

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*Out of the frame: Leonora Carrington's Penelope* ■ **Salir del marco: Penélope de Leonora Carrington**

RECIBIDO • 4 DE JULIO DE 2023 ■ ACEPTADO • 3 DE NOVIEMBRE DE 2023

PAULINA GONZÁLEZ VILLASEÑOR / MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE ■  
pgonzalez.citru@inba.edu.mx ■

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

*Penélope* ■  
Carrington ■  
Jodorowky ■  
teatro ■  
interdisciplina ■

La pieza teatral *Penélope* refleja el entrecruce y la colaboración multidisciplinaria característica de la generación de artistas exiliados en México durante la segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española. A través de la lente de Kati Horna se documenta este trabajo escénico, que se percibe como un obra de capas narrativas efímeras: muestra la lucha de Penélope contra los conflictos internos y las imposiciones sociales, en un mundo simbólico cargado de referencias a culturas antiguas. En el presente artículo se analiza la colaboración interdisciplinaria así como la influencia del surrealismo en el teatro mexicano.

## ABSTRACT

## KEYWORDS

*Penelope* ■  
*Carrington* ■  
*Jodorowsky* ■  
*theater* ■  
*interdiscipline* ■

*The theatrical work Penelope reflects the artistic intertwining and multidisciplinary collaboration characteristic of the generation of exiled artists in Mexico during World War II and the Spanish Civil War. Through the lens of Kati Horna, this scenic work is documented, perceived as a play of ephemeral narrative layers: portrays Penelope's struggle against internal conflicts and social impositions in a symbolic world filled with references to ancient cultures. This article analyzed the interdisciplinary collaboration and the influence of surrealism on Mexican theater.*

**En el marco de la exposición** *Confluencias: 100 años de interdisciplina en los acervos de los centros nacionales de investigación del INBAL* surge la pregunta sobre qué fragmento seleccionar en este vasto mundo de información y acciones recopilado con el hilo conductor de la interdisciplinariedad. En las artes, la interdisciplina no es una innovación, sino parte de un proceso, y el enfoque que propongo en este texto pone la lupa en un periodo caracterizado por el entrecruce de los géneros artísticos conducidos por un ímpetu de creación y búsqueda, que se manifestó en la pieza teatral *Penélope*, escrita en 1949 por Leonora Carrington y dirigida en 1961 por Alejandro Jodorowsky. La obra se desdobra en múltiples componentes o elementos, dando lugar a una manifestación artística, compuesta por diversas unidades que por sí mismas poseen cualidades artísticas intrínsecas que, al unirse, contribuyen a la riqueza estética del conjunto. Un ejemplo de esto es el trabajo de la fotógrafa Kati Horna derivado de la puesta en escena.

El intercambio plástico, cultural, social y artístico que distingue a toda una generación de creadores en México está marcado por un contexto de exilio y desplazamiento, producto de la segunda Guerra Mundial (1939-1945) y la Guerra Civil española (1936-1939). Durante este periodo, llegó al país una extensa comunidad de artistas de vanguardia que huían de un mundo herido por la tragedia y la injusticia. Cabe mencionar que traían en la vena la insurrección (¿irreverencia?) y la lucha, por lo que una vez en América tuvieron una postura política y artística de cambio e innovación que abrió nuevos espacios para la creación.

Los artistas encontraron en México un territorio que les otorgaba la seguridad y la tranquilidad que la Europa en guerra les había negado. La comunidad de exiliados se agrupó para, en conjunto, formar un hogar en un país desconocido para la mayoría. Este texto analiza el trabajo de mujeres artistas como Leonora Carrington y Kati Horna, así como su colaboración interdisciplinaria en *Penélope*. Asimismo, a este proyecto lo cruza la personalidad de un joven Jodorowsky, recién llegado de Francia, y que en ese momento experimentaba con la escena teatral y plástica. Sumado a esto, hay nombres como el artista José Horna, quien también colaboró en esta experiencia plástica. Como menciona la investigadora Angélica García, estas son “figuras que estuvieron comprometidas en mantener un interés en torno a la creación artística como postura de vida, esto les permite un desarrollo multidisciplinario que se concreta en una serie de trabajos mancomunados en donde comparten diversas influencias”.<sup>1</sup>

En el ámbito escénico, el cruce de fronteras artísticas en la segunda mitad del siglo XX fue un reflejo de interdisciplina marcada por la irreverencia hacia las normas y los cánones artísticos. Rita Eder propone, en el texto de introducción a la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, el término *borra-*

<sup>1</sup> Angélica García Gómez, “Corporalidades”, en Rita Eder (ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, España, UNAM, p. 204.

*mientos* como dispositivo que ejemplifica la eliminación de las fronteras entre las disciplinas artísticas y la incurción de los artistas en diversos géneros, poniendo énfasis en la experimentación.<sup>2</sup> *Penélope*, sin embargo, no fue uno de los trabajos más polémicos de Alejandro Jodorowsky, quien en los años siguientes se dedicó a atormentar “a las buenas conciencias” con una propuesta ligada al *happening* y la intervención. Esta obra es más cercana a un sueño colectivo que llevaron a cabo Jodorowsky, Carrington y los Horna, que se pudo conservar en una pequeña parte a través de la lente de Kati Horna. No obstante, la impresión que da esta puesta en escena es la imposibilidad de contención del teatro a través de un registro fotográfico, pues nos enfrentamos a un proyecto caracterizado por su multiplicidad de capas narrativas en condición efímera. Así, se percibe como una *matrioska* en la que de una pieza se despliegan pequeñas figuras que son obras por sí mismas, un caleidoscopio artístico propiciado por la interdisciplina desarrollada en la década de 1960. Por lo mismo, la propuesta no es analizar a las y los artistas de manera aislada, sino enfatizar los aspectos que hayan tenido influencia en la obra como creación colaborativa.

