

Juncal Caballero Guiral

Leonora Carrington. Una mirada hecha de alma[1]

Resumen: Las obras de Leonora Carrington se van a ver impregnadas de personajes míticos provenientes en la mayoría de las ocasiones de leyendas celtas; multitud de objetos alquímicos van a poblar sus cuadros; los óleos se permearán a influencias religiosas. La Cábala, la magia, la alquimia y los mitos celtas son los ejes sobre los que vertebraremos el análisis de parte de la obra pictórica de la pintora inglesa.

Palabras clave: Leonora Carrington, alquimia, mitos celtas, Cábala.

Leonora Carrington. A Gaze Made of Soul.

Abstract: Leonora Carrington's works are imbued with mythological characters mostly coming from Celtic legends; lots of alchemical objects inhabit her paintings; religious influences permeate her oil paintings. The Kabbalah, magic, alchemy and Celtic myths are the axes on which we structure the analysis of part of the painting work of this English author.

Key words: Leonora Carrington, alchemy, Celtic myths, Kabbalah.

1. La década de los cuarenta: vida y simbología

En 1941, Leonora Carrington pinta su cuadro “Memorias de Abajo” [Fig. 1], que debe ser visto, al igual que su novela del mismo título, como el reflejo de su incursión por el mundo de la locura. No se sabe a ciencia cierta si el cuadro fue realizado con posterioridad a su salida del psiquiátrico santanderino o si bien lo pintó mientras todavía estaba en él. En esta pintura, Leonora va a retratarse vestida de largo y tocada con un chal vaporoso a semejanza del personaje real que, durante un tiempo, había imaginado ser –Isabel I, a su lado, un caballo de exhibición. Tanto Leonora como el equipo parecen dirigirse a un grupo de series híbridos que se encuentran sentados en un jardín. Son cuatro personajes que representan diferentes animales y seres mitológicos. Nos encontramos con un ave, símbolo del pensamiento y de la imaginación, dibujado del color blanco de la inocencia; con un gato, asociado a la luna pero que, en este caso, sus colores terrosos nos recuerdan la tierra; una cabra, animal asociado al ángel caído, que nos muestra el poder, el misterio y el peligro a través de colores como el negro y el rojo; y, por fin, con un ser mitológico, la sirena –símbolo de las tentaciones– en color verde. El personaje que da entidad a la cabra, tiene en su mano derecha otra máscara que tiene dibujados diferentes diamantes, agrupados de tres en tres formando triángulos. El triángulo como el símbolo de la Trinidad se refleja en la luz y en el resplandor de los diamantes.

Los personajes principales se encuentran enmarcados en un escenario con diferentes habitáculos: un castillo al fondo o una carpa al lado izquierdo –que parecen representar los diferentes espacios que había en el psiquiátrico. Una puerta, entrada y salida del lugar, cuenta en su dintel con una figura representativa de Pegaso. Este animal mitológico es un caballo alado de color blanco que nació de la sangre derramada por Medusa Gorgona cuando Perseo la decapitó. Medusa, que había transformado sus cabellos en serpientes y cuya sola visión hacía que quien la mirara se convirtiese en piedra, es en realidad la madre del hermoso Pegaso. Gracias a este animal Belerofonte consiguió matar a la Quimera, animal fabuloso, y también derrotó a las amazonas.

Podemos concluir que, en este cuadro, cada uno de los espacios y de los seres dibujados parece ser el reflejo de cada uno de los estadios por los que Leonora pasó durante el tiempo que estuvo ingresada en el psiquiátrico santanderino.

Parejo a la novela, permite a la autora exorcizar un pasado, su recorrido por los bordes. Además, no podemos pasar por alto, la fascinación que los artistas surrealistas sintieron por el poder de la locura, de los sueños y de la videncia. La transmutación en otros seres, inventados o reales, es la base que permitirá la lectura de la obra de Carrington.

En general, sus cuadros de la década de los cuarenta se van a caracterizar por ser una plasmación de su propio proceso vital. Además de ese paso por la locura, nos hablará de su boda con Chiki Weisz o del nacimiento de sus hijos. “Chiqui, tu país” [Fig. 2], realizado en 1947, es el homenaje que Leonora brindará a su marido Emérico Chiqui Weisz.

