



*Leonora Carrington*  
(Inglaterra 1917 - México 2011)



*Remedios Varo*  
(Gerona, España 1908 - México 1963)

# LA CORNETA ACÚSTICA O EL ENCUENTRO FABULADO DE LEONORA CARRINGTON Y REMEDIOS VARO

Juncal Caballero Guiral

... la magia y el poder son también de la mujer, al igual que la ironía

(Torrent Esclapés, 1996: 162)

Recuperada para los lectores años después de ser escrita, *La corneta acústica*<sup>1</sup> es un compendio de las creencias, intereses y pensamientos de una artista ya madura, Leonora Carrington. Como paso previo a su análisis tendríamos que hacer hincapié en el marco físico y conceptual desde el que debemos abordar esta novela. Y éste pasa, inevitablemente, por el hecho de que es un relato escrito en México, país unido a la mítica y a una visión esotérica del mundo, y que sirvió para potenciar estas vertientes tanto en el trabajo como en la vida de la escritora. México fue para los surrealistas la constatación de que el movimiento se sentía y vivía en las tradiciones y costumbres de un país estrechamente vinculado con el mundo prehispánico y el indigenismo:

Ahora bien, en la relación de México con el surrealismo habría que considerar dos niveles: el histórico, dado que varios entre los miembros del grupo no tan sólo viajaron a nuestro país, sino que algunos aún se establecieron en él, varios de ellos de por vida; y el mítico, dado el lugar que nuestro país ocupa dentro de la «imaginación surrealista». Ambos niveles están, desde luego, íntimamente asociados, y los «vasos comunicantes» que los unen dejan fluir constantemente los ricos contenidos de la realidad y la magia de México, particularmente del mundo prehispánico y del mundo indígena actual (Andrade, 1989: 101).

México, las relaciones personales de la artista inglesa, su interés por el conocimiento en sus más variadas formas, son variables a tener en cuenta a la hora de enfrentarnos al rico mundo interior de Carrington. *La corneta acústica* será para los lectores algo más que una simple novela escrita bajo parámetros del más exquisito y fantástico surrealismo. Si bien Leonora, en los años sesenta, ya se encontraba alejada de las «fauces» surrealistas, sus escritos y sus pinturas siguen siendo perfectamente asumibles por el surrealismo más ortodoxo. La novela nos abre las puertas a un mundo fantástico, a una amistad sin límites y a

1 Leonora Carrington escribió *La corneta acústica*, en los años sesenta pero no fue publicada hasta el año 1974 en Francia. Nosotras, al citar el texto, pondremos el año de la primera edición francesa.

una rebelión feminista. Su importancia radica, principalmente, en su estructura y, por supuesto, en su mensaje. Por una parte, se introducirá al lector, a través de las experiencias de una mujer de noventa y dos años, Marian Leatherby –encerrada en un asilo a causa del desprecio de su hijo– en el mundo de la amistad. Por otra parte, la novela se convertirá en el reflejo de un mundo mítico y simbólico. Los estudios de la Cábala, el budismo tibetano o los mitos celtas de la niñez de la escritora inglesa se mezclarán, presentándose como ejes fundamentales de la rebelión de un grupo de mujeres, encabezada por la protagonista del relato, de las que la sociedad no espera nada más que sometimiento y silencio:

... Carrington inmortalizó la amistad en *La trompetilla acústica*<sup>2</sup>. Esta novela narra –desde un punto de vista novelado y femenino– la búsqueda del Santo Grial emprendida por la feminista inglesa de noventa y dos años Marian Leatherby, que estaba en cautiverio en un castillo medieval español convertido en hospicio para ancianas. Tras una serie de aventuras Marian y sus amigas, incluyendo a la española pelirroja Carmella Velásquez, triunfan sobre las fuerzas sociales que prefieren mantener a los ancianos escondidos y en silencio (Chadwick, 1994: 15).

La novela fue escrita en los años sesenta, década en la que murió Remedios Varo, aunque no vio la luz hasta los setenta, puesto que se extravió el manuscrito. El marco físico en el que se encuadra la novela será México y el vivencial será la amistad entre Leonora y Remedios. Una de las características principales de la narración será el saberse acompañado y respaldado en un país que no es el tuyo. Carrington y Varo forjaron una amistad que sobrepasaba sus límites. Ambas, tanto en su vida cotidiana como en su trabajo, potenciaron una relación entre mujeres difícil de rastrear en el mundo artístico. En *La corneta acústica* veremos reflejado el mundo interior de Leonora así como su cotidianidad en un país ajeno a ella, que le había acogido pero que, en definitiva, era muy diferente. Si bien el mundo mágico que habita en el interior de Leonora tendría perfecta cabida en las tradiciones y costumbres del mundo azteca, en el transcurso de la novela nos damos cuenta de la falta de un sentimiento de arraigo en el pensamiento formulado por el *alter ego* ficticio de Carrington, Marian Leatherby:

Nunca he logrado entender este país, y estoy empezando a temer que jamás volveré al norte, que nunca me marcharé de aquí. Pero no hay que perder la esperanza; puede que ocurra un milagro. A menudo ocurren milagros. La gente considera que cincuenta años es mucho tiempo para visitar un país, porque eso representa más de media vida por lo general. Para mí, cincuenta años no suponen más que un trozo de tiempo atada a un lugar en el que no quiero estar en absoluto. Llevo cuarenta y cinco años intentado marcharme. No sé por qué, nunca he podido: debe de haber alguna clase de ligazón que me retiene en este

2 En la edición mexicana del libro de Chadwick, el título aparece traducido como *La trompetilla acústica*, mientras que en la edición española de Alba se ha reflejado como *La corneta acústica*.

país. Alguna vez, mientras contemple feliz los renos, la nieve, los cerezos, los prados, o escuche el canto del zorzal, descubriré por qué he permanecido tanto tiempo aquí (Carrington, 1974: 8-9).