Cabe recordar que aquella época también estuvo cruzada por las vanguardias internacionales que llegaron o se fortalecieron en México, en gran medida por medio de las y los artistas del exilio. Es el caso del surrealismo, movimiento que ya tenía su genealogía en el país mucho antes de la llegada de Leonora Carrington o Remedios Varo, mujeres con una fuerte relación con este grupo. Estos movimientos tienen una línea histórica construida en buena parte por el mito que los propios artistas crearon de sí mismos:

Desde el dadaísmo y el surrealismo hasta Fluxus y el conceptualismo, los movimientos vanguardistas se dedican por completo a construir genealogías críticas y repensar largas historias, al igual que a situarse en la vanguardia de la historia en desarrollo del presente inmediato.<sup>3</sup>

<sup>2</sup>Rita Eder, “Introducción”, en *ibidem*, p. 48.

<sup>3</sup>Jonathan P. Eburne, “Dante, Bruno, Vico, *S.Nob: The Wake in Mexico*”, *James Joyce Quarterly*, vol. 52, núm. 2, Estados Unidos, primavera de 2015, pp. 329–49, <http://www.jstor.org/stable/45172659> Consulta: 4 de junio, 2023.

Es posible dilucidar con esta obra la manera en que el surrealismo se aproximó al teatro y al público mexicano, y pensar en *Penélope* como un contundente ejemplo de esta influencia.

Como diría Jodorowsky: “El teatro se sirve de la literatura pero *no* es solo literatura. Si lo fuera, bastaría solo con leer las obras... Nuestro deber de investigadores es buscar otros puntos de partida.”<sup>4</sup> La visión del cuerpo y el pensamiento femenino está ilustrado en dos figuras que es una: Leonora Carrington, quien a su vez es Penélope.

## Leonora y Penélope

Leonora Carrington, nacida en Inglaterra, llegó a México en 1943, donde se relacionó con artistas como Remedios Varo, Benjamin Péret, Kati Horna, Gunther Gerzso, Edward James, José Horna, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, entre otras y otros, algunos ligados al grupo surrealista. Como apunta la investigadora Alicia Sánchez Mejorada:

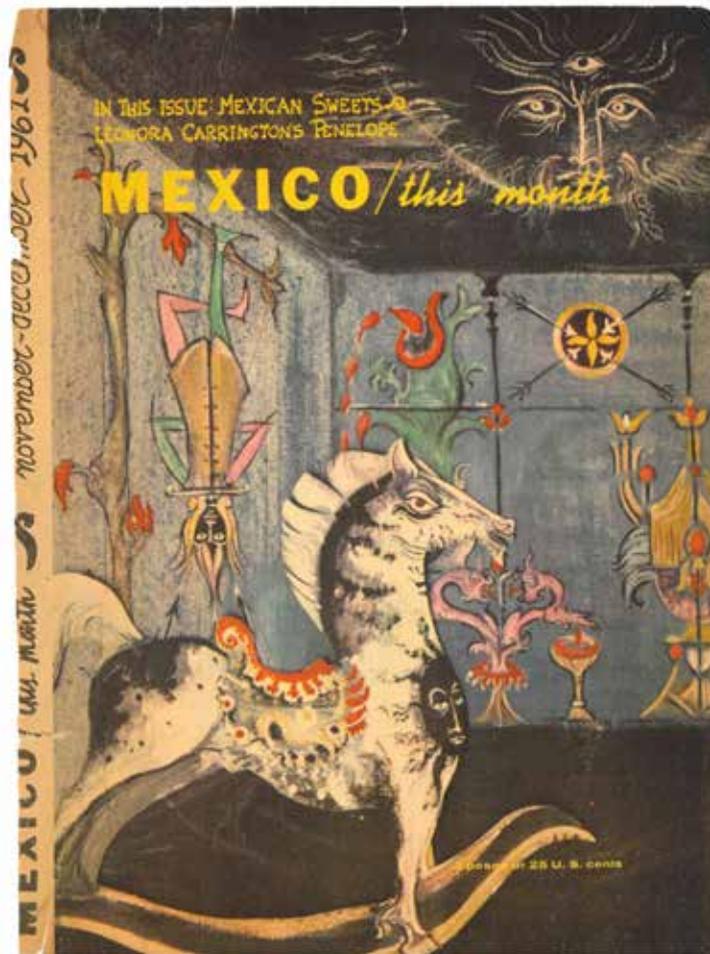
Leonora Carrington escribe la obra *Penélope* que posteriormente será dirigida por el artista chileno Alejandro Jodorowsky en el año de 1961 en México. En 1938 había publicado en París *La casa del miedo*, con prefacio e ilustraciones de Max Ernst y *La dama oval*, con siete collages también de Ernst, en 1939.<sup>5</sup>

Precisamente, *Penélope* es una versión adaptada al teatro del texto *La dama oval*. El personaje principal de la puesta en escena lucha en un mundo mágico contra su padre y una sociedad que le impone crecer y madurar. La obra está repleta de una atmósfera simbólica en la que los personajes representan los conflictos que Penélope vive en su mente. Como menciona en su crítica Maya Ramos: “es exactamente eso: una lucha contra los fantasmas de la niñez, para alcanzar la etapa superior: la juventud”.<sup>6</sup> Sin embargo, al penetrar en el mundo de la autora y su contexto

<sup>4</sup>Alejandro Jodorowsky, “Penélope”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, México, 17 de septiembre de 1961.

<sup>5</sup>Alicia Sánchez Mejorada, “Los diseños de Leonora Carrington para las obras de teatro *La hija de Rappaccini* y *Penélope*”, en *Il Foro Historia del Diseño en México*, México, Cenidiap, INBAL, 2020, p. 19.

<sup>6</sup>Mara Reyes, “Diorama teatral”, en *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, México, 17 de septiembre de 1961, pp. 2 y 4.



Portada de la revista *Mexico/This Month*,  
Ciudad de México, noviembre-diciembre de 1961.

se percibe una mezcla de sus demonios internos con el mundo exterior en debate por la necesidad de atención y responsabilidad. El mundo que propone Carrington no es accesible desde la razón y el entendimiento, sino que está cargado de referencias e imágenes que remiten a culturas antiguas y lejanas.

