

La reafirmación de los valores configuradores de la obra de Carmen Parra*

THE REAFFIRMATION OF THE FORMATIVE VALUES IN THE WORK OF CARMEN PARRA

Inmaculada Real-López*

 0000-0003-3917-1088

*Universidad Complutense de Madrid, España

 <https://ror.org/02p0gd045>

Correo-e: inmareal@ucm.es



Recibido: 25 de marzo de 2026

Aprobado: 23 de junio de 2026

Resumen: Se analiza el despertar y desarrollo de los valores configuradores de la obra de Carmen Parra mediante sus experiencias —determinantes en su producción, que se inició en el ámbito de la escenografía y terminó consolidándose en la pintura—. Su formación en antropología condiciona la perspectiva desde la que mira su entorno, pues busca extraer los elementos identitarios, inmateriales, emocionales y significativos que componen la tradición mexicana. Se revisan algunos elementos determinantes en su devenir artístico, como el exilio a Brasil y el posterior viaje a Europa. Tras esta fase de contacto con otros intelectuales —donde tendrá especial valor la amistad con Rosa Chacel por el testimonio personal que nos deja—, Parra se aleja del eurocentrismo y retorna a México para enraizarse en sus elementos culturales. Desde un análisis formal, este estudio presenta el imaginario artístico de Parra como resultado de la introspección y reafirmación de la cultura hispano-mexicana.

Palabras clave: Carmen Parra; México; identidad; exilio; obra artística

Abstract: This paper analyzes the emergence and development of the values that shape Carmen Parra's work, examining the experiences that proved pivotal to her creative output—a journey that began in set design and ultimately found its definitive expression in painting. Her background in anthropology informs her perspective on her surroundings, as she seeks to distill the elements of identity—intangible, emotional, and deeply meaningful—that constitute Mexican tradition. Key milestones in her artistic evolution are examined, such as her exile in Brazil and subsequent travels in Europe. Following this period of engagement with other intellectuals—during which her friendship with Rosa Chacel played a particularly significant role, given the personal testimony it provides—Parra moved away from Eurocentrism and returned to Mexico to anchor herself in its cultural elements. Through a formal analysis, this study presents Parra's artistic imagery as the product of introspection and a reaffirmation of Hispanic-Mexican culture.

Keywords: Carmen Parra; Mexico; identity; exile; artistic work

* Este artículo pertenece al proyecto PID2023-147691NA-I00 del Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades del Gobierno España.

INTRODUCCIÓN

La artista mexicana Carmen Parra (1944) constituye el tema de estudio de este artículo, en el cual nos proponemos analizar la dimensión cartográfica de su obra, compuesta por referencias culturales ligadas a Europa y México, muestra de su recorrido profesional e inquietud interdisciplinar.

Pese a ser reconocida por su obra artística, su formación comenzó entre 1959 y 1964, años en los que primero estudió teatro en la Escuela Nacional Preparatoria número 5 de la Universidad Nacional Autónoma de México, y después Antropología e Historia en la Escuela Nacional de Antropología Social e Historia en Ciudad de México. Este interés quizás venía motivado por su padre, Manuel Parra (1911-1997), reconocido arquitecto mexicano y configurador de espacios contemporáneos, que se caracterizó por la rehabilitación y el rescate de fragmentos conservados del pasado más que por la demolición —actuación propia de los funcionalistas y modernistas, que derribaban las construcciones antiguas—.

Para entonces, en México se estaba asistiendo al desarrollo de la generación de la ruptura, un movimiento de vanguardia que venía a dar respuesta al muralismo de la escuela mexicana. Entre sus integrantes estaba Alberto Gironella, uno de los miembros fundadores y con quien años después Parra contrajo matrimonio. El escritor Octavio Paz acuñó este término en el marco de la exposición “Ruptura 1952-1965”, que tuvo lugar en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. Decidió llamar así a este movimiento artístico porque fue polémico desde sus inicios.

En aquellos años, en concreto el 15 de septiembre de 1959, tuvo lugar la inauguración de la Casa del Lago, un centro cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), cuyo edificio estaba ubicado en las inmediaciones del recinto universitario. Con motivo de su apertura se celebró una exposición con obra procedente de colecciones particulares que incluyó a artistas españoles como el Greco y José de Ribera.

Este espacio cultural, dirigido por Juan José Arreola y ubicado en el corazón del Bosque de Chapultepec, se

transformó rápidamente en un epicentro fundamental para la renovación artística de la capital mexicana. Su carácter experimental y apertura hacia nuevas formas de expresión trascendió los límites convencionales de las disciplinas tradicionales. Allí Carmen Parra realizó su debut artístico con la muestra individual titulada “Carmen Parra dibujos” (1966), durante la gestión de Juan Vicente Melo —escritor y crítico musical que sucedió a Tomás Segovia en la dirección del centro— que abarcó de 1963 a 1967, considerada la época dorada de la institución.

Aunque la Casa del Lago se convirtió en un espacio favorable para establecer conexiones profesionales y desarrollar una carrera artística, sus actividades se vieron abruptamente interrumpidas por la escalada de las tensiones políticas y sociales en 1968. Tales acontecimientos interfirieron en la carrera artística de Carmen Parra, pues las circunstancias le empujaron a buscar refugio en Brasil, país donde reforzó su vínculo con la pintura frente a la escenografía teatral, que ocupaba la primera etapa de su producción. Al mismo tiempo, esa condición de exilio la llevó a contactar a otra expatriada, la española Rosa Chacel, abriéndose el camino de una amistad que favoreció los vínculos de la mexicana con Europa.

Esta interconexión espacial llevó a Parra a realizar un viaje al Viejo Continente, en el cual tuvo especial importancia París, ciudad en la que residió más tiempo. Incluso fue acompañada de Alberto Gironella y también visitó Madrid. Sin embargo, la artista no se dejó seducir por la modernidad europea y decidió asentarse en México, pues su país natal le aportaba un legado cultural del cual no se desprendió, sino que se reafirmó a su regreso y se reforzó con el paso de los años. Su mirada antropológica le permitió hacer una introspección hacia lo más trascendente. El propósito del presente estudio es analizar cómo se fueron estableciendo dichas conexiones y cómo se configuró el corpus iconográfico que definirá su obra artística.