La reflexión de Marian sobre su propio estado como extranjera en un país que le acogió cincuenta años antes puede perfectamente trasladarse a la angustia vital de Leonora. Las cavilaciones acerca de las posibles ataduras son mucho más que imaginarias. Se puede afirmar, sin miedo al equívoco, que Leonora traslada en esta novela parte de su biografía. Las relaciones personales y artísticas tuvieron como marco de referencia el grupo de artistas que buscaron asilo en México como resultado tanto de la Guerra Civil española como de la Segunda Guerra Mundial. Para Leonora-Marian hablar de su incapacidad para entender qué le ata al país azteca supone hablar de una ligazón más profunda, su amistad con Remedios-Carmella. Es por todo ello que podemos afirmar que para la escritora resulta absolutamente imposible hablar de México sin incluir en ese pequeño mundo de la novela a la mujer que le había hecho sentirse respaldada y apoyada:

Escrita más de veinte años después de llegar a México, *La corneta acústica*, muestra una cierta resignación, motivada por una mezcla de resentimiento (tornado ironía) y del convencimiento del que sabe que su lugar está en un perpetuo tránsito. La transformación irónica y utópica de *La corneta acústica*, es el resultado de las meditaciones de Carrington sobre México y refleja su consideración de su propia extranjería y de su relación con Remedios Varo, que aparece en *La corneta acústica*, como la pelirroja Carmella Velásquez, la amiga española de la protagonista. Por su parte, los escritos de Varo están poblados de personajes femeninos de origen británico, en clara alusión a Carrington: Ellen, Mistress Thrompston, Leonora y Sra. Carrington (Salmerón Cabañas, 2002: 60 y ss.).

*La corneta acústica* está escrita bajo el prisma de lo femenino, pues el peso de la novela recae en dos mujeres de carácter fuerte, resolutivas e indomables: Carmella Velásquez y Marian Leatherby o, lo que es lo mismo, Remedios Varo y Leonora Carrington. Los rasgos físicos de ambas saltan del mundo exterior al mundo de las palabras, obligando al lector a poner un rostro conocido a las dos protagonistas:

Bueno, pues un lunes por la mañana fui como de costumbre a visitar a Carmella, que de hecho me estaba esperando ya en el portal. En seguida vi que estaba muy excitada porque se había olvidado de ponerse la peluca. Carmella es calva. Jamás saldría a la calle sin ella normalmente porque es bastante presumida. Su peluca roja es una especie de majestuosa deferencia hacia su pérdida cabellera, que era casi tan roja como la peluca si la memoria no me falla (Carrington, 1974: 11).

Si bien Varo no era calva en realidad, sí es cierto que uno de los rasgos físicos más característicos de la española era su cabellera pelirroja. Dicho rasgo nos resulta muy familiar, más teniendo en cuenta que los cuadros de la propia

Remedios están repletos de larguísimas cabelleras rojizas. La artista española era una mujer muy elegante que gustaba ella misma de hacerse su propia ropa, aspecto recogido por la escritora inglesa cuando habla de los estupendos jerséis que Carmella teje. La tenacidad, la independencia, son dos de los rasgos más característicos de las amigas. Pero, si había algo extremadamente susceptible de convertirse en característica única de Remedios fue su gran sentido del humor. Un sentido del humor que, además de mostrarse a los demás a través de recetas imposibles de comer, también se traducía, en múltiples ocasiones, en el envío de unas cartas muy amistosas a completos desconocidos. Este gesto, tan característico de la española y comentado por todos los historiadores, no podía ser pasado por alto al describir a Carmella Velásquez:

–También vas a poder oír mi última carta, que aún no he mandado porque esperaba leértela. Desde que robé en el consulado la guía telefónica de París he aumentado la producción. [...] –¿Sabes, Carmella? A veces pienso que podrías recibir respuesta si no impusieras tu imaginación a personas a las que nunca has visto (Carrington, 1974: 13).

La nacionalidad, la larga cabellera rojiza, el sentido del humor de la artista española, su afición a tejer –ya hemos comentado que Varo confeccionaba su propia ropa– o el gusto por el tabaco conforman el personaje femenino de Carmella. Asimismo, al enfrentarnos a Marian Leatherby nos encontramos con rasgos físicos característicos de la artista inglesa, como su larga cabellera negra y su belleza. Así se describe nuestra protagonista:

Mi negra y larga cabellera es suave como el pelo de los gatos, y soy bella. Es desazonador; porque acabo de darme cuenta de que soy bella y tengo que hacer algo al respecto; pero ¿qué? La belleza es una responsabilidad como la que más. Las mujeres hermosas tienen que llevar una vida especial, como los presidentes (Carrington, 1974: 22).