Chiqui Weisz, húngaro, judío y antifascista declarado, tuvo que abandonar su país siendo aún joven ante las detenciones y el ambiente claustrofóbico que se respiraba en su Budapest natal. La derrota del Imperio Austro-Húngaro durante la Primera Guerra Mundial, trajo consigo la declaración de independencia de Hungría en 1918. En 1920, el país magiar firmó el Tratado de Trianon con los vencedores, perdiendo así gran parte de su territorio. Con el fin de revisar este tratado, en los años treinta, se establecen alianzas con la Alemania nazi y con los países del eje –Italia y Japón. De esta forma, el futuro inmediato de los magiares se vincula con las fuerzas nazis. La política judía nazi alentó a los grupos antifascistas húngaros. Un joven de origen judío y con ideas contrarias a las políticas nazis, no podía permanecer en el país, por lo que Chiqui, junto a su amigo Endre Friedmann (Robert Capa), decide en el verano de 1933 embarcarse en un barco de vapor por el Danubio. El río, navegable hasta Alemania, posibilitó la huida de ambos. Durante la guerra civil española, los dos fotógrafos retrataron el conflicto y con una guerra mundial a las puertas tuvieron que marcharse del continente. Chiqui Weisz recaló en México.

En el óleo Chiqui, tu país, Leonora narra las vicisitudes vividas por su marido en su huida de Hungría, pasando por Francia y España, hasta llegar a México. El cuadro es, en cierta manera, una celebración del matrimonio y del nacimiento de su primer hijo. En él, Leonora se retrata, junto a Chiqui, subida en una carroza arrastrada por un animal fantástico. La pintura, repleta de símbolos, recuerda la imaginería de El Bosco. Diferentes escenarios y personajes se simultanean. Pero, sobre todo, tres escenas clave, llaman la atención del

espectador. Por una parte, la ya mencionada de la carroza; por otra parte, a modo de rueda del zodiaco, Leonora nos muestra escorpiones, gatos, cabras, caras con un único ojo y, sobre todo, cuerpos y caras femeninas. Y, por último, un ser extraordinario que no tiene pies pero, en cambio, posee cuatro manos – dos de ellas sujetan una enorme vasija– y parece volar gracias a una cometa prendida en el cabello. Detrás de ella, Leonora, a modo de cadáver exquisito, superpone diferentes seres: en la parte inferior una cabeza asomada, da paso a otra; a los lados, diferentes seres en posiciones distintas; y, en la cima un caballo y un pájaro. Los diferentes estadios de los seres vivos se muestran caracterizados en cada una de las caras y de los animales. Pintura alegórica, subyuga por la indefinición entre seres reales y seres fantásticos. En este cuadro nos sitúa en un escenario más personal e íntimo, narrándonos, a través de símbolos, el hilo que nos une a los seres humanos. Los acontecimientos europeos de la primera mitad del siglo XX; el que Chiqui fuera judío; el colapso nervioso de la artista inglesa; parecen unirse con un objetivo único, que ambos acabarían en México. En este cuadro, además, Leonora se dibuja a sí misma embarazada.

La mujer que unos pocos años antes se había visto sumida en la oscuridad de la locura, lograba exorcizar su pasado con el alumbramiento simbólico en los años cuarenta de Memorias de abajo y, por supuesto, con el nacimiento de sus dos hijos que llevaron a la artista a llenar muchos de sus cuadros de esta época de motivos maternales:

-¿Cree que el hecho de convertirse en madre influyó sobre su arte?

-Eso no lo sé pero sí sé que fue una gran conmoción. No tenía ni idea de lo que era el instinto maternal. No tenía ni idea de que iba a poseerme un instinto maternal tremendamente fuerte, no había tenido ningún indicio de ello antes de que nacieran mis hijos, pero fue algo que emergió de las profundidades...[2].

La obra “Amor che move il sole e l’altre stelle” [Fig. 3], de 1946, es un bello canto al nacimiento de su primer hijo. En este cuadro, Leonora dibuja a cuatro mujeres y dos niñas que en procesión acompañan a un carro que en su interior porta al sol y a las estrellas. Asimismo, el carro viene flanqueado por dos extrañas figuras de las cuales sobresale una imagen parecida a unas alas y unas extremidades inferiores similares a las pezuñas de los animales. En el extremo

derecho del cuadro nos aguarda la figura de un caballo –animal predilecto de Leonora– del que salen dos extraños cuernos, en absoluto amenazantes, sino suaves y redondeados.

Según Chadwick en esta obra: “La procesión triunfal está basada en la carta de la Carroza del Tarot y el Merkabah, o Trono Carroza de Dios de la visión de Ezequiel...”[3].

¿A qué se refiere Chadwick cuando nos habla del paralelismo existente entre la carroza de Carrington y la Carroza de Dios de la visión de Ezequiel? Si acudimos a las fuentes, en el libro de Ezequiel se nos dice:

Miraba yo y veía un viento huracanado de la parte del norte, una gran nube con resplandores en torno, un fuego que despedía relámpagos y en su centro como el fulgor del electro, en el centro del fuego. Aparecía en el medio la figura de cuatro seres, cuyo aspecto era el siguiente: presentaban forma humana, pero cada uno tenía cuatro caras y cuatro alas. Sus piernas eran rectas y sus pies semejantes a las plantas de un buey, relucientes como bronce bruñido[4].