CARMEN PARRA Y EL DESARROLLO DE LA ESCENOGRAFÍA EN LA CONVULSIÓN SOCIAL MEXICANA

Carmen Parra debutó como pintora a mediados de los años sesenta, tras lo cual saltó a Europa para continuar por el camino del diseño gráfico. Realizó estudios en el Royal College of Art en Londres y finalmente viajó a Roma, donde ingresó a la Academia de Bellas Artes en 1964. Dos años después, tras su regreso a México, celebró la exposición citada en la Casa del Lago de la UNAM.

El viaje de peregrinación que los artistas latinoamericanos tradicionalmente emprendía a Europa, especialmente a Francia, durante el primer tercio del siglo xx, volvió a retomarse después de la Segunda Guerra Mundial. Estados Unidos cobró protagonismo gracias al gran atractivo que representaba la abstracción de la Escuela de Nueva York.

Aquellas visitas al Viejo Continente eran motivadas por considerarse el lugar de origen del arte occidental y de referencia para el arte moderno gracias al ambiente de bohemia que representaba. También porque, en ocasiones, la búsqueda de una cierta libertad e independencia artística resultaba factible gracias a las becas y ayudas que el gobierno francés otorgaba.

En aquellos años, la escuela mexicana comenzaba a verse cuestionada por la joven generación rupturista que luchaba por un cambio del arte oficial y político, lo que empujó a buena parte de los creadores a desplazarse a los núcleos referentes. Durante ese periodo, Parra se encontraba claramente interesada por las artes escénicas y el teatro alemán, al mismo tiempo que se vinculaba a *Marat-Sade*, una obra influida por el dramaturgo y poeta Bertolt Brecht (1898-1956). La mexicana prestó atención a este último, dedicándole una serie de dibujos que expuso en la Galería Edward Munch en 1967.

De manera paralela, recibió sus primeros encargos escenográficos por parte de Héctor Azar y Juan Ibáñez (1938-2000), director de la puesta en escena de la obra de teatro *Marat-Sade*, del dramaturgo alemán Peter Weiss (1916-1982), escrita en 1964. Parte del trabajo que realizó Parra se expuso en el

vestíbulo del Teatro Julio Jiménez Rueda en 1968. La muestra coincidió con un periodo de intensas tensiones estudiantiles en Ciudad de México.

En *Marat-Sade* se reúnen las generaciones de artistas recientes que pertenecen al joven —y al nuevo— teatro de México; su formación la deben a maestros de quienes recogieron la capacidad creadora así como la inquietud por la renovación: Novo, Wagner, Ruelas, Moreau, Villaurrutia, Seki. Nombres que han dictado las mejores lecciones escénicas del teatro mexicano.

[...] Caso poco frecuente el de esta obra que ha figurado como el acontecimiento teatral del año en las grandes capitales del mundo: su riqueza en el tratamiento de los problemas que contiene la condición humana, la increíble facilidad con que ataca la falacia, la deshonestidad y sobre todo cómo destruye los mitos que han servido para sostener las supuestas felicidades sociales. Todo esto y más la han hecho la obra precursora del futuro —aquel que pregone de una manera clara y sustancia la coincidencia del arte y del hombre en busca de mejores formas de vida. (Azar, 1968, p. 13)

En el ámbito de la dramaturgia, la pintora tuvo ocasión de reflexionar sobre una serie de valores sociales en el estreno mexicano de *Marat/Sade* en marzo de 1968 como parte de la Olimpiada Cultural de México 68. Este evento cultural adquirió una significación particular en el contexto sociopolítico de la época.

La obra, cuyo título completo es *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representado por el grupo teatral del Hospicio de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*, recrea el espacio de un manicomio y trata aspectos como la revolución y el drama, lo absurdo y el sinsentido. Se escenificó como si el mundo fuera un espectáculo de títeres que invita a la huida y lo resuelve representando un hospital con sus enfermos vestidos de blanco y ubicados en diferentes celdas, al mismo tiempo que concibe un teatro dentro del teatro, donde el espectador también se siente implicado.

Toda justicia social exige acción; el hombre es una criatura nacida para desafiar y transformar la naturaleza. Se enfrentan dos ideologías extremas; el

terror del sadismo y el terror de la revolución: todo puede ser considerado desde dos lados; aun las figuras mismas, los locos se mueven en la escena en diferentes estados de locura, y al mismo tiempo revolucionarios de diferentes matices, son instrumentos de Weiss, para lograr que los espectadores comprendan lo terrible de la naturaleza y la historia humana. (Azar, 1968, p. 14)

Ante el deseo de salir de esos espacios ahogadizos, tal cual lo plantea Weiss, encontramos un movimiento social que en aquellos tiempos se encontraba deseoso de conseguir libertades democráticas y el bienestar universal. En México empezaron los primeros actos de rebeldía en 1968, revoluciones y manifestaciones que popularizaron la expresión: “¡2 de octubre no se olvida!”.

Frente a estas actuaciones estaban las acciones represivas del gobierno presidido por Gustavo Díaz Ordaz, que dieron lugar al momento más rememorado de la agitación social, la matanza de Tlatelolco. Durante un mitin que estaban pronunciando estudiantes mexicanos en la Plaza de las Tres Culturas de aquella localidad, se produjo la masacre de más de 300 personas —estudiantes niños, periodistas, asistentes, transeúntes y observadores—.

Aquel drama venía precedido de otras marchas multitudinarias que tuvieron lugar semanas antes y que fueron reducidas mediante la violencia por parte del ejército, como la ocurrida el 30 de julio de ese mismo año. Podemos afirmar: “El conflicto estudiantil de 1968 se convirtió en un fenómeno político nacional, precisamente cuando la protesta estudiantil superó las mediaciones políticas y de seguridad en la Ciudad de México” (Nava, 2018, pp. 142-143).

El marco en el que se desarrollaron estos acontecimientos tenía una dimensión internacional. Las jóvenes generaciones, motivadas por la música de grupos como los Beatles o los Rolling Stones y el deseo de cambio, generaron una serie de tensiones que fungieron como los motores y alicientes para el desencadenamiento de revueltas en Estados Unidos, en el marco de las cuales fue asesinado el

presidente Kennedy en 1963 y, cinco años después, Martin Luther King.

Uno de los objetivos impulsados desde las universidades estadounidenses fue el rechazo unánime a la guerra de Vietnam. El fenómeno de protesta se extendió a países de Europa. En este sentido, podemos afirmar que Weiss se encontraba entre los intelectuales tomados como referentes por los movimientos estudiantiles que dieron lugar al Mayo del 68.