Leonora vuelca en el personaje de la novela su propia experiencia vital –su independencia y su paso por el movimiento surrealista–; educativa –sus ingresos en diferentes instituciones religiosas–; o familiar –un rechazo palpable a la posición social de su familia– que permitirán al lector situar a la protagonista en un determinado contexto cultural, social y familiar. No debemos olvidar que la decisión de ser artista no fue bien vista en su familia; únicamente gracias a la ayuda de un amigo de su padre pudo la artista inglesa acudir a una academia de pintura. En la novela, la protagonista, también, inglesa, al recordar su juventud, rememora lo que bien podría haber sido una conversación real. En ella, Marian evoca su interés por un París más moderno que Londres, puesto que en la ciudad francesa un movimiento artístico, el surrealismo, hacía tambalear los cimientos del arte. Pero, sin embargo nos hace ver cómo, también en Londres, todo aquello que de novedoso y rompedor tenían movimientos como dadá o el surrealismo, con el paso de los años llegó a formar parte del arte establecido:

El arte en Londres no parecía suficientemente moderno, y empecé a querer estudiar en París, donde los surrealistas estaban en el candelero. Hoy el surrealismo ya no se considera moderno, y casi todas las rectorías del pueblo y colegios de niñas tienen cuadros surrealistas colgados en sus paredes. Incluso en el Palacio de Buckingham hay una reproducción de la famosa loncha de jamón de Magritte con un ojo asomándose. Creo que está colgado en el salón del trono. Evidentemente, los tiempos cambian. Hace poco, la Royal Academy celebró una exposición retrospectiva de arte dadá y decoraron la galería como un urinario público. En mis tiempos, la gente de Londres se habría escandalizado. La exposición la inauguró el alcalde con un largo discurso sobre los maestros del siglo XX, y la Reina Madre colocó una corona de gladiolos a una escultura de Hans Arp titulada *Omblijo* (Carrington, 1974: 75-76).

Como vemos, aquello que causaba sorpresa e, incluso, rechazo, con el paso del tiempo se fue asimilando. El movimiento surrealista y su precursor, el dadá, forman parte de nuestras vidas. Los objetos encontrados que supusieron la revolución artística en una Europa llena de heridas en la década de los diez, pertenecen ahora a una realidad visual promovida y salvaguardada por museos de todo el mundo. Hans Arp y Marcel Duchamp, promotores de obras muy provocativas, artistas que priorizaban actitudes antes que objetos artísticos, son, en la actualidad, artistas de renombre mundial. Sus obras, pensadas como rechazo a un arte ya establecido, han sido convertidas ellas mismas en «obras maestras».

Leonora Carrington, en la novela, plasma magníficamente el salto cualitativo que se había producido en el mundo artístico. La provocación –que estaba en la base de los movimientos artísticos citados– había sido engullida por el mismo sistema artístico. *El urinario* de Duchamp, también conocido como *La Fuente*, había adquirido estatus de obra de arte por el mero hecho de haber sido colocada en primer plano por el artista. El fin de este objeto no era tanto la exposición pública del mismo sino el hacer pensar al espectador qué es realmente el arte y qué podemos considerar como obra de arte.

El escenario de la novela será el país azteca y el vínculo emocional, la amistad de las dos protagonistas. A través de este escenario y este vínculo Leonora construye un relato que alienta a la rebelión de las mujeres contra un sistema que aborta cualquier conato de independencia y que las deja un papel subalterno y un rol sumiso.

La novela es, ni más ni menos, una revolución, y ésta se encuentra encabezada por un grupo de mujeres, no precisamente jóvenes –la menor tiene casi setenta años– que han sentido la presión de padres, hermanos, maridos e hijos varones y que desean romper con un sistema patriarcal que las ha tenido sumidas en una adolescencia permanente:

Desgraciadamente, en la historia de cada mujer se repite el hecho que hemos comprobado a lo largo de la historia de la mujer: descubre esta libertad en el momento en que no le sirve para nada. Esta repetición no es casual: la sociedad patriarcal ha dado a todas las funciones femeninas la imagen de una servidum-

bre; la mujer sólo escapa a la esclavitud cuando pierde toda su eficacia (De Beauvoir, 1949: 744).

Ese descubrimiento de una libertad cuando muchos estarían tentados de decir que ya no sirve para nada es el punto de partida del relato. Merece la pena prestar atención tanto a este grupo de mujeres como a sus particularidades y, sobre todo, a sus deseos. Merece la pena unirse a ellas en una rebelión siempre posible.

El relato arranca con un regalo que Carmella le hace a Marian, una corneta acústica. El regalo adquiere un gran protagonismo –además de dar título a la novela. Las discapacidades propias de la vejez, como la sordera, se subsanan con un pequeño instrumento que a simple vista nos puede parecer anecdótico. Pero desde el momento en que Marian se acopla la corneta a su oreja y vuelve a oír, todo cambia, pues comienza a darse cuenta de que resulta un estorbo para su familia, dando su vida un giro al escuchar una conversación mantenida por su hijo, su nuera y su nieto, en la que se estaba discutiendo su permanencia en la casa, una casa que, sin ser un hogar, había sido una especie de cobijo físico frente a un mundo que tolera a duras penas el reflejo de su propio futuro. Marian, a sus noventa y dos años, había dejado de ser útil y productiva para pasar a ser una carga difícil de sobrellevar. Su familia, centrándose en el hecho de que Marian ocupaba un espacio físico, había dejado de lado que su vida interior no había muerto sino que seguía teniendo el afán y las expectativas de una mujer joven. Finalmente la llevan a un asilo para ancianas, y aquí, una vez alejada de la presión familiar, va tomando posiciones frente a ciertos hechos que cambiarán su vida. A partir de su ingreso en el asilo, la novela toma otro cariz, creándose historias que harán que nuestra imaginación se encuentre inmersa en una vorágine de símbolos:

Leonora Carrington es una consumada creadora de mitos; siempre ha tejido historias, tanto en su obra plástica como en sus escritos o al relatar su propia vida. Los mitos nunca son estáticos, sino que se expanden y contraen de forma inesperada, y ella sabe que para hacerlos resistentes deben construirse con partes iguales de omisión e inclusión. Por esta razón combina detalles minuciosos con espacios nebulosos, yuxtapone conjuntos seminarrativos y elementos icónicos independientes, creando una atmósfera pertinaz de misterio inescrutable (Aberth, 2004: 7).