*Penélope* era una fábula contemporánea cuyos diseños recreaban universos alegóricos, animales fantásticos provenientes de antiguas leyendas celtas o inventados por Leonora Carrington, escenas salpicadas por la iconografía de la cábala y el ocultismo, máscaras cuyos trazos se inspiraron en un tiempo mítico, enigmático y subjetivo, ropajes bañados por la magia y el dinamismo de su autora.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Alicia Sánchez Mejorada, *op. cit.*, p. 29.

Como sugiere Sánchez Mejorada, el universo teatral propuesto por Carrington, en conjunto con Jodorowsky, fue una incursión visual que escapaba de la pintura, el teatro, la escenografía, para mostrar elementos fantásticos salidos del cuento, del marco, de la vida. Ida Rodríguez Prampolini, al ver los cuadros de Leonora Carrington se preguntó si su obra era muestra de un espíritu que intentaba tejer puentes para comunicarse con el espectador sin lograrlo:

Leonora Carrington está atrapada, ha huido del mundo exterior y se debate en uno propio, intransferible, desquiciado, casi maldito, del cual le es imposible evadirse. Hace señales, trata de comunicarnos algo que la atormenta y la despedaza, pero los puentes que nos tiende son tan frágiles e intransitables para los que es-

tamos fuera que solo podemos intuirlos, gozarlos, admirarlos, horrorizarnos, pero nunca entenderlos, porque no da explicaciones [...].<sup>8</sup>

Para indagar sobre estos puentes se puede hacer una genealogía de las influencias de la autora, siempre con la claridad de que éstas son parte de su historia de trabajo, pero no representan por completo el mundo que imaginó. Carrington está asociada con el movimiento surrealista, pero éste solo es un punto de partida para las imágenes que ella propone, pues, como plantea Janice Helland, el vínculo entre ella y los surrealistas existe en la exploración de un mundo “otro”, uno que no es tangible.<sup>9</sup>

Esta corriente le abrió un mundo visual, pero el lenguaje propio de la autora es un collage que se compone de mitología, psicoanálisis, magia y símbolos arcaicos: “Los símbolos que encierra la obra de esta pintora recogen algo de la tradición, pero ya no se trata, de hecho, de símbolos de una creencia colectiva sino de símbolos de su yo encerrado.”<sup>10</sup>

En *Penélope* aparece un caballo llamado Tártaro, iconografía que será recurrente en Carrington. El caballo funge como símbolo contrario al personaje del padre. La autora pone en contraposición a dos figuras masculinas que se disputan la atención de Penélope, quien siempre se inclina por Tártaro. El equino remite a un periodo de juego y despreocupación de la adolescente, pero también a un despertar sexual. Como es habitual en la artista, la interpretación de lo que su obra muestra está sujeto a la mirada personal del lector o espectador. Se escabulle en el disfraz, la transformación, el juego y las concesiones que el arte otorga a las narrativas planteadas. Los caballos, animales con los que convivió en su casa familiar, son un recuerdo de la infancia que será representado después como imágenes masculinas llenas de libertad y nostalgia.<sup>11</sup> La obra comienza con una acotación que

señala la presencia de un caballo de madera, que será Tártaro. Aunque el texto no da más información sobre la apariencia física del animal, la autora y escenógrafa de la puesta en escena lo representará de color blanco, con un disco solar en el pecho.

En el arte, la iconografía de un caballo blanco cambia según el contexto en que se lea, sin embargo, generalmente está asociado con la espiritualidad, la pureza, la libertad, el renacimiento o la guía espiritual. En este caso, es un puente que ayuda a Penélope a enfrentarse al cambio y la transformación, pero también a rebelarse contra la atadura paterna. La obra gira alrededor de este personaje femenino que está en búsqueda de su soberanía como individuo. La evolución de los personajes femeninos en el trabajo de Carrington se puede dibujar a partir de este relato, que tiene como antecedentes tanto la novela como la pintura del mismo nombre: *La dama oval*. Es en esta última donde la mujer, Penélope, se empodera y vence a los demás personajes. Estas creaciones tienen como antecedente también un periodo crucial en la vida de la autora, que se narra poco después de vivir uno de los episodios de locura más tormentosos en España, desencadenado por el encarcelamiento de su pareja, Max Ernst, tras la invasión a Francia durante la segunda Guerra Mundial. El tema de mujeres y animales será recurrente en su trabajo, pero en *Penélope* no es un destino trágico sino uno escogido y defendido por el mismo personaje.<sup>12</sup>

El personaje llamado Vaca representa la figura de una bruja premonitora que advierte a Penélope sobre el terror a lo desconocido que sufren los hombres de su familia. Tienen miedo a lo que no conocen y buscan eliminarlo. Este personaje, que se presenta como guía, es una figura femenina que en la puesta en escena portó cuernos altos y un disco solar similar a la iconografía asociada de la diosa egipcia Hathro.<sup>13</sup>

Los destinos de la casa de los Cuatropiés son numerosos. Todas las hijas de la familia nacen a la medianoche; lo sé porque soy la partera de la familia. Los varones Cuatropiés son de raza débil y perversa; son hombres que no conocen la magia: sienten miedo cuando escuchan ruidos extraños en la noche... pero

<sup>8</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, p. 73.

<sup>9</sup> Janice Helland, “Surrealism and Esoteric Feminism in the Paintings of Leonora Carrington”, *Revue d'art Canadienne/Canadian Art Review*, vol. 16, núm. 1, Canadá, 1989, pp. 53–104, <https://www.jstor.org/stable/42630417> Consulta: 2 junio, 2023.

<sup>10</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 75.

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> Janice Helland, *op. cit.*, p. 53.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 56.