La puesta en escena de Ibáñez resultó innovadora no solo en su forma, sino también en su exploración de temas fundamentales como la revolución y el cambio social. Articuló importantes contradicciones sociopolíticas y culturales propias de ese periodo turbulento: el individualismo de la imaginación, representado por el libertino Sade, frente a la primacía de la colectividad, encarnada por el revolucionario Marat; el arte como instrumento de sanación —simbolizado por el proyecto de Charenton— en contraposición al arte como catalizador de la sublevación —manifestado en la rebelión final de los pacientes—.

En cierto modo, la representación de *Marat/Sade* puede interpretarse como un presagio de los trágicos acontecimientos que tuvieron lugar en la Plaza de las Tres Culturas. La obra, que se había convertido en un hito del teatro político del siglo xx tras su adaptación cinematográfica por Peter Brook en 1967, adquirió en el contexto mexicano una resonancia particular al situar la violencia colectiva como tema de análisis y verla reproducida en los sucesos de Tlatelolco.

En este momento de tensiones que se desarrollaron de forma simultánea en diferentes países de Europa y Latinoamérica, Carmen Parra se ubicó entre los manifestantes, testimoniando en primera persona la catástrofe mexicana. La artista recordaría años después cómo lo sucedido en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 le cambió la vida, y comparó aquellas escenas dantescas con la obra *Saturno devorando a sus hijos* de Goya.

EL EXILIO DE PARRA A BRASIL Y EL IMPACTO DEL CONFLICTO SOCIAL EN SU OBRA PLÁSTICA

1968 fue un momento de inflexión en la historia contemporánea de México, pues la intensa agitación social culminó en uno de sus episodios más trágicos: la masacre de Tlatelolco (Paz, 1970). El movimiento estudiantil que había surgido como respuesta a la represión sistemática ejercida por las fuerzas policiales y militares se vio brutalmente sofocado cuando las fuerzas del Estado arremetieron contra manifestantes pacíficos reunidos en la Plaza de las Tres Culturas —para evitar altercados en los Juegos Olímpicos que México acogió ese año—.

Este acontecimiento provocó una diáspora significativa de intelectuales y artistas mexicanos. Entre las figuras más prominentes destaca Octavio Paz, entonces embajador de México en India. Su renuncia al cargo diplomático en diciembre de 1968 constituyó un acto de protesta emblemático contra la violencia estatal y dio inicio a un periodo de autoexilio que lo llevó a residir en Francia y Estados Unidos.

En este mismo contexto de éxodo intelectual se inscribe la pintora Carmen Parra. El destino la llevó a Brasil —Río de Janeiro, Copacabana, São Paulo—, donde pudo ver la puesta en escena *Bajo el balcón*, de Jean Genet, dirigida por el argentino Carlos García.

En palabras de Michel Corvin (1990), el novelista y dramaturgo francés Genet (1910-1986) era un teólogo que utilizaba el lenguaje místico y fue “el primero en hablar de un alma esencialmente religiosa” (p. 67). Hacía referencia a la revolución y utilizó el recurso del metateatro en *Bajo el balcón*, publicada en 1956 y, posteriormente, representada en el Teatro Ruth Escobar de São Paulo en 1969. La escenografía corrió a cargo de Víctor García.

El contacto con São Paulo debió impresionar a Parra debido a la modernidad de la ciudad en medio de la inmensidad de Brasil. Al regresar a Río de Janeiro conoció a la artista grabadora Vera Bocayura Mindlin.¹ Estableció su estudio en el barrio de

Santa Teresa, situado en la parte alta de la ciudad. Le causaba admiración que desde esta zona se pudiera contemplar la bahía de Guanabara, así como las mariposas azules fosforescentes que merodeaban por el lugar.

Su exilio, al igual que el de otros artistas de su generación, ejemplifica cómo la violencia política puede catalizar transformaciones profundas en las trayectorias artísticas e intelectuales, y marcar un punto de inflexión. Parra encontró en Brasil un refugio que le permitió desarrollar su carrera lejos de la atmósfera represiva que prevalecía en México.

Considero que en Brasil existía un clima muy favorecedor para la creación plástica. Parra se instaló y comenzó a trabajar un tema que definió esta etapa de su trayectoria, la bicicleta, que representaba el inicio de un viaje interior. Asimismo, era uno de los emblemas de las revueltas mexicanas del 68, por tanto, la creadora lo concebía como un ejercicio de introspección y reflexión mediante el cual emprender el camino hacia alguna parte.

El título de la primera exposición que organizó en 1969 en la Galería OCA de Copacabana, Río de Janeiro, fue “La muerte de la bicicleta”. Con ella consolidó su presencia en el escenario artístico brasileño. El contacto con esta galería se dio gracias a Vera Bocayura Mindlin. Parra dedicó varios meses a preparar esta muestra, pues quería dejar huella de su paso por ese país.

Con el título *La muerte de la bicicleta* inaugura una exposición que se componía de una serie de dieciocho *gouaches* que fueron presentados con la música del compositor y poeta brasileño Jaceguai Monteiro Lins. Temáticamente, hacía una alusión directa a la tragedia de Tlatelolco y al final de ese movimiento que en aquellos años se desarrolló en México. Sergio Hernández Galindo, profesor investigador de la Dirección de Estudios Históricos (DEH) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de

lenguaje figurativo y la abstracción, y se aproximó a creadores como Fernand Léger, Oswaldo Goeldi y Alberto da Veiga Guinard. Actualmente, algunas de sus obras se conservan en las colecciones del Museum of Modern Art de Nueva York y en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

¹ Vera Bocayura Mindlin (1920-1985), procedente de Río de Janeiro, fue una artista grabadora y litógrafa que trabajó el

México, recuerda cincuenta años después la experiencia vivida en primera persona y cómo tras la matanza del 68 las bicicletas quedaron aparcadas como símbolo de la lucha estudiantil.