Diez mujeres, de entre setenta y cien años, componen el reparto femenino de la novela, el asilo es exclusivamente de mujeres. Los hechos, las circunstancias o las decisiones van a girar en torno a estas mujeres, personajes como Veronica Adams –ciega y la más vieja– Christabel Burns, Georgina Sykes, Natacha Gonzalez, Claude La Checherelle, Maude Sommers, Vera van Tocht y Anna Wertz, serán las compañeras de rebelión de Marian y Carmella. El matrimonio Gambit, que dirige el asilo, intentarán corregir los «pecados» y «errores» de las ancianas a su cargo. En el centro, llamado «La Morada Luminosa», ese matri-

monio realiza con las ancianas un trabajo denominado «La Obra», cuyo objetivo principal es poner de manifiesto el significado interior del cristianismo, intentando generar una observación objetiva de la propia personalidad para poder trabajar los defectos propios. La participación de la protagonista de la novela en esta especie de comunidad mística nos remite, necesariamente, a las experiencias de los grupos de Gurdjieff y Ouspensky (González-Madrid, 2008: 3). Y el nombre, desde luego, al Opus Dei.

Aunque las protagonistas de la novela son mujeres, no podemos dejar de lado el papel que los hombres juegan en ella. El Doctor Gambit, un personaje vanidoso, avaro y con una personalidad débil, es el encargado de dirigir la mirada interior de las mujeres que habitan «La Morada Luminosa». Esto no es anecdótico, ya que tanto él como Galahad, en clara referencia al protagonista de las leyendas artúricas, y Robert –hijo y nieto respectivamente de la protagonista– son figuras masculinas en las que resaltan más sus aspectos negativos, como la avaricia o la poca fuerza de voluntad, que los positivos. Carrington revisa, de modo irónico y a través de estos personajes, el papel que los hombres han jugado y, aún hoy juegan, en el sistema patriarcal.

La atmósfera de misterio que impregna el espacio del asilo estalla con la entrada de Marian Leatherby. El detonante es la fascinación que siente por un objeto muy familiar, un retrato colgado en una pared del comedor. Pero el retrato no es tan normal como pudiera parecer a primera vista, pues en él aparece una monja guiñando un ojo, en un gesto de complicidad con el espectador. Este cuadro nos introducirá en un mundo apasionante, la vida de Doña Rosalinda Álvarez Cruz. Al darse cuenta del interés de Marian por el cuadro, Christabel Burns, mujer exótica y extraña, le presta un libro que narra la vida de la abadesa. De esta forma, Leonora Carrington «incrusta» en su novela otro relato –éste plagado de frases en latín– sobre la vida de la religiosa. Esto no es extraño en la literatura de Carrington, que recurre, en múltiples ocasiones, a la acumulación de textos, introduciendo unos dentro de otros, convirtiendo sus relatos en una especie de «collage» narrativo (Suleiman, 1990: 172-173).

De la biografía sobre la monja del guiño no podemos dejar de añadir que emergerá una historia, a todas luces, antipatriarcal:

And all this underpinned, of course, by the primary structure of the feminist revision. [...] The story that emerges as Dona Rosalinda's life, told by what turns out to be an unsympathetic narrator, is a story of antipatriarchal and anti-Christian subversion: the good abbess and her homosexual friend, the bishop of Trèves les Frêles, are devotees of «the Goddess», working to destroy the Christian edifice from the inside –which means, to rewrite its story (Suleiman, 1990: 174)<sup>3</sup>.

3 «Y todo esto sostenido, desde luego, por la estructura primaria de la revisión feminista. [...] La historia que surge como la vida de Doña Rosalinda, contada por quien resulta ser un narrador indiferente, es una historia de subversión antipatriarcal y anticristiana: la abadesa buena y su amigo homosexual, el obispo de Trèves les Frêles, son los devotos de “la Diosa”, trabajando para destruir el edificio cristiano desde el interior –es decir, reescribir su historia» [La traducción es de la autora].



Con el préstamo secreto del libro, Marian cree poder desvelar el misterio de la monja del guiño. El libro comienza aportando datos sobre el significado del nombre de Doña Rosalinda Álvarez Cruz, e incide en que los primeros tiempos en el convento, ella los pasó entre oraciones y flagelaciones, creándose una fama de mujer devota y santa. Las monjas enfermas invocaban su ayuda y ella, gran conocedora de hierbas medicinales, fue la única en asistir a la anciana abadesa en su lecho de muerte y se sospecha que con sus pócimas consiguió el puesto de aquélla incluso antes de que muriese.

Con Doña Rosalinda como abadesa la rutina diaria del convento cambió por completo, cambios invisibles al mundo exterior, pero definitivos para el interior, pues el silencio conventual se rompe al llegar la noche con la música de cantos y bailes orgiásticos. La nueva abadesa quiso convertir sus estancias en lugares suntuosos y para ello contrató a un grupo de artesanos para que decorara sus aposentos: cambió los muebles, las colgaduras... convirtió su habitación en una especie de observatorio. Va a ser este personaje, esta monja del guiño, el que de alguna manera presida el relato de Carrington, adquiriendo una importancia transcendental al final del mismo.

Por otra parte, el libro es en sí mismo, como ya hemos indicado al principio, portador de una gran carga feminista, pues como bien apunta Peter G. Christensen (1991: 149): «Most of Carrington's fame as a feminist rests with her most accessible and enjoyable literary work, the novel *The Hearing Trumpet*»<sup>4</sup>. Una revolución no contra el sexo masculino, sino a favor de unas reivindicaciones y de un sexo, el femenino, siempre en lucha, por la obtención de sus derechos y por el deseo de un espacio propio.