Berta Lomelí en *Penélope*, Ciudad de México, 1961.  
Foto: Kati Horna. Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBAL.

no olvides que también ellos nacieron de noche, y no carecen de poder.<sup>14</sup>

Susan Aberth menciona que Carrington tuvo una gran influencia de la “magia mexicana, vinculado con el poder femenino, [que] fue compartido por su amiga cercana y colaboradora artística Remedios Varo, y creo que es fundamental para comprender cómo ambas mujeres se apartaron del surrealismo canónico”.<sup>15</sup> Sin embargo, Rodríguez Prampolini afirma lo contrario: “Las dos pintoras han pasado por México sin ser tocadas por el mundo tan característico y sui géneris del país. Ni el colorido, ni las formas, ni los personajes, ni la atmósfera parecen haber dejado huellas en ninguna de las dos artistas.”<sup>16</sup> Para la escritora Pamela Simpson, en París estas mujeres serán consideradas como musas,

mientras que en México fueron artistas con sus propias voces.<sup>17</sup>

El personaje de Penélope se libera de las ataduras patriarcales por medio de la muerte de su padre y la fusión con Tártaro. Sugiere un ritual de transformación que evoca una postura feminista de subversión contra las figuras de poder evocadas como seres masculinos y monstruosos. Sin embargo, la obra se resiste a la literalidad y abre un extenso marco de interpretación en el que los personajes representados por criaturas fantásticas siempre se guardan información relevante que el lector y el espectador perderá para siempre. Como menciona Helland, mucho del feminismo de Carrington es intuitivo y deviene del interés de la autora por los mitos y la imaginería femenina, pero su propuesta es revolucionaria.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Leonora Carrington, *Penélope*, Madrid, Prometeus, 1949, p. 182.

<sup>15</sup> Susan Aberth, “Leonora Carrington”, *Art Journal*, vol. 51, núm. 3, Estados Unidos, otoño de 1992, p. 84, <https://doi.org/10.2307/777352> Consulta: 24 de junio, 2023.

<sup>16</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 74.

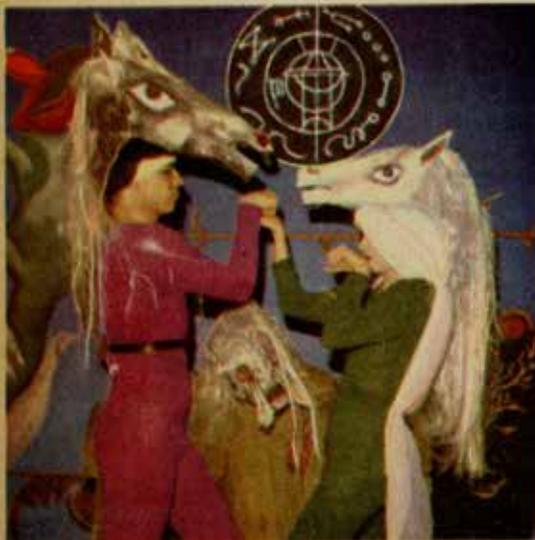
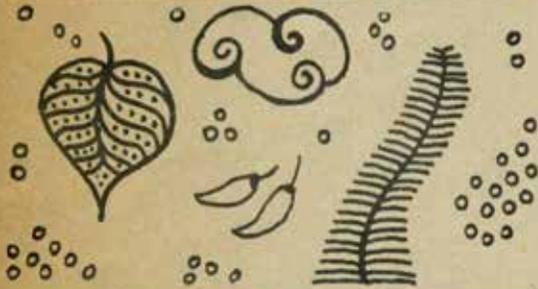
<sup>17</sup> Pamela H. Simpson, “Surreal Friends, Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna by Stefan van Raay, Joanna Moorhead, Teresa Arcq”, reseña, *Woman’s Art Journal*, vol. 32, núm. 1, Estados Unidos, primavera-verano de 2011, p. 58, <http://www.jstor.org/stable/41331107> Consulta: 20 junio, 2023.

<sup>18</sup> Janice Helland, *op. cit.*, p. 57.



## THE GOTHIC SURREALISM OF LEONORA CARRINGTON'S PENELOPE

HERE ARE THREE PHOTOGRAPHIC GLIMPSES OF LEONORA CARRINGTON'S *PENELOPE* AS ACTED BY THE EXPERIMENTAL THEATRE GROUP, under National University auspices, headed by the mime Alejandro. It has to do with the love of horses. In this case the love goes on between the heiress of a castle full of witchery and the hundred-year-old rocking horse in her nursery refuge. She leaves this refuge at the age of eighteen — to go down to a strange, fabled banquet, where she becomes at times, glamorous princess and at times, a magic creature with a long-maned head to match that of the magic horse. Sense? Of course not. It's four-dimensional visual art, by one of the great painter-sculptor-designers of our time, Leonora Carrington.



Gothic is a word that means only spires and cloisters, stained glass and hush, perhaps, to casual readers. But in its many other meanings — the world of unicorns and gargoyles, ha'ants and anything-can-happen, color, magic, and heraldic savagery, it is the only word that fits the indescribable beauty of the world that Leonora Carrington's art projects.

More than likely, it is the world this artist inhabits most of the time; for she moves about in it so much at  
(See page 6)

## Salir del marco, salir del texto

En 1961, Alejandro Jodorowsky dirigió *Penélope* con escenografía de Leonora Carrington y decorados de José Horna. Kati Horna realizó las fotografías que hoy se conocen de la obra. Este combo de artistas provenientes de diferentes disciplinas realizó una puesta en escena con referencias de estética surrealista mezcladas con el mundo onírico de la dramaturgia y escenografía.

Rita Eder escribe que “Alejandro Jodorowsky fue un introductor de la posvanguardia en México cuya potente retórica, así como sus experimentos con el nuevo teatro, intentaron persuadir a los artistas a abandonar el formalismo y salir de los soportes o de la asfixia del cuadro”.<sup>19</sup> *Penélope* se presentó como un ejercicio teatral, sin embargo, las propuestas de Jodorowsky sobre la intervención a la escena y la introducción de sus “efímeros pánicos”, con rompimientos de la vida cotidiana, se gestaron simultáneamente.

¿Cuál es su intervención en *Penélope* y en qué medida la atraviesa su búsqueda plástica y escénica? Para 1950, Leonora Carrington y Kati Horna, junto con sus parejas sentimentales Chiki Weisz y José Horna, vivían en la misma colonia en la Ciudad de México. Tenían en común la condición del exilio, el cual estará presente en sus trabajos. Al igual que muchos otros creadores, huyeron de Europa en busca de un país que les ofreciera seguridad en tiempos de guerra. La derrota de los republicanos en España forzó a artistas, políticos e intelectuales afines a huir de su país y buscar refugio en el exilio. La forma en que mujeres como Leonora Carrington, Remedios Varo o Kati Horna vivieron este violento destierro se verá reflejado en sus creaciones. En el caso de Carrington, está representado en su disociación a la vida y el cotidiano.