Mi bicicleta quedó arrumbada y en el olvido después de 1968 pero lo que ese año nos legó se convirtió en un referente permanente para muchos estudiantes que ingresamos al sistema universitario. El movimiento estudiantil derrotado inspiraría nuevas luchas por las libertades democráticas y por la transformación del régimen autoritario que asesinó y encarceló a estudiantes y que, a cincuenta años de distancia, se niega a morir del todo. (Hernández, 2018, p. 131)

Parra pretendía restablecer la memoria social dándole a la bicicleta la categoría de símbolo colectivo y lucha conjunta. En el título de la exposición, la palabra 'muerte' alude a las víctimas del movimiento del 68. Este transporte impulsó la esperanza del cambio. La lucha que se hacía invadiendo el espacio público desde los sectores estudiantiles llevó a Parra a reproducir una bicicleta con las ruedas en movimiento para evocar la velocidad y la multiplicación de imágenes.

La artista siguió pintando en medio de aquel entorno brasileño compuesto de diferentes escenarios que le sirvieron de inspiración. La sensualidad de los paisajes, la naturaleza, el océano Atlántico alimentaban su imaginación. Este ambiente resultó muy favorecedor para el desarrollo de su creación artística, basada en elementos iconográficos claramente identificables que van a constituir varias series temáticas donde se refleja el proceso de asimilación cultural que experimentó en Brasil y desarrolló en los años inmediatos, pero también el interés por las tradiciones culturales mexicanas.

Más allá de un aparente imaginario visible, Parra se decanta por incluir en su obra lo invisible, como el aire, la fugacidad del vuelo de las mariposas y la inmaterialidad de la creencia por medio de ángeles, con la idea de recrear lo mágico y espiritual. En concreto, trae la tradición mexicana al siglo xx, propósito que la artista se planteó a lo largo de su trayectoria, influida por su formación como antropóloga.

Nos detenemos ante uno de los elementos iconográficos que incorporó en su producción, las mariposas, tema que incluyó la artista brasileña Vera Bocayuva Mindlin con anterioridad en varios de sus grabados. Entre las exposiciones a las que acudió esta última, destacamos la II Bienal do Museo de Arte Moderna de São Paulo, celebrada entre noviembre de 1953 y febrero de 1954, en la que había participantes de diversos países, como el pintor mexicano Rufino Tamayo (1899-1991), que compartía el interés por el mismo tema. De hecho, Tamayo participó con dos obras tituladas *Caçadoras de mariposas* (1948-49), que inició en 1944, año en que regresó a México tras haber pasado una larga estancia en Nueva York. En entrevista con García Hernández, Parra expresa:

Después del afrancesamiento que promovió Porfirio Díaz,² vino una recuperación del arte y la cultura prehispánicos: "Diego Rivera, Rufino Tamayo, todos los artistas importantes empezaron a recuperar y coleccionar arte prehispánico".

En esta época —razona la artista— "nos toca a nosotros recuperar el arte virreinal, porque también es parte de nuestra historia. Cada generación recupera cierta parte de la memoria colectiva, y pues es lo que yo me he propuesto con mi trabajo, recuperar el tiempo". (García Hernández, 2005)

Es decir, su trabajo tiene el propósito de rescatar la memoria, parte que más le interesa de su producción artística. Destaca, principalmente, la mariposa monarca, una especie migratoria de gran belleza. Coincidiendo con el planteamiento de Tamayo, Parra declara: "la forma es un pretexto para poner el color" (García Hernández, 2005). Mediante estas ilustraciones se pone de manifiesto el interés de la pintora por rescatar elementos propios del patrimonio cultural mexicano, en especial la mitología maya, donde las

2 Porfirio Díaz (1830-1915) fue un político y presidente de México en dos periodos, desde 1877 hasta 1911. Expulsado y exiliado a Francia, consideró que este país —en aquel momento la capital de la cultura— era el modelo de modernización a seguir. Tal influencia llegó principalmente al ámbito burgués, produciéndose un fenómeno de afrancesamiento en diferentes ámbitos, como la moda, la arquitectura e, incluso, la economía.

mariposas simbolizaban la encarnación del alma de los guerreros fallecidos en combate. Por otra parte, los aztecas se referían a esta especie sagrada como Quetzalpapálotl y la asociaban con Xochiquetzal, la diosa de la belleza y la naturaleza. De este modo, la mariposa ha pasado a formar parte del imaginario colectivo de la tradición prehispánica.

La obra pictórica de Parra se distingue por una iconografía espiritual. En su producción destacan elementos de profundo simbolismo religioso: la representación recurrente de ángeles, la exploración visual de vitrales catedralicios, la elaboración del apocalipsis, la evocación de figuras místicas como santa Teresa de Ávila así como la representación de animales tradicionalmente vinculados al alma, como las citadas mariposas.

Estos motivos configuran un universo visual que trasciende lo mundano para adentrarse en una reflexión sobre lo trascendental. Parra describe su encuentro con la mariposa monarca empleando un léxico vinculado a lo sagrado: ‘santuario’, ‘milagro’, ‘infierno’, ‘paraíso’. La descripción del fenómeno migratorio trasciende lo natural para adquirir dimensiones espirituales: “es un espectáculo natural absolutamente extravagante [...] empiezan a dar vueltas alrededor tuyo sin saber finalmente si estás en el infierno o en el paraíso” (C. Parra, comunicación personal, 2 de marzo de 1982).

Durante su estancia en Brasil, Parra estableció una serie de contactos que dieron pie a uno de los temas de su obra: las máquinas de escribir. Estas se convertirán en el eje central de la exposición celebrada primero en este país y después en la galería mexicana Arvil en 1971 y en 1973, cuando regresó a México, pero esta vez con el título “Las máquinas”.

El origen de esta exploración temática se enmarca en el momento en el que se inscribió en la Escuela de Música de Villalobos, ubicada en el Centro Cultural de Río de Janeiro, que había sido quemada por los militares.³ Allí, Parra hizo amistad con los músicos Clovis Brigagão,⁴ quien se convirtió en uno de sus mejores amigos, y Yaseguay Lins, autor de la

composición “Las máquinas de escribir” para su exposición “Bustrofedon”.⁵

EL REGRESO DE CARMEN PARRA A EUROPA Y EL CONTACTO CON EL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL

Durante su etapa formativa, Parra entró en contacto con la intelectualidad de la diáspora republicana de la guerra civil española, misma que arribó a México huyendo de las consecuencias del conflicto, de la dictadura franquista y la amenaza de la Segunda Guerra Mundial.

En México, Parra tuvo ocasión de ir estrechando lazos por diferentes vías con los exiliados y esto le generó un sentimiento de hermandad y afinidad hacia ellos. A unos los conoció al cursar sus estudios en el Colegio Madrid (Delgado, 2013) —institución creada por los desterrados en México en 1941—, apoyados por el gobierno de Lázaro Cárdenas para poner en valor los principios de la Segunda República y la salvaguarda de su cultura.