La vida diaria del asilo va transcurriendo, en apariencia, tranquilamente y sin sobresaltos. Pero los celos, las disputas, el odio, soterrados, apenas visibles, se entremezclarán hasta vernos envueltos en una inquietante trama asesina. Al fin y al cabo es ésta una novela de suspense. Veamos: las residentes estaban obligadas a participar en unas clases de cocina para demostrar a «la obra» que eran capaces de dominar sus instintos, pues lo que se pretendía era garantizar el autocontrol al ser capaces de preparar manjares para el resto sin probar bocado. Pero otros instintos no iban a someterse a ese autocontrol. En una de estas clases, dos mujeres, Natacha y la señora Van Tocht –que no son muy simpáticas al resto de moradoras– preparan un pastel de chocolate. Marian, intrigada y curiosa, mira a través de una de las ventanas de la cocina cómo agujerean el pastel que estaban preparando y cómo introducen unos polvos blancos en él. De repente nuestra protagonista intuye otra presencia en el recinto, pero no se percata de que esa presencia era la de Maude Sommers, que tenía un defecto, ser muy golosa y, por tanto, había seguido el rastro del pastel. Marian, con la corneta pegada a su oreja, se da cuenta de que Natacha había abandonado la escena para ir a buscar a Georgina Sykes para invitarle a una pequeña fiesta de

4 «Gran parte de la fama de Carrington como feminista descansa en una de sus más accesibles y divertidas obras literarias, la novela *La corneta acústica*» [La traducción es de la autora].

reconciliación. A Marian le resultó curioso que a pesar del odio que se profesaban –Georgina Sykes estaba enfadada porque Natacha le había dicho al Señor Gambit que era un peligro público y que debía deshacerse de ella– Natacha fuera a buscar a Georgina.

Sykes aceptó la invitación pero Maude, que como ya hemos dicho era muy golosa, había seguido el rastro del pastel sin saber que estaba envenenado. Lo probó, y este hecho tuvo un funesto final. Una de las compañeras de la residencia avisó a Marian de la muerte de Maude, así como del ataque de nervios que sufrió una de las «asesinas». Marian se dio cuenta enseguida de que Maude no era en realidad el objetivo buscado por las autoras del postre, un dulce que ahora sabía que se había rellenado con veneno. Su objetivo era Georgina y fallaron la primera vez, pero lo volverían a intentar. Mientras tanto se produce un descubrimiento fundamental. La muerta, Maude Sommers, era en realidad un hombre, de nombre Arthur, que tiempo atrás poseía una pequeña tienda de antigüedades, tapadera de un negocio ilícito, en el que vendía marihuana en pequeñas almohadillas de encaje.

Georgina, que conocía la historia, relata que Maude (Arthur) se había enamorado de Veronica Adams –otra inquilina actual de la residencia. Esto trajo consigo que descuidara su negocio, poniendo a la policía tras su rastro; la pareja, entonces, decidió que lo mejor era abandonar la ciudad, y refugiarse en un lugar en el que realmente descansarían después de una vida con bastante movimiento: una residencia de ancianas. Arthur se disfrazó de mujer y las dos «amigas» pidieron la admisión, pero entre sus cálculos no entraba la idea de que no pudieran compartir uno de los bungalós. A Arthur le tocó compartir vivienda con otra mujer: la señora Van Tocht. Después de mucho tiempo se acostumbró a ver a su enamorada a ratos.

Cada uno de nosotros tiene su propio pasado, rico en experiencias y situaciones pero que en definitiva es propio e intransferible. El cambio de sexo; en este caso más bien el travestismo, supone en la novela un paso al frente en las cuestiones de género. Nadie, a excepción de Georgina y Veronica que conocían la identidad de Arthur, había descubierto el secreto que Maude Sommers había guardado con tanto celo. El hecho de que ninguno de los moradores de la residencia, ni siquiera su compañera de habitación, se percatara de su secreto, muestra al lector cómo los géneros pueden aprenderse. Es decir, evidentemente cada uno de nosotros nace con un sexo determinado pero lo que nos hace, en definitiva, ser hombres o mujeres no es únicamente nuestros genitales sino también una actitud, una mente, unos deseos y aquí, también, una impostura. Podría afirmarse que lo que pretende Leonora es plasmar el hecho de la androginia. Es decir, cada uno de nosotros puede construirse a partir de dos géneros y puede vivir con ambos.

El tema de la androginia o mejor, la confusión de géneros ha sido tratado por diversas artistas surrealistas, como Meret Oppenheim o Claude Cahun, por citar a tan sólo algunas de ellas. Anulando las fronteras, subvirtiendo los

sexos, se colocan a ellas mismas y a su trabajo en un primer plano. En el caso de Claude Cahun sus metamorfosis, que han llegado a nosotros a través de unas magníficas fotografías, nos muestran ¿a una mujer?, ¿a un hombre? En sus propios escritos, sobre todo en su serie dedicada a las heroínas, nos encontramos ante todos y cada uno de los prototipos a los que la sociedad y la historia han sometido y someten a las mujeres. Es a través de sus heroínas, entre las cuales encontramos a la andrógina, cómo Cahun puede y debe ser considerada como una revolucionaria feminista. También social, no debemos olvidar que Claude Cahun, junto a su compañera Suzanne Malherbe, fue detenida, juzgada y condenada a muerte por los alemanes en 1944, bajo acusación de propaganda anti-alemana. Ambas mujeres deciden que es mejor el suicidio que morir en sus manos, y camino de la cárcel toman una dosis de Gardenal que hubiera podido ser mortal, pero las salvaron y las juzgaron. Una historia de muerte y vida, como lo es esta novela. Sigamos con ella.