Katherine Deutsch, quien posteriormente se hizo llamar Kati Horna (1912-2000), nació en Hungría. Hija de padres judíos de clase media, estudió fotografía y se envolvió en la vanguardia europea, involucrándose como fotoperiodista en la Guerra Civil española. Conoció ahí a su compañero, José Horna, quien servía como cartógrafo para los republicanos y con quien huiría a

México en 1939.<sup>20</sup> La fotógrafa se integró al grupo de la vanguardia mexicana como producto de una afinidad estética.

Era la época de “Los Hartos! (1961-1962), de la Galería de Antonio Souza y de la psicodelia de Pedro Friedeberg. Con los deseos de revocar las normas tradicionales del arte y de la sociedad, Salvador Elizondo, Emilio García Riera, Jorge Iburgüengoitia, Juan García Ponce, Alberto y Cecilia Gironella, Jomí García Ascot, Alejandro Jodorowsky, Leonora Carrington y Kati Horna, entre otros, fundaron en 1962, la revista *S.nob*, un semanario que abriría a sus lectores las puertas a lo insólito.<sup>21</sup>

Para Rodríguez Prampolini, los Horna tenían un:

[...] ambiente extraño, la ilógica atmósfera que rodeaba en México a esta singular pareja frecuentada por los exponentes del grupo surrealista y unida por una entrañable amistad a Leonora Carrington y Remedios Varo, van llevando a José Horna a buscar la expresividad por la vena fantástica.<sup>22</sup>

La autora considera crucial el encuentro de José Horna con Carrington, pues será la mancuerna con la que el artista desarrollará un lenguaje estético. Ambos crearán una variedad significativa de objetos que buscarán desafiar las ideas de lo normal. En *Penélope* colaboran como escenografía y realizador de decorados. Aunque esto solo se pueda apreciar en fotos, el trabajo escenográfico de este par de artistas muestra una maqueta tamaño humano de un mundo salido de un cuento. Los caballos, elemento iconográfico recurrente en ambos artistas, aparecen en la obra en forma de una especie de estructura tipo botarga, a la que da vida el actor Luis Lomelí.

Para Alejandro Jodorowsky, el punto de partida para realizar la dirección y la actuación fueron los decorados/trajes de los personajes. Como él mismo mencionó, implicaba conjuntar dos mundos separados, la

<sup>19</sup> Rita Eder, “Dos aspectos de la obra de arte total: experimentación y performatividad”, en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, España, UNAM, p. 80.

<sup>20</sup> Pamela H. Simpson, *op. cit.*, p. 58.

<sup>21</sup> Alicia Sánchez Mejorada, “El legado de Kati Horna”, *Artes de México*, núm. 56, México, julio de 2001, pp. 5 y 6, <http://www.jstor.org/stable/24314078> Consulta: 20 de junio, 2023.

<sup>22</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 80.

PENELOPE AS SKETCHED FOR STAGING BY THE ARTIST. THEME: THE EMERGENCE FROM A CHILD'S WORLD OF FREEDOM AND TERROR, TO AN ADULT WORLD OF POWER. THE BEAUTIFUL HEROINE BALKS, AND GETS HERSELF TURNED INTO A FLYING CREATURE WITH THE HEAD OF A HORSE



home, so documented in its fantasies, that boar's head banquets and the cold, glittering, fey excitement of lives and scenes that snap on and off like things electric, occupying their own irrational, menacing, and shimmering full-stage, are her natural language. She talks in it, describing her voyages, as matter-of-factly as the rest of us describe a weekend or a summer reached via jet.

"Penelope" staged here recently by a group of young and talented experimenters under the patronage of the National University, is a short surrealist play like a ballet, in which everything happens quite like a dream, having too, the powerful authenticity of a dream, or of a recent trauma. It was written by Miss Carrington in her teens,

and was brought alive into costumes, sets, sculptured characters and ballet-movement late this summer.

The story-line has to do with a fabulous and omniscient rocking horse. He is at the same time Prince Charming, Tristram, and a wizard oracle. The rest of the characters, as well as the bewitched heroine, young Penelope, are appropriate to the horse, though mostly not so charming. They all come to life with a shock of intensity and beauty for which the only word is, genius. We are therefore honored to publish, in this issue, some of the original sketches for the costumes and scenery, and a photographic glimpse of the live show.

(SEE CENTER SPREAD AND PAGE 23)



Página interior de la revista *Mexico/This Month*, Ciudad de México, noviembre-diciembre de 1961.

obra literaria y la escénica, aun si fueran creación de la misma persona: “De la unión del estímulo literario con el plástico ha surgido un estilo característico de actuación que une ambos mundos.”<sup>23</sup>

Este estilo era el método de Stanislavski que, de forma muy generalizada, implicó un realismo escénico: “No se trataba de una obra irreal, demente, excéntrica, sino que era la más realista de las obras.”<sup>24</sup> La postura de dirección fue disruptiva, pues planteaba una estética escénica desbordada. Los personajes portaban máscaras, pelucas, botargas y elementos esotéricos que generaban un quiebre con el habitual tono formal de actuación. El contraste plástico y escénico debió ser un ejercicio apabullante para el espectador. Así, los decorados se volvieron el eje actoral. Los espacios también eran representaciones del cuerpo de Penélope, porque, al final, todo era su psique, todo parte del mismo sueño. Para Jodorowsky “no era un individuo en lucha con otros, sino el drama de la psique humana, la lucha del *animus* y el *alma* por amalgamarse y ascender”.<sup>25</sup>