Después fue alumna del Instituto Luis Vivesque, también promovido por los españoles de la diáspora en 1939 y financiado por la delegación del Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE), que en México se llamó Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles (CTARE). El Instituto Luis Vivesque promovía la docencia basada en la Institución Libre de Enseñanza (ILE), en un inicio destinada a los hijos de los españoles refugiados, pero que progresivamente se abrió al resto de población.

A otros exiliados los conoció por medio de su familia, como en el caso de la pintora Remedios Varo y su entonces marido Gerardo Lizárraga, la pintora Elvira Gascón y su esposo Roberto Fernández Balbueña, y los escritores Max Aub y León Felipe. La lista se

3 Aun así, en medio de este espacio marcado por la huella del fuego, se siguieron impartiendo clases de música, violín, clarinete y piano.

4 Politólogo brasileño, director del Centro de Estudios Americanos.

5 La muestra tiene por título un tipo de escritura arcaica basada en inscripciones usadas en la antigua Grecia. En palabras de Parra, se trata de “[u]na forma de escribir, un reglón hacia la derecha, el siguiente hacia la izquierda, y así sucesivamente” (Fuentes, 2022).

fue ampliando con Ramón Xirau y Vicente Rojo, entre otros intelectuales.

Especial importancia tuvo su encuentro con la escritora Rosa Chacel (1898-1994) en Río de Janeiro, que la pintora calificó de “milagro”, recurriendo a su vocabulario místico. Dicha amistad sólida y duradera comenzó en el marco de la citada exposición “La muerte de la bicicleta”, que la artista mexicana presentó en la Galería OCA en Río de Janeiro en 1969. Parra terminó regalando una de sus obras a Chacel.

Posteriormente, la misma exposición se presentó en la galería Arvil en México y la pintora le envió el folleto a Chacel con una afectuosa dedicatoria, tal y como refleja el epistolario que da testimonio de aquella amistad. Pese a la diferencia de edad, ambas compartían su formación artística y esto las llevó a encontrar un punto de encuentro a nivel profesional y personal.

Muestra del carteo que mantuvieron y que actualmente se conserva en la Fundación Jorge Guillén y el archivo privado de la artista, hay un ejemplar del citado folleto. En las páginas del tríptico aparece una fotografía de Parra moviendo una rueda, y en otra imagen el mismo tema representado en dos bloques de piedra emulando la rotura, la fragmentación o muerte de la bicicleta, como la exposición anuncia.

Este tipo de obra, que se aleja de los *gouaches* que realizaba, probablemente se deba a su encuentro con el artista surrealista Alberto Gironella (1929-1999). De hecho, a este último le corresponde la autoría del texto que aparece en el folleto. Parra compartió con Chacel la noticia de su enlace con Gironella y le manifestó lo feliz que estaba de “seguir enclaustrada en estos círculos irrompibles del arte” (C. Parra, comunicación personal, 27 de marzo de 1972). Este matrimonio, aunque fugaz en el tiempo, devino en una interesante amistad entre el artista y la escritora. Apenas un breve epistolario conservado en la Fundación Jorge Guillén da testimonio de su existencia, pero permite poner en contexto la estrecha conexión que existió entre ambos, pues Gironella, quien se presentaba como un “frustrado escritor” (Ferrara, 1983, p. 17), sufrió el efecto inverso a Chacel, que se apartó del camino del arte por la escritura.

Chacel permaneció en contacto con los círculos artísticos de Brasil y Argentina, manteniendo activa su sensibilidad por el análisis estético que vertía en sus críticas de arte. Asistió al proceso de superación de la herencia europeísta que se produjo en los años sesenta en Brasil, momento en el que las artes visuales constituían un símbolo de resistencia y renuncia contra el régimen político represivo que vivía el país. Sin embargo, en sus textos no hay interés por este proceso de renovación. Es decir, este cambio plástico tanto en técnicas y materiales como en procedimientos artísticos no le interesó.

Los comentarios de Chacel se apegan más a la herencia europeísta —tomando como referencia a los maestros del arte europeo, a los artistas de América formados en el Viejo Continente, como su amiga Norah Borges, e incluso a la tradición helenista— que a los artistas pujantes del momento, lo que supone un vacío observacional del lenguaje moderno.

Parra y Chacel compartieron un diálogo común en torno al misticismo y la dimensión espiritual del arte. Además, mantuvieron una conexión trans-étnica gracias a que Chacel encontró en la obra de la artista herencia prehispánica e hispano-mexicana. Parra, influida por sus estudios en antropología, es una defensora del arte colonial y mesoamericano, y ha evocado desde un lenguaje moderno la tradición mexicana. Esto queda representado de forma latente en su trayectoria plástica.

Parra ha realizado numerosas series de trabajos en las que rescata los elementos significativos de estas culturas. Por ejemplo, en su serie “Suave patria” representa varios símbolos, lugares sagrados y templos. Animales significativos, como el águila real o la mariposa, protagonizan varias de sus composiciones pictóricas.

A la catedral dedica un análisis de carácter místico y la vincula con rasgos nacionales en otras series como “En alas de las palabras”, protagonizada por ángeles, arcángeles, la Virgen de Guadalupe, el immaculado corazón de María y la Sagrada Familia. En esta misma línea dedica otra serie a santa Teresa de Jesús, que enfatiza la flecha que atravesó su corazón, es decir, la transverberación que conectó con

su alma, su mano como escritora y fundadora de la orden carmelita, y el halo divino ligado al éxtasis místico que vivió.

Tanto Parra como Chacel compartieron Río de Janeiro como destino de refugio entre 1969 y 1971, sin embargo, en cuanto dejaron Brasil los silencios entre ellas fueron constantes, principalmente de parte de la escritora. En una de esas ocasiones, Parra perdió el contacto de Chacel y preguntó en una librería “si sabían dónde andabas. La sorpresa de que estás en España. ¡No sabes la alegría que me dio!” (C. Parra, comunicación personal, 27 de marzo de 1972).