Ante los acontecimientos terribles y extraños del asilo, Marian y Georgina piden una entrevista con el doctor Gambit. El hombre, incapaz de ver lo que estaba ocurriendo a su alrededor, se niega en redondo a creer que en su morada ocurran hechos tan desagradables. Ellas temen ser envenenadas y se defienden no probando bocado. El primer paso para defenderse estaba dado. Pero Marian no puede luchar sola contra todo. Ella u otras podían ser asesinadas. Entonces aparece el fuerte personaje de Carmella, esa española que es en realidad Remedios y que le reafirma en su postura. Todas las mujeres del asilo deben hacer una huelga de hambre, puesto que todas son víctimas potenciales. Evidentemente, podrían comer, pero sólo lo que ellas mismas pudieran controlar o adquirir. Así, Carmella trae a Marian galletas de chocolate y oporto para distribuirlos entre las residentes y aguantar durante unos días. Al mismo tiempo le dice que en el caso de que en un tiempo prudencial sucediera algo extraño, lo comunicaría a los periódicos. Finalmente, Marian convoca a sus compañeras: «Abrí la sesión haciendo una exposición completa de los hechos; hechos que fueron confirmados por Georgina» (Carrington, 1974: 129).

Christabel Burns, la misma que le diera el libro de la abadesa a Marian, había traído a la reunión una galleta para cada una de las asistentes. En cada galleta, envuelta en un fino papel de seda, había una buena aventura que las mujeres leyeron en voz alta. La más misteriosa era la que había recibido Marian: «¡Auxilio! Estoy prisionero en la torre» (Carrington, 1974: 131). Una vez leídas todas, Burns sacó un pequeño tam-tam que empezó a tocar con suaves ritmos. Después comenzó a cantar. El canto, cantado una y otra vez, formó una nube sobre el estanque, haciendo que todas las ancianas gritaran al unísono invocando a la reina suprema de las abejas, *Zam Pollum*. La abeja como símbolo de laboriosidad, de riqueza, de matriarcado, toma cuerpo en el relato de Leonora Carrington cuando en pleno gesto orgiástico aparece la Reina Suprema de las Abejas, dándole a cada una de ellas el valor suficiente para llevar a cabo su labor.

A partir de aquí, Leonora nos adentra en el mundo de las adivinanzas; la frase enigmática que Marian encuentra en su galleta le instiga a averiguar qué misterio se encierra en una de las torres del asilo, una torre en la que nadie entra pero que ella cree que tiene mucho que ver con Doña Rosalinda, la abadesa, y con los cambios climáticos que poco a poco se producen en la residencia, de modo que cada vez hacía más frío, como si los polos hubieran cambiado de lugar. Muy intrigada por todos los misterios se dirige a Christabel Burns para preguntarle acerca de la torre, pero su compañera le propone varias adivinanzas. Si Marian consigue desvelarlas averiguará quién se esconde en la torre. Las adivinanzas son las siguientes:

La primera es:

Un gorro blanco en la cabeza llevo y otro en la cola  
En cualquier estación del año,  
Y una faja caliente en mi cintura redonda.  
Piernas no tengo, pero giro y giro sin desmayo.

La segunda tiene que ver con la primera, y dice así:

Inmóvil te observo y sin decir una palabra,  
Mientras tú, sin parar, giras y giras.  
Si te inclinas demasiado, tus gorros serán cintura,  
Y al derretirse, otros nuevos te salen abajo y arriba.  
Tu girar sin piernas parece torpe.  
Yo, aunque lo parezca, no me muevo: ¿cuál es mi nombre?  
Si sabe la respuesta a la primera adivinanza, encontrará la solución de la segunda. La tercera no es tan fácil, aunque tiene relación con la primera y la segunda.  
Dice:  
Tú giras y giras; y tú en cambio, no,  
Pero siempre habrá dos gorros en su puesto  
Una vez en la vida de una montaña o roca.  
Sin ser ave, igual que un ave vuelo.  
Cuando haya nuevos gorros romperé mi prisión,  
Despertarán los guardianes de su sueño  
Y sobrevolaré las naciones de los hombres.  
¿Quién es mi madre? ¿Qué nombre tengo? (Carrington, 1974: 134-135).

Marian va poco a poco desvelando el misterio de las adivinanzas. Nuestra protagonista se da cuenta, gracias al frío que hace, que la primera adivinanza tiene como solución «La tierra», puesto que los dos gorros no son más que los casquetes polares. La segunda adivinanza era mucho más complicada, Marian no conseguía averiguar qué podría ser. Pero Carmella, que había acudido a ver a sus amigas, había traído un planisferio y mientras les explicaba el funcionamiento de este aparato, Marian le oyó mencionar a la Estrella Polar y dándose cuenta de que ha encontrado la solución a la segunda adivinanza.

Al resolver este último acertijo se oye un estruendo terrible en la Torre, Marian y sus compañeras se dan cuenta de que se ha resquebrajado y de que de su interior, a través de unas lenguas de fuego, aparece un ser alado. Visualmente se le muestra a nuestra protagonista la respuesta a la tercera adivinanza, Sephirá, cabalísticamente hablando la Corona, la Sabiduría, la Inteligencia, la Gracia, el Juicio, la Belleza, el Fundamento, la Gloria, la Victoria y el Reino de Shekina, es decir, las diferentes emanaciones de Dios.