Jodorowsky narra su encuentro con Carrington: “El espíritu de Leonora me fascinaba. En su universo el pensamiento se concentraba hasta convertirse en una piedra oscura sumergida en el océano fosforescente de un inconsciente sin trabas.”<sup>26</sup> Es interesante imaginar a un joven Alejandro sobrepasado por el delirante mundo que la pintora le puso enfrente y su manera de conjuntar las ideas plásticas para una puesta en escena que jugaba y se valía de la interconexión y colaboración artística. Él impulsa a Carrington a salir del cuadro y jugar a la casa de muñecas. De igual forma, José Horna muestra su mundo plástico y su gran habilidad para crear e inventar objetos. Por su parte, Kati Horna redondea este trabajo al inmortalizarlo con su lente: “No le teme a la reunión de los objetos, más bien los propone.”<sup>27</sup>

Para Jodorowsky, el universo de Leonora Carrington era moderno. De acuerdo con el escritor Julián Díaz, quien estudia el exilio español generado por el ascenso franquista, era parte de una búsqueda de los

artistas que encontraron en la modernidad el cambio, la esperanza. Una modernidad que está completamente ligada a lo político y que rechazó la industrialización y la guerra y se acercó a la deconstrucción y las posibilidades de otros mundos.<sup>28</sup> Los artistas tal vez quisieron ser modernos, porque fue la forma de universalizarse para enfrentar lo desconocido.

La influencia de la pintora en las artes escénicas también se experimentó en el montaje de la obra de teatro *La hija de Rapaccini*, de Octavio Paz, en la que realizó la escenografía y se presentó como parte del grupo experimental de teatro Poesía en Voz Alta (1956).

Tanto Leonora Carrington como Kati Horna, formaron parte del grupo artístico “contracultural” “cuyo trabajo retomaba la tarea de impugnar la identidad y el significado fijos de los objetos y su medio en un esfuerzo por abrir mayores espacios”,<sup>29</sup> apunta Karen Cordero. No es posible agrupar a estas dos artistas porque su trabajo se separa en el instante en que se junta. *Penélope*, sin embargo, fue una propuesta multidisciplinaria que conjuntó la cabeza y espíritu de los Horna, Jodorowsky y Carrington. Como los personajes en la obra, estos artistas tuvieron que morir en el teatro para poder dar vida a la pieza teatral que, como mencionó Jodorowsky, representó el inconsciente colectivo de todos: “*Penélope* es la moderna tragedia de un cerebro humano donde todos los personajes, al sumarse, dan un resultado que es precisamente *Penélope*.”<sup>30</sup>

La confluencia de creadores de distintas disciplinas, que luego serían personajes legendarios en las artes visuales y escénicas, hicieron de *Penélope* una experiencia similar al mundo que habitó la artista. El espectador fue capaz de incorporar, por una noche, la indescriptible belleza y oscuridad que emanaban del arte de Carrington.<sup>31</sup>

Tanto Kati Horna como Leonora Carrington y Alejandro Jodorowsky son creadores que exploran territorios singulares, trascienden las convenciones establecidas y buscan

<sup>23</sup> Alejandro Jodorowsky, *op. cit.*

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> Alejandro Jodorowsky, *El maestro y las magas*, Madrid, Grijalbo, 2006, p. 74.

<sup>27</sup> Alicia Sánchez Mejorada, *El encanto de Kati Horna*, México, CENIDIAP, INBAL, Estampa Artes Gráficas, 2005, p. 13 (col. Abrevian Ensayos).

<sup>28</sup> Julián Díaz Sánchez, “Sobre la presencia de los artistas del exilio en la historiografía española reciente”, *Iberoamericana*, vol. 12, núm. 47, septiembre de 2012, p. 141, <http://www.jstor.org/stable/23720375> Consulta: 28 de junio, 2023.

<sup>29</sup> Karen Cordero, *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, México, INBAL, Museo Nacional de Arte, abril de 2004, p. 13.

<sup>30</sup> Alejandro Jodorowsky, “*Penélope*”, *op. cit.*

<sup>31</sup> Alicia Sánchez Mejorada, “Los diseños de Leonora Carrington...”, *op. cit.*, p. 31.

transmitir emociones y narrativas enmarcadas en ambientes misteriosos y oníricos. Además, Carrington destaca por su enfoque espiritual y su intuición feminista, mientras que Kati Horna se enfoca en la complicidad entre el fotógrafo y el sujeto retratado. Como menciona Alicia Sánchez Mejora

rada: “su visión penetrante transfigura todo; su exquisita sensibilidad capta inmediatamente la agudeza de las expresiones, y el sentido humano preside sus encuadres”.<sup>32</sup> *Penélope* fue un ejercicio que generó un discurso plástico-teatral que no escapó a la mirada del espectador. ▽

