ediciones UNED, pp. 81-94.
- GRIMBERG, Salomón, (1999): “México reflejado en el espejo de André Breton”, en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Surrealistas en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 197-207.
- HARAWAY, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.
- INGARAO, Giulia (2011): “El taller creativo en México de los cuarenta: Leonora Carrington y la colonia surrealista”, en di Giovanni Stefano; Michaela Peters (coords.): *México como punto de fuga real o imaginario: El exilio europeo en la víspera de la Segunda Guerra Mundial*, München: Meidenbauer, pp. 71-86.
- KAHLO, Frida (1939): *Paris, France letter to Nickolas Muray*, *New York*, Nickolas Muray papers, 1910-1992, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- KAPLAN, Janet (1988): *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*, Madrid: Fundación Banco Exterior.
- LAMMERS, Gerardo (2017): “Leonora Carrington, recordando a la hechicera icónica”, *El Universal*.
- LEFEBVRE, Henri (2013): *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing.

- LUQUIN CALVO, Andrea (2023): “La revelación del misterio de lo real: Max Aub y la pintura de Remedios Varo”, *El Correo de Euclides*, 17-18, pp. 105-114.
- LUQUIN CALVO, Andrea (2009): *Remedios Varo: el espacio y el exilio*, Alicante: Universidad de Alicante.
- LUQUIN CALVO, Andrea; Carmen GUIRALT (2024): “Mujeres artistas: entre la reapropiación del espacio y la resistencia”, en Andrea Luquin Calvo; Carmen Guiralt (eds.): *Reapropiaciones; mujeres, arte y espacio*, Granada: Comares, pp. IX-XVI.
- MARTIN-DOMÍNGUEZ, Javier (2012): *Leonora Carrington. El juego surrealista*. [Documental]
- MARTÍNEZ, Josebe (2017): “Exilio y género sexual”, en Mari Paz Balibrea Enríquez (coord.): *Líneas de fuga: hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid: Siglo XXI, pp. 175-189.
- MARTÍNEZ, Fanny (2018): *Remedios Varo et Leonora Carrington en miroir: images croisées*, tesis doctoral defendida en la Université Paul Valéry de Montpellier.
- MASAYO Nonaka (2012): *Remedios Varo : los años en México*, México: MR.
- MASSEY, Doreen (2007): *Space, Place and Gender*, Cambridge: Polity Press.
- MASSEY, Doreen (2004): “Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización”, *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 57, pp. 77-83.
- MENDOZA BOLIO, Edith (2010): “*A veces escribo como si trazase un boceto*”: *Los escritos de Remedios Varo*, Berlin: Iberoamericana/Vervuert.
- MOORHEAD Joanna (2023): *Surreal Spaces. The Life and Art of Leonora Carrington*, New Jersey: Princeton University Press.
- MALBA-MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES (2020): *Fuga epistolar: Dossier de lectura en torno a la correspondencia de Remedios Varo*, Buenos Aires: Malba.
- OÑORO, Cristina (2023): “Mágicas cocineras”, web de la Fundación Mapfre.
- ORENSTEIN, Gloria (1988): “The Methodology of the Marvelous”, *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 42(4), pp. 329–340.
- ORTIGOSA CANO, Juan Javier (2023): “Glosar el silencio: la enunciación de la artista en tres novelas de Elena Poniatowska”, en Gruia, Iona (ed.): *La novela de la artista y los géneros autobiográficos*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 61-95.
- PAZ, Octavio (1987): *Los privilegios de la vista: arte de México*, México: FCE.
- PLUNKETT, Tara (2018): “‘Melusina after the Scream’: Surrealism and the Hybrid Bodies of Leonora Carrington and Remedios Varo”, *Bulletin of Spanish Studies*, I-95, n. 5, pp. 493-510.
- PONIATOWSKA, Elena: “La flor de fuego: Leonora Carrington 90 aniversario”, *La Jornada Semanal*, n. 661.
- RAAIJ VAN, Stefan; Joanna MOORHEAD; Teresa ARCQ; Sharon-Michi KUSUNOKI; Antonio RODRÍGUEZ RIVERA (2010): *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, Burlington, VT: Lund Humphries.
- SALMERÓN Julia (2013): “Remedios y Leonora. El legado literario de una amistad”, en María José González Madrid; Rosa Rius Gatell (eds.): *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid: Eutelequia. pp. 121-138.

- SÁNCHEZ MEJORADA, Alicia (2004): *Kati Horno y su manera cotidiana de captar la realidad*, Ciudad de México: CENIDIAP.
- SEGURA PANTOJA, Karla (2020): “Le surréalisme déplacé”, *Hommes & migrations*, pp. 39-47.
- SERGE, Victor (2013): “Cuadernos mexicanos”, *New Left Review*, 82, pp. 41-117.
- TIBOL, Raquel (1988): “Remedios Varo: Apuntes y testimonios” en VV. AA.: *Remedios Varo: sala de exposiciones, Banco Exterior de España, noviembre de 1988-enero de 1989*, Madrid: Fundación Banco Exterior, pp. 41-48.
- VARO, Remedios (2023): *El tejido de los sueños : obra escrita*, Sevilla: Renacimiento.
- WHITNEY Chadwick (1985): *Women Artists and the surrealism movement*, Thames and Huson: Londres.
- WHITNEY Chadwick (1994): *Leonora Carrington: La realidad de la imaginación*, México: Conaculta/Era.