Una vez resuelto, falta saber quién es la madre de este ser alado. Christabel pide a Marian que le acompañe para poder ver a la figura materna. Ambas se dirigen a la Torre. Una vez en su interior deben decidir si dirigirse, a través de unas escaleras de caracol, a la parte superior de la torre o, en cambio, sumergirse en sus profundidades. Marian decide dirigirse a la parte más cálida de la torre, la inferior. Es aquí cuando Christabel deja sola a la inglesa. El calor, el olor a azufre, impulsan a Marian a seguir. Una vez abajo, ve a una mujer que le resulta familiar removiendo un caldero. Al acercarse, ésta levanta la cabeza y Marian se da cuenta de que quien estaba delante de ella, era ella misma. En estas circunstancias, lo único que Marian puede preguntar es dónde se encuentra, respondiendo la mujer que en el Infierno, en el Útero del Mundo.

Las preguntas se van amontonando en la cabeza de Marian y una de ellas se expresa en voz alta. La pregunta y la respuesta nos indican el desenlace del relato:

Me empezaron a acudir interrogantes sin mi permiso, cada uno más tonto que el anterior.

—¿Cuál de nosotras es verdaderamente yo? —pregunté en voz alta.

—Eso es algo que debes decidir tú —dijo—. Cuando lo hayas decidido, te diré lo que tienes que hacer.

»Bueno, ¿quieres que yo decida cuál de las dos es yo? —preguntó.

Y pensé que parecía tan más inteligente que yo que contesté con un gruñido:

—Sí, señora, decida usted. Esta noche no tengo la cabeza tan despejada como de costumbre.

Me miró de la cabeza a los pies y luego de los pies a la cabeza, con cierta expresión crítica, me pareció, y dijo finalmente, como hablando consigo misma:

—Vieja como Moisés, fea como Seth, bruta como una bota y con menos seso que un pedrusco. Pero anda escasa la carne, así que adentro.

—¿Qué? —dije, esperando haber entendido mal. Movié afirmativamente la cabeza y señaló la sopa con el largo cucharón de madera.

—Salta al caldo; en estos tiempos anda escasa la carne (Carrington, 1974: 153-154).

Marian, ante la respuesta, se queda paralizada, había pensado en la muerte pero jamás había creído que durante su último suspiro se encontraría rodeada de zanahorias y cebollas, sirviendo como sustancia para una sopa. Temblorosa

y asustada, nuestra protagonista quería escapar, en vez de alejarse del puchero, sus pasos la acercaban irremediabilmente a él.

De pronto, Marian sintió una enorme cuchillada que la precipitó al caldero. Tras un ruido extraño, descubrimos a nuestra protagonista removiendo el puchero: «Carrington's homely version of the alchemical broth, in which the self dissolves everything but its own essence» (Suleiman, 1990: 176)<sup>5</sup>. Marian se sirve un cazo de ese caldo y se mira en un espejo, descubriendo en su reflejo tres caras: la suya propia, la de la abadesa y la de la abeja reina. Sube las escaleras con una agilidad que ella misma creía haber perdido, sus ojos ven a través de la oscuridad perfectamente mientras que en el exterior, la protagonista principal era una copiosa nevada. Sus compañeras del asilo, imbuidas por el sonido del tam-tam de Christabel, bailan alrededor del fuego, Marian se une a ellas. De los Gambit no queda ni rastro.

*La corneta acústica* es, como hemos dicho, un relato escrito en femenino, donde los escasos personajes masculinos van perdiendo progresivamente su importancia. Pero, además, es un relato de mujeres ancianas. Ya hemos comentado con anterioridad que la edad de las protagonistas no es un asunto baladí, pues si bien las mujeres deben luchar por sus derechos en una sociedad absolutamente patriarcal, son las mujeres ancianas quienes deben hacer un esfuerzo mayor. Estas mujeres luchan ya no contra un macrocosmos sino contra un microcosmos, su propio mundo familiar que las ha apartado de la participación social para dejarlas, en muchos casos, viendo pasar la vida a través de una minúscula ventana. Es en este punto del relato cuando observamos con precisión el hastío de estas mujeres ante lo que había sido norma para ellas, el deseo paterno, marital y filial antes que el suyo propio. Dice Georgina:

Aunque la libertad nos ha llegado algo tarde, no pensamos volverla a tirar por la borda. Muchas de nosotras nos hemos pasado la vida con maridos autoritarios y testarudos. Cuando por fin nos hemos librado de ellos, vienen a incordiarnos los hijos, que no sólo no nos quieren ya sino que nos consideran un estorbo y motivo de vergüenza y ridículo. ¿Acaso en sus fantasías insensatas ha llegado a imaginar que ahora que hemos probado la libertad vamos a dejarnos someter otra vez por usted y su impúdico compañero? (Carrington, 1974: 137).

A partir de aquí, y hasta finalizar el relato, los acontecimientos se desencadenan con rapidez: la llegada de Carmella a la residencia convertida en millonaria gracias a una mina de uranio; la aparición de un amigo de Marian, Marlborough, junto a su hermana; un paisaje polar; y, sobre todo, la llegada de un cartero precipitan el fin de la historia.

De manos del cartero Taliessin les llegan noticias de Inglaterra. Y gracias a él, se dan cuenta de que lo que ha ocurrido en su propio mundo –las nevadas,

---

<sup>5</sup> «la versión doméstica de Carrington del caldo alquímico, en el que el ser se disuelve todo, excepto su propia esencia» [La traducción es de la autora].

el frío, el cambio de los casquetes polares, los terremotos, las inundaciones, las nevadas, los fenómenos extraños— también había ocurrido a gran escala. Pero los cambios geográficos y físicos traerán una nueva aventura: Christabel se da cuenta de que probablemente estos hechos hubieran sacado a la luz el Santo Grial. A partir de este momento, Leonora nos hará partícipes de la búsqueda de las ancianas del Grial. Christabel interroga al cartero para confirmar que sus palpitations son ciertas y él les cuenta las múltiples aventuras sufridas por el Vaso Sagrado desde el antiguo fuerte de los templarios, pasando por Dublín de la mano de un cura que creyó que era un simple cáliz, hasta llegar a Inglaterra.