## BIBLIOGRAFÍA

- ABERTH, Susan, “Leonora Carrington”, *Art Journal*, vol. 51, núm. 3, Estados Unidos, otoño de 1992, <https://doi.org/10.2307/777352> Consulta: 24 de junio, 2023.
- ALBIÑANA, Salvador y Horacio Fernández, “La óptica moderna. La fotografía en México entre 1923 y 1940”, *Caravelle*, núm. 80, junio de 2003, <http://www.jstor.org/stable/40854891> Consulta: 3 de junio, 2023.
- ANDRADE, Lourdes, “Te acuerdas Rousseau”, *Artes de México*, núm. 63, México, 2003, <http://www.jstor.org/stable/24315367> Consulta: 21 de junio, 2023.
- \_\_\_\_\_, “Las paredes oyen... y hablan: fotografías arquitectónicas de Kati Horna”, *Artes de México*, núm. 56, México, julio de 2001, <http://www.jstor.org/stable/24314079> Consulta: 29 junio, 2023.
- CARRINGTON, Leonora, *Penélope*, Madrid, Prometeus, 1949.
- COMISARENCO MIRKIN, Dina, “To Paint the Unspeakeable: Mexican Female Artists’ Iconography of the 1930s and Early 1940s”, *Woman’s Art Journal*, vol. 29, núm. 1, Estados Unidos, primavera-verano de 2008, <http://www.jstor.org/stable/20358143> Consulta: 6 de junio, 2023.
- CORDERO, Karen, *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, México, Museo Nacional de Arte, INBAL, 2004.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, “Sobre la presencia de los artistas del exilio en la historiografía española reciente”, *Iberoamericana*, vol. 12, núm. 47, septiembre de 2012, <http://www.jstor.org/stable/23720375> Consulta: 28 de junio, 2023.
- EBURNE, Jonathan P., “Dante, Bruno, Vico, S.Nob: The Wake in Mexico”, *James Joyce Quarterly*, vol. 52, núm. 2, Estados Unidos, invierno de 2015, <http://www.jstor.org/stable/45172659> Consulta: 4 de junio, 2023.
- EDER, Rita (ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, Madrid, UNAM, 2014.
- HELLAND, Janice, “Surrealism and Esoteric Feminism in the Paintings of Leonora Carrington”, *Revue d’art Canadienne / Canadian Art Review*, vol. 16, núm. 1, Canadá, 1989, <http://www.jstor.org/stable/42630417> Consulta: 2 de junio, 2023.
- HERNÁNDEZ Uribe, Eloísa, “Espejo marino: madera tallada desde el sueño: José Horna”, *Artes de México*, núm. 64, México, 2003, <http://www.jstor.org/stable/24315942> Consulta: 23 de junio, 2023.
- JODOROWKY, Alejandro, *El maestro y las magas*, Madrid, Grijalbo, 2006.
- \_\_\_\_\_, “Penélope”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, México, 17 de septiembre de 1961.
- KAPLAN A., Janet, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, “Penélope en la Esfera”, *El Nacional*, México, 23 de septiembre de 1961.
- *Mexico/This Month*, Ciudad de México, noviembre-diciembre de 1961.
- MICHALCZYK, John J., “Neo-Surrealist Elements in Robbe-Grillet’s Glissements Progressifs Du Plaisir”, *The French Review*, vol. 56, núm. 1, octubre de 1982, <http://www.jstor.org/stable/392285> Consulta: 15 de junio, 2023.
- ORENSTEIN FEMAN, Gloria, “Art History and The Case for The Women of Surrealism”, *The Journal of General Education*, vol. 27, núm. 1, Estados Unidos, primavera de 1975, <http://www.jstor.org/stable/27796489> Consulta: 2 de junio, 2023.
- REYES, Mara, “Diorama teatral”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, México, 17 de septiembre de 1961.
- RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y letras, 1969.

<sup>32</sup> Alicia Sánchez Mejorada, “El legado de Kati Horna”, *op. cit.*, p. 5.

- RUY SÁNCHEZ, Alberto *et al.*, “Mexico in Surrealism: Creative Transfusion”, *Artes de México*, núm. 64, México, 2003, <http://www.jstor.org/stable/24315946> Consulta: 15 de junio, 2023.
- \_\_\_\_\_, “Las cosas rituales del asombro”, *Artes de México*, núm. 63, México, 2003, <http://www.jstor.org/stable/24315365> Consulta: 20 de mayo, 2023.
- SÁNCHEZ MEJORADA, Alicia, “El legado de Kati Horna”, *Artes de México*, núm. 56, México, julio de 2001, <http://www.jstor.org/stable/24314078> Consulta: 29 de junio, 2023.
- \_\_\_\_\_, *El encanto de Kati Horna*, México, Cenidiap, INBAL, Estampa Artes Gráficas, 2005 (Abrevian Ensayos).
- \_\_\_\_\_, “Los diseños de Leonora Carrington para las obras de teatro *La hija de Rappaccini* y *Penélope*”, en *II Foro Historia del Diseño en México*, México, Cenidiap, INBAL, 2020.
- SIERRA PARTIDA, Alonso, “Tribunal de México. Conferencia fantasma”, *El Nacional*, México, 13 de septiembre de 1961.
- SIMPSON, Pamela H., “Surreal Friends, Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna by Stefan van Raay, Joanna Moorhead, Teresa Arcq”, reseña, *Woman’s Art Journal*, vol. 32, núm. 1, Estados Unidos, primavera-verano de 2011, <http://www.jstor.org/stable/41331107> Consulta: 20 de junio, 2023.
- SOLORZANO, Carlos, “El teatro de la postguerra en México”, *Artes de México*, núm. 123, México, 1969, <http://www.jstor.org/stable/24315849> Consulta: 29 de junio, 2023.
- \_\_\_\_\_, “Penélope tragedia de Leonora Carrington”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 10 de septiembre de 1961.
- “The Gothic Surrealism of Leonora Carrington’s *Penélope*”, *Mexico/This Month*, vol. VII, núm. 6, noviembre de 1961.
- TZONTÉMOC, Pedro, “Kati Horna, retrato interior”, *Artes de México*, núm. 132, México, octubre de 2019, <https://www.jstor.org/stable/26926790> Consulta: 29 de junio, 2023.

### SEMBLANZA DE LA AUTORA

**PAULINA GONZÁLEZ VILLASEÑOR.** • Maestra en historia del arte con especialidad en estudios curatoriales, posgrado UNAM. Investigadora en el área de Documentación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, especializada en el registro y conservación de colecciones fotográficas. Trabajó en el resguardo, exposición y consulta del archivo de la Fundación Gurrola A. C. Colaboró en la investigación gráfica del libro *Grupos y espacios en México. Arte contemporáneo de los 90. Licenciado Verdad* (2017). Trabajó en el Museo de Arte Carrillo Gil en la exposición *Víctor Fosado, con mil diablos a caballo* (2017) y en el Museo Universitario del Chopo en la muestra *Operación peine y tijera. Los largos años sesenta en la ciudad de México* (2018). Publicó el libro *La noche es larga caifanes. Retrato de Juan Ibáñez* (2018).