El viaje a Europa que emprendió Parra durante esos años dio lugar a un interesante epistolario en el cual cuenta la gran suerte de haber conocido a la escritora. Gracias a estas cartas que enviaba a Chacel tenemos información del recorrido que realizó entre 1969 y 1971 por el continente, y que efectuó en el siguiente orden: “Suiza. Recorre Alemania, estudia el expresionismo alemán (Munich Berlín), Viena. Checoslovaquia (estudios cine animado). Budapest, Primer festival Homenaje a Bela Bartok. Francia. Inglaterra (estudios cine animado)” (Parra, 1973).

De esta última parada que hizo en Londres conservamos la primera carta que escribió a Chacel y que dio origen a un diálogo escrito que tiene como punto de partida el 24 de noviembre de 1970. La artista expresó la impresión que le causó la ciudad, su recorrido por las calles y su interés por el teatro y el cine. Incluso, llegó a trabajar en dos compañías de animación.

En aquellos días entró en contacto con literatos e hispanistas de la Universidad de Londres. En medio de la inmensidad de la gran metrópolis, “me pierdo por las calles y a veces desaparezo” (C. Parra, comunicación personal, 24 de noviembre de 1970). La artista se convirtió en una embajadora de la literatura de Chacel, la rememoraba y dio a conocer algunos de sus escritos: “Les hablo mucho de ti, les leí alguno de tus cuentos y aquí estás entre nosotros, cuando llega la noche, encendemos la calefacción, leemos y hablamos de lo que pasa por nuestra memoria” (C. Parra, comunicación personal, 24 de noviembre de 1970).

Parra comenzó a preparar una exposición en la que sentía la influencia de *Eros bifronte*, novela de Chacel, quien para entonces empezaba a gestionar su vuelta del exilio. “¿Cómo van todos los proyectos para salir a España?” (C. Parra, comunicación personal, 24 de noviembre de 1970), le pregunta la pintora, quien era consciente del estado de ánimo de su amiga: “muy a menudo pienso en ti y en ese constante pesimismo. ¿Qué te puedo decir para disolverlo?” (C. Parra, comunicación personal, 3 de enero de 1971).

Después de que Parra contrajo matrimonio con Alberto Gironella, este último también mantuvo una afectuosa relación con Chacel. Siguiendo la sugerencia de la escritora, Parra conoció a Jorge Semprún en un viaje que realizó a París en 1975, acompañada de su marido. Del mismo modo, gracias a Chacel incorporó el estudio autobiográfico de Nikos Kazantzakis a la lista de sus libros fundamentales de cabecera. De hecho, llegó a decir que había sido esencial para su producción pictórica por el planteamiento que hacía sobre la búsqueda de la verdad, una reflexión entre lo sacro, lo profano y el misterio.

El investigador César García Álvarez (2009) señala que esta obra “de algún modo resume su itinerario espiritual y social” (p. 40). Este planteamiento impulsó a Parra a analizar el mundo desde una metodología iconográfica con bases antropológicas, al igual que Kazantzakis que recurre a la sociología para hablar de valores como la justicia.

En 1971 Chacel inició su primer retorno temporal a España y en 1974 regresó de forma definitiva. Desde su estancia en Madrid escribió a la pintora motivándola a viajar a España, invitándola a regresar a Europa, de la que consideraba que estaba alejada, palabras que muestran el eurocentrismo en la mirada de la escritora.

En 1977, la artista se instaló en París —ciudad en la que ambas mujeres se encontraron en varias ocasiones tras establecerse la escritora en Europa— porque “la situación en México está nefasta, subsubtercer mundo” (C. Parra, comunicación personal, 1 de marzo de 1977). Le cuenta a Chacel cuál es su rutina: “me levanto con mucho trabajo a tomar un

café y a correr por las calles de París, ya casi está instalado el estudio” (C. Parra, comunicación personal, 22 de abril de 1977). Posteriormente, describe: “El taller está formidable, pues es muy alto, y te da la sensación de espacio. Regresar siempre es sorprendente, encontrar que uno todavía estaba ahí sentado esperando que pasara un milagro, volverse a parar, abrir la ventana y encontrar el mismo árbol” (C. Parra, comunicación personal, 22 de julio de 1977). Parra evoca y rememora en sus epístolas las andanzas con su amiga en París:

Me sorprende estar aquí, nunca olvido ese recorrido contigo en París de la memoria, memoria de tanto tiempo, el Hotel, los cafés y París! Está tan lejos todo esto, de esta tremenda realidad contemporánea que no corresponde a nuestras mitologías (C. Parra, comunicación personal, 28 de enero de 1979) [...] recordaba mucho [...] este viaje en el espacio que hicimos en París, tu primera llegada y la fuente del parque de Luxemburgo. (C. Parra, comunicación personal, enero de 1984)

También menciona la visita que hicieron juntas al Musée Gustave Moreau de París: “además, tengo el poster del museo Gustave Moreau, en fin, todo lo que te recuerda a todas horas” (C. Parra, comunicación personal, 25 de marzo de 1984).

En la producción de Parra destaca el proyecto de colaboración artístico-literario que hizo con el escritor y crítico literario Salvador Elizondo en 1978. Una serie de grabados suyos sobre la Torre Eiffel acompañan el poema “Oda a Eiffel” de Elizondo. Le informó al respecto a Chacel: “Mañana voy a terminar un libro que estoy haciendo con Elizondo, ya te lo mandaré” (C. Parra, comunicación personal, 14 de octubre de 1978). Elizondo editó dos libros con ilustraciones de Parra.

El embajador en París, Carlos Fuentes, junto al agregado cultural, Sergio Pitol, organizaron la exposición “Tour Eiffel, nourriture principale pour poisson d’ornement”, en el Forum Sarcelles, con los artistas Rodolfo Nieto y Carmen Parra. Esta última invitó a Pablo Ortiz Monasterio, durante su visita a la capital francesa, a formar parte de esta iniciativa, proponiéndole:

una intervención artística, una *performance* en la ciudad, donde sus fotografías son el único testigo de este sueño. La idea fue sacrificar los dibujos de la Torre Eiffel ofreciéndolos a los cuatro puntos cardinales para después hundirlos en el Sena. Entregar a París un sacrificio con su propia imagen y así convertirlo en ofrenda, un ritual a la manera de los antiguos mexicanos. (Parra, 2008, p. 9)

Esta última estancia de Parra en París fue breve. Poco después retornó a México junto a su hijo de manera inesperada y su matrimonio con Gironella llegó a su fin. Buñuel documenta este suceso en su obra *Mi último suspiro* (1982), en donde relata:

Recuerdo ahora una anécdota muy interesante ocurrida en París en 1978. Mi amigo Gironella, excelente pintor mexicano, vino a Francia con su esposa, Carmen Parra, decoradora del teatro, y el hijo de ambos, de siete años. Daba la impresión de que su matrimonio no iba precisamente viento en popa. La mujer regresó a México, el pintor se quedó en París y, tres días después, recibió la noticia de que su esposa había presentado demanda de divorcio. Sorprendido, el hombre preguntó la causa. El abogado le respondió “es por un sueño que ella tuvo”. Hubo divorcio. (2013, p. 82)

EL RETORNO DE CARMEN PARRA A MÉXICO Y LA REAFIRMACIÓN DE SUS VALORES IDENTITARIOS

El retorno a México de la pintora supuso la reafirmación de los valores identitarios en su obra. No obstante, existe un cierto paralelismo entre el trabajo de Gironella y el de Parra, ya que esta última también abarca motivos españoles que combina con elementos mexicanos y los fusiona. Sin embargo, en su caso se centra en el patrimonio artístico virreinal mexicano. Por tanto, recurre a símbolos que se relacionan con lo místico, las iglesias y los conventos. Asimismo,

representa a los arcángeles san Miguel, san Gabriel y san Rafael, las virtudes y los querubines. Su producción busca una belleza en sintonía con la espiritualidad.

Al igual que Gironella, Parra siente una profunda admiración por el barroco, que para la artista es el periodo en el que se produjo la integración de la herencia prehispánica con la religión católica. Como elemento plástico, recurre a las alegorías para interpretar la vida humana y la posibilidad de alcanzar lo divino, una dimensión de lo trascendental que, como vimos, fortaleció el vínculo entre Chacel y Parra. Al respecto, afirmaba la escritora: “Siempre he sido muy religiosa, lo soy, porque cuando se es no se puede evitar. Pero mi religiosidad se ha mantenido siempre al margen de las instituciones. Siempre he sido una heterodoxa” (Vidal y Zauner, 1980, p. 70).

A raíz de su regreso, la obra de Parra se centró temáticamente en la etapa colonial, siguió explorando los antepasados culturales e hizo relecturas de la Catedral de México. En palabras de la artista:

Preparando la huida en mis ámbitos próximamente sobre la catedral de México, esa otra invención, en un espacio tan absolutamente americano. Más que la catedral, lo que me impresiona es el espacio alrededor y la idea de que esa catedral tan pesada está construida en lo que era el templo del sol con las piedras de las otras pirámides que ya no existen y que se volvieron al barroco, al neoclásico y lo que ahora es la catedral, siempre que la veo me sorprende pues son ámbitos que me rebasan. (C. Parra, comunicación personal, 17 de enero de 1980)

En 1980 se convierte en el tema principal de su trabajo, que materializa en una publicación y una exposición.

Mi vicio por la arqueología sigue en pie y desde que llegué a México voy a unas excavaciones que están cerca de catedral y es ver la visión de la conquista pues están sacando lo que serían los dos templos mayores de Tenochtitlan, así es que ese olor de

sangre, sacrificio y misterio está a flor de piel pues es una cultura tan ajena y tan cercana en tiempo, además están de una manera casi como de ciencia ficción reconstruyendo el centro colonial al mismo tiempo, tantos años abandonado, así es que en el transcurso de 2 años los han levantado y convertido en otra ciudad. Partí de esa idea para hacer el libro sobre la Catedral de México que para sorpresa mía es el 2º escrito en la historia de México sobre la catedral lo cual es terriblemente significativo y terrible. Ahora voy a hacer otro libro gráfico sobre las ruinas del templo mayor. (C. Parra, comunicación personal, diciembre de 1970)

Esta puesta en valor del pasado y el despertar de la herencia indígena anuncian una evolución metodológica en los estudios que se enmarcan en la teoría de lo colonial. El pensamiento de la ‘emancipación’ comienza a desarrollarse particularmente por Enrique Dussel, argentino con nacionalidad mexicana, autor de *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana* (1973). Las aportaciones del pensador resultaron claves por ser uno de los iniciadores del ‘giro decolonial’. Pese a su formación europea, mediante la filosofía buscaba romper con la dependencia occidental.

En aquellos años, tras su regreso de Europa, Parra se interesó por los orígenes culturales de México debido a su formación como antropóloga. En su obra se detecta una clara intención de otorgar al tema un valor simbólico en el que alude a la metamorfosis, pero también echa una mirada al pasado y a la tradición prehispánica de la que procede. Los trabajos resultantes formaron parte de la exposición “Suave patria” que tuvo lugar en el Museo de Arte Mexicano de Chicago en 2015.

Mi interés por nuestro pasado obedece a que soy antropóloga. La muestra es un testimonio de la recuperación que he hecho de las imágenes de la catedral y del Templo Mayor, pero también un relato de mi interés por el emblema patrio, el águila real que está en peligro de extinción, y por la mariposa monarca como alegoría de la migración. (Sánchez Medel, 2015)

CONCLUSIÓN

A su regreso a México, Parra volvió a prestar atención a las mariposas, un tema representado ampliamente en su obra artística. En especial, le interesa el fenómeno de la metamorfosis y la migración de la mariposa monarca, que llega a recorrer extensas distancias:

aproximadamente 4 mil kilómetros desde los lagos de Canadá hasta México durante el invierno, la aparición de la llamada generación Matusalén, que vive más de siete meses para hacer esa travesía, a diferencia de las otras generaciones que solo viven un mes. (Flores, 2015, p. 6)

El interés de Parra por esta especie de extraordinaria belleza se hizo visible en 1982, cuando dio a conocer su trabajo en la exposición “Mariposa Monarca, 40 000 Años Papalotl”, primera muestra ecológica y *happening* celebrada en la Galería Sloane Racotta en Ciudad de México. La artista recurre a las mariposas para señalar al ser humano, su espíritu, y las posibilidades de cambio y renovación.

En estas composiciones predomina la pincelada esbozada y abocetada que emula el movimiento y el vuelo. Sus formas mutan con la naturaleza, se multiplican en el soporte creando vuelos coreográficos y representan el ritmo colectivo de un insecto de tonos anaranjados predominantes que la pintora relaciona con la eternidad y lo efímero.