Las mujeres del asilo escuchan la historia con atención. Es en estos momentos cuando empiezan a entender todo lo que ha ocurrido a su alrededor. Pero si el cartero se encuentra en estos momentos entre ellas es porque, quizá, también el Santo Grial haya llegado a ese mismo lugar. Las habitantes del asilo se dan cuenta de que deben encontrar el Santo Grial y devolvérselo a la Diosa para que tanto la bondad como el amor vuelvan a reinar en el planeta. Después de mucho discutir y de darse cuenta de que el León había huido, deciden invocar el consejo de la Santa Hécate, personaje femenino que encarna la locura y las obsesiones. Se la representa con una llave, un látigo, un puñal y una antorcha.

Christabel vierte una serie de ingredientes —estramonio, verbena y almizcle— en un caldero hirviendo y las mujeres comienzan a bailar. Los pocos hombres que se encontraban con ellas debieron salir al exterior porque dicha ceremonia mágica únicamente debía ser vista y efectuada por mujeres. Mientras recitaban sin parar la invocación a Hécate, el aire se llenó de millones de abejas, formando así la figura de una mujer. Christabel pedía con fervor que Zam Pollum hablara y les dijera cómo podían salvar el Santo Grial. De repente se oyó una voz que provenía del cuerpo formado por las abejas que indicaba: «-Las abejas volverán a anidar en la carcasa del León. Y mi copa se llenará de miel, y volveré a beber con el dios cornudo Sephirá, el Astro Polar, mi marido y mi hijo. Seguid al enjambre» (Carrington, 1974: 173).

Las mujeres siguieron el enjambre sin dejar de bailar. En estos momentos se dieron cuenta de que la Diosa pedía su copa sagrada acompañada de abejas, lobos, viejas, un cartero, un chino, un poeta, y una serie de personajes que sus propias características difícilmente podían ser calificadas de heroicas. Encontrado el Santo Grial fue, por fin, devuelto a su legítima dueña.

A diferencia de las múltiples leyendas sobre el Santo Grial, no es aquí un varón el encargado de buscar y encontrar la patena usada por Jesús en su última cena. Las mujeres carringtonianas —ancianas constantes y valerosas— son las protagonistas en esa búsqueda mítica del grial como fuente de eterna juventud, en este caso concreto juventud entendida como arrojo, ganas de vivir; al mismo tiempo que abanderan la lucha de todas las mujeres por abandonar el espacio de lo privado al que han sido relegadas desde hace siglos. El poder alcanzado por estas mujeres en la novela es el símbolo de los sentimientos y pensamientos de la propia escritora:

El interés de Carrington por recuperar las imágenes del poder femenino se anticipó a los intereses de muchas mujeres atraídas hacia el movimiento feminista contemporáneo de fines de la década de los sesenta y principios de los setenta. Asimismo, desempeñó un papel muy importante en la formación del movimiento feminista en la Ciudad de México (Chadwick, 1994: 34).

*La corneta acústica* es una de las novelas de Carrington con más sentido del humor, la utilización de mundos inventados, de situaciones inconexas nos conduce hasta el final de la obra, un final, como hemos visto, abigarrado y lleno de hechos imprevistos y mágicos. La gran carga humorística de la novela recae sobre todo en un grupo de mujeres de edad ya avanzada y con grandes dosis de ironía. Ellas son las protagonistas absolutas de un relato donde la búsqueda de la verdad corre a su cargo. No podían dejar de encontrarla.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABERTH, Susan L. (2004): *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid, Turner (traducción de José Adrián Vitier).
- ANDRADE, Lourdes (1989): «De amores y desamores: Relaciones de México con el surrealismo», en CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO (1989): *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 101-109.
- BEAUVOIR, Simone de (1949): *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 2005 (traducción de Alicia Martorell Linares).
- CARRINGTON, Leonora (1974): *La corneta acústica*, Barcelona, Alba Editorial, 1995 (traducción de Francisco Torres Oliver).
- CHADWICK, Whitney (1994): *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones Era (traducción de Gloria Benuzillo).
- CHRISTENSEN, Peter G. (1991): «The Flight from Passion in Leonora Carrington's Literary Work» en CAWS, Mary Ann, Rudolf KUENZLI & Gwen RAABERG (eds.): *Surrealism and Women*, Cambridge, The MIT Press, 1995, pp. 148-158.
- GONZÁLEZ MADRID, María José (2008): «Construir una memoria: la relación creativa entre Remedios Varo y Leonora Carrington», [artículo en línea] XVII CEHA-2008. Congreso Nacional de Historia del Arte. Art i Memòria. 22-26 de septiembre de 2008. [Fecha de consulta: 19/10/2009] [http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-m03-s02-com\\_24-mjg.pdf](http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-m03-s02-com_24-mjg.pdf).
- SALMERÓN CABAÑAS, Julia (2002): *Leonora Carrington (1917)*, Madrid, Ed. Del Orto.
- SULEIMAN, Susan R. (1990): *Subversive Intent. Gender, Politics and the Avant-Garde*, USA, Harvard University Press.
- TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (1996): «Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica», *Asparkia. Investigació Feminista*, N° 6, pp. 147-162.