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*Artistic documentation:  
relics of interdiscipline*■ **Documentación  
■ artística: reliquias  
■ de la interdisciplina**

RECIBIDO • 23 DE JUNIO DE 2023 ■ ACEPTADO • 3 DE NOVIEMBRE DE 2023

CLAUDIA IRÁN JASSO APANGO / INVESTIGADORA  
claudiajasso.citru@inba.edu.mx

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

documentación artística ■  
interdisciplina ■  
tipología ■  
ontología ■  
alcance ■  
dinamismo ■  
potencialidad ■

En México se tiene registro de interdisciplina artística desde las primeras décadas del siglo XX. Ha quedado plasmada en diversos archivos, en una especie de reliquias o vestigios de la colaboración entre distintos creadores que conjuntaron su trabajo en un proyecto específico, ya sea teatral, plástico, dancístico o musical. En este artículo se distinguen algunas peculiaridades de los documentos relativos al quehacer teatral y sus afinidades con los acervos de otras disciplinas, específicamente los resguardados en los centros nacionales de investigación y documentación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

## ABSTRACT

## KEYWORDS

artistic documentation ■  
interdisciplinary ■  
typology ■  
ontology ■  
scope ■  
dynamism ■  
potentiality ■

*In Mexico there has been a record of artistic interdiscipline since the first decades of the 20th century. It has been captured in various archives, in a kind of relics or vestiges of the collaboration between different creators who combined their work in a specific project, whether theatrical, plastic, dance or musical. This article distinguishes some peculiarities of the documents related to theatrical work and their affinities with the collections of other disciplines, specifically those kept in the national research and documentation centers of the Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.*

Los centros nacionales de investigación y documentación se fundaron a lo largo de las últimas décadas del siglo pasado como parte de una visión global de las disciplinas en arte, de las que el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) impulsa su enseñanza, creación, documentación, investigación y difusión. Margarita Tortajada anota que, de 1921 a 1946, la investigación y documentación en artes estuvo a cargo del Departamento de Bellas Artes (DBA) adscrito a la Secretaría de Educación Pública (SEP). Poco después, con la Ley de Creación del INBAL, en diciembre de 1946, la DBA comprendió los departamentos de Arquitectura, Artes Plásticas, Danza, Música y Teatro.<sup>1</sup>

Más tarde, en 1974, se creó el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim). El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) nació en 1981. En 1983 se inauguró el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza). Finalmente, en 1985 surgió el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), producto de la fusión de distintos centros de investigación y documentación que se habían conformado desde los años setenta.

En 1983, los centros se integraron a la recién creada Dirección de Investigación y Documentación Artística (DIDA), perteneciente a la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas (SGEIA).<sup>2</sup> De esta disposición institucional se infieren ciertos lazos interdisciplinarios en temas de investigación y conformación de colecciones.

Antes de concentrarse en su ubicación actual, en el Centro Nacional de las Artes (Cenart), los centros se encontraban dispersos en la Ciudad de México; por ejemplo, el CITRU tuvo tres sedes, en primera instancia en la Unidad Artística y Cultural del Bosque, hoy Centro Cultural del Bosque, la segunda en las calles de Chihuahua y Monterrey en la colonia Roma y la tercera en la calle de Nuevo León en la colonia Condesa.

## Centro Nacional de las Artes

Con la inauguración del Cenart en 1994, los centros de investigación y documentación se reunieron en este complejo cultural. Actualmente ocupan la Torre de Investigación, interconectada con la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda*, la Escuela Superior de Mú-

---

<sup>1</sup> Margarita Tortajada, "La investigación artística mexicana en el siglo XX: la experiencia oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes", *Cultura y representaciones sociales*, vol. 2, núm. 4, marzo de 2008, pp. 176, 183 y 186, [www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102008000100006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102008000100006&script=sci_arttext) Consulta: 21 de junio, 2023.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 191.



Torre de Investigación, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 2024. Foto: Miguel Ángel Vásquez Meléndez.

sica, la Escuela de Danza Clásica y Contemporánea y el Centro de Capacitación Cinematográfica.

El Cenart cuenta con espacios propios, entre ellos el Centro Multimedia, el Teatro de las Artes, el Foro de las Artes, el Aula Magna y la Biblioteca de las Artes, siendo ésta la más importante para la preservación de los acervos artísticos. En su fundación se constituyó como un diseño académico que “se fincó en cuatro principios fundamentales: impulso a la interdisciplinariedad, especificidad de la formación artística, vinculación de la investigación artística con la docencia y, finalmente, integración de la formación académica con la práctica profesional”.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Centro Nacional de las Artes: Memoria 1995-2000, México, Consejo

Como parte de ese plan, la Biblioteca de las Artes se construyó para conformar un fondo especializado en artes que respondiera a las necesidades de información de la nueva comunidad y así configurar una colección sin precedentes en México y resguardar la documentación que los centros nacionales de investigación habían compilado a lo largo de su trayectoria. Se firmó un contrato de comodato en el que se estableció el depósito de los documentos para su custodia, conservación, organización y consulta. Debido a su incremento, en las instalaciones de los centros también se albergan fuentes documentales y servicios de consulta.

En su artículo “*Art research collections in México City*”, la especialista en bibliotecología Betsabé Miramontes hace un recuento de los archivos, centros de documentación y bibliotecas de arte en la capital del país, dentro de los que resalta el de la Biblioteca de las Artes y el del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Acentúa su relevancia y potencial en la investigación artística nacional y los retos documentales que implican su preservación, organización y difusión, debido a la vasta cantidad de documentos que contienen ambas colecciones.<sup>4</sup>

## Interdisciplina artística

El Cenart tuvo desde un principio entre sus objetivos principales el fomento de la interdisciplina artística, propósito que ha ido evolucionando a lo largo de casi un cuarto de siglo. Con la confluencia de escuelas, centros de investigación y recintos como la Biblioteca de las Artes, además de las áreas para la representación escénica, con la conexión de la enseñanza, la investigación, la documentación y la creación. Lucina Jiménez señala:

El Centro Nacional de las Artes se define, ante todo, como un espacio de convergencia, como un proyecto educativo y artístico, en el que participan un amplio conjunto de actores, programas, comunidades e individuos. Ello nos abre un campo de interacciones múltiples, cambiantes, siempre encaminadas a lograr la

Nacional para la Cultura y la Artes, Cenart, 2000, p. 7.

<sup>4</sup> Gabriela Betsabé Miramontes Vidal, “*Art research collections in Mexico City*”, *Art Libraries Journal*, vol. 48, núm. 1, enero de 2023, pp. 10-14.