Los principales elementos iconográficos del arte colonial de México quedan reafirmados tras el retorno de Parra a su país natal, temas que continuó trabajando de forma posterior y que componen el imaginario de su obra. La experiencia de Europa favoreció su contacto con la modernidad, sin embargo, no tuvo en ella el impacto que llegó a tener en otros artistas coetáneos, como el propio Gironella, que intentó fallidamente afincarse en España. La mirada antropológica de Parra es determinante para la configuración y definición de su proyecto estético, temáticamente hispano-mexicano.

REFERENCIAS

- Azar, H. (1968). UNAM / INBA. En M. O. de Bopp, Peter Weiss: Marat/Sade, *Gaceta UNAM. Órgano Informativo de la Universidad Nacional Autónoma de México*, xvii(7), 13-15.
- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Plaza & Janés.
- Corvin, M. (1990). Genet, teólogo. En AA. VV., *Jean Genet chiavi di lettura, atti a cura di Simona Carlucci*. Associazione Nazionale dei Critici di Teatro.
- Delgado, P. (2013). Historia, memoria y olvido del exilio republicano. El Colegio Madrid y su contribución a la renovación pedagógica en México. *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, (22), 141-161. 10.2436/20.3009.01.120
- Ferrara, Rosana (21 de mayo de 1983): “Ayer, en el Museo de Arte Contemporáneo Gironella-Alechinsky”, *Pueblo. Diario del Trabajo Nacional*, 17. https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=721564&posicion=17&presentacion=pagina
- Flores, A. (31 de octubre de 2015). El vuelo de la libertad de la mariposa monarca arriba al Museo Universum. *La Jornada*, 6. <https://www.jornada.com.mx/2015/10/31/cultura/a06n1cul>
- Fuentes, V. (25 de marzo de 2022). París-México, ida y vuelta. *La jornada*, 4. <https://www.jornada.com.mx/notas/2022/03/25/cultura/paris-mexico-ida-y-vuelta/>
- García Álvarez, C. (2009). El pensamiento social de Nikos Kazantzakis. *Herencia: Estudios Literarios, Lingüísticos y Creaciones Artísticas*, 1(1), 40-51.
- García Hernández, A. (1 de septiembre de 2005). Carmen Parra persiste en rescatar la herencia artística de la Colonia. *La Jornada*.
- Hernández, S. (2018). El 68 en bicicleta. *Con-temporánea*, (10), 126-131.
- Nava, A. (2018). Movimiento estudiantil de 1968. *Legajos. Boletín del Archivo General de la Nación*, (17), 141-145.
- Parra, C. (1 de marzo de 1977). Carta de Carmen Parra a Rosa Chacel [Carta]. Fundación Jorge Guillén (RCH06 216).
- Parra, C. (14 de octubre de 1978). Carta de Carmen Parra a Rosa Chacel [Carta desde México]. Fundación Jorge Guillén (RCH06 097).
- Parra, C. (17 de enero de 1980). Carta de Carmen Parra a Rosa Chacel [Carta desde México]. Fundación Jorge Guillén (RCH04 138).
- Parra, C. (1973). *Las máquinas* [Esculturas]. Galería Arvil, Ciudad de México, México.
- Parra, C. (2 de marzo de 1982). Carta de Carmen Parra a Rosa Chacel [Carta desde México]. Fundación Jorge Guillén (RCH01 164).



- Parra, C. (2008) Bitácora de una exposición. En C. Parra, *Oda a Eiffel*, pp. 9-14. Embajada de Francia en México; UNAM; Editorial RM.
- Parra, C. (22 de abril de 1977). Carta de Carmen Parra a Rosa Chacel [Carta]. Fundación Jorge Guillén (RCH06 213).
- Parra, C. (22 de julio de 1977). Carta de Carmen Parra a Rosa Chacel [Carta desde París]. Fundación Jorge Guillén (RCH01 044).
- Parra, C. (24 de noviembre de 1970). Carta de Carmen Parra a Rosa Chacel [Carta desde Londres]. Fundación Jorge Guillén (RCH06 153).
- Parra, C. (27 de marzo de 1972). Carta de Carmen Parra a Rosa Chacel [Carta desde Nueva York]. Fundación Jorge Guillén (RCH06 188).
- Parra, C. (28 de enero de 1979). Carta de Carmen Parra a Rosa Chacel [Carta desde México]. Fundación Jorge Guillén (RCH03 049).
- Parra, C. (3 de enero de 1971). Carta de Carmen Parra a Rosa Chacel [Carta desde México]. Fundación Jorge Guillén (RCH06 074). México
- Parra, C. (enero de 1984). Carta de Carmen Parra a Rosa Chacel [Carta desde México]. Fundación Jorge Guillén (RCH01 163).
- Parra, C. (hacia diciembre de 1970). Carta de Carmen Parra a Rosa Chacel [Carta]. Fundación Jorge Guillén (RCH06 032).
- Paz, O. (1970). *Posdata*. Siglo Veintiuno.
- Sánchez Medel, L. (25 de abril de 2015). Carmen Parra expone sus imágenes patrias. *Milenio*. <https://www.milenio.com/cultura/carmen-parra-expone-sus-imagenes-patrias>
- Vidal, G. y Zauner, R. (1980). Rosa Chacel: la pasión de la perfección. *Camp de l'arpa. Revista de literatura*, (74), pp. 69-73.





Creada con la asistencia de la IA Modelo Gemini 3.5 Flash

INMACULADA REAL-LÓPEZ. Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España. Actualmente, profesora Ayudante Doctora en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), España. Dentro de sus publicaciones más recientes se encuentran el libro *El tesoro artístico de Aragón evacuado a Ginebra* (editorial Dykinson), y los artículos “El retorno de Juana Mordó a España. Ruptura con el pasado, reconfiguración y proyección artística internacional” (*Cuadernos de Historia Contemporánea*, 47(2), 349-366), y “Artistas españoles antifranquistas. De la Artothèque de Toulouse a los Abattoirs, Musée-FRAC Occitanie (*Arte, Individuo y Sociedad*, 37(4), 755-764); ambos publicados en 2025. Asimismo, presentó el artículo “Alberto Gironella, influencias artístico-literarias de la España del exilio y el barroco español”, el cual forma parte del proyecto de investigación PID2023-147691NA-I00 del Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades del Gobierno de España.

Cómo citar este artículo:

Real López, I. (2026). La reafirmación de los valores configurados de la obra de Carmen Parra. *La Colmena*, (131), 72-85.