Los seres de la Carroza de Dios batían sus alas, sus extremidades eran como las plantas de los animales. Estos seres flanqueaban el trono de Yahveh, quien se le aparece a Ezequiel para que actúe en su nombre en la tierra, a fin de que el pueblo de Israel sepa que existe entre ellos un profeta enviado por Dios para hablarles. Ya hemos comentado anteriormente que los seres retratados por Leonora en su cuadro poseen alas y pezuñas, éstos a su vez, flanquean no el trono de Yahveh pero sí el carro que transporta en su interior el universo de las estrellas. Asimismo, en la parte posterior del carro se puede observar la presencia de una figura con dos cabezas, una lunar y otra solar, terriblemente relucientes. El espíritu de la creatividad femenina, del alumbramiento y fertilidad quedan plasmados por la mano de la artista inglesa.

En la década de los cuarenta, en el mundo pictórico de la artista inglesa coexisten obras con materia bien diferenciada y nosotros queremos cerrar este epígrafe con una obra de temática tardo-medieval muy similar a la realizada por El Bosco, aunque con diferencias sustanciales, sobre todo en la interpretación de lo femenino: es “La tentación de San Antonio” [Fig. 4], título utilizado por el pintor flamenco y por otros pintores de aquel tiempo. La obra de Leonora se realizó en 1947, y representa de forma más o menos literal la vida de San

Antonio a través de los símbolos que le acompañarían: el agua, el desierto, el cerdo. Pero la presencia femenina en esta versión es palpable puesto que a excepción de la figura de San Antonio, el resto de figuras de la obra son de mujeres, potenciándose así el poder femenino. Las figuras que representan a las mujeres, en las obras de Leonora, se asemejan a las diosas, cuyo poder, mágico, comunicativo, repercutirá en todo lo que las rodea.

San Antonio, monje cristiano, llevó una vida ermitaña. Su biografía tiene algunos elementos históricos y otros cercanos a la leyenda. Se le representa ya anciano, con hábito y con un cerdo tumbado a sus pies –como señal de adiestramiento, al considerarse a este animal como impuro. Cuenta la leyenda que ya longevo, una jabalina se le acercó llorando suplicándole que curara a sus jabatos de la ceguera. El monje, apiadándose de ella, los curó y, desde ese mismo instante, la madre se quedó a su lado, defendiéndole de cualquier peligro. Teológicamente, la colocación de un animal a los pies de un cristiano significa que esa persona había entrado en el cielo pues dominaba la creación. San Antonio, al principio de su vida eremítica, tuvo que luchar contra el demonio y sus múltiples estratagemas, pero jamás se dejó tentar por él.

Leonora sitúa al monje en el centro del cuadro. El tamaño de la figura, frente a la del resto de personajes, denota el carácter bienaventurado del personaje. Sus ropajes raídos son el resultado de una vida austera. Tres rostros, yendo de menor a mayor, muestran las diferentes fases que el ermitaño ha tenido que recorrer. Desde el rostro más pequeño, con los ojos cerrados, en estado meditabundo hasta el rostro mayor, con sus ojos abiertos de par en par, mostrando la capacidad de San Antonio para ver el mundo con una mirada especial, la del santo. Acompañando a San Antonio, el cerdo amaestrado. Detrás de él, un ser andrógino con ropajes de color rojo –sangre y peligro– vigila un enorme caldero hirviente –de esta forma parece estar tentando a San Antonio con manjares deliciosos–; en su cabeza, un buitre, símbolo de la madre naturaleza, mientras revolotean a su alrededor una pareja de cuervos negros, símbolo de la soledad en el cristianismo y de un estado iniciático en la alquimia. En el lado izquierdo de San Antonio, cinco mujeres, de diferentes razas, sujetan el manto de otra mujer que parece portadora de un nuevo mensaje. Las mujeres de Carrington concentran un gran poder, del que hacen uso.

2. La década de los cincuenta: filosofía, alquimia y mitos celtas

Los trabajos de Leonora Carrington, durante la década de los cincuenta, se van a ver impregnados de personajes míticos provenientes en la mayoría de las ocasiones de leyendas celtas: multitud de objetos alquímicos van a poblar sus cuadros; los óleos se permearán a influencias religiosas; pero, sobre todo, se ha de resaltar el gran sentido del humor de la artista inglesa, aunque algunas veces nos resulte un tanto extraño.

El interés carringtoniano por el pensamiento y por la alquimia se traducirán en una serie de obras en las que los objetos y conceptos tanto de los procesos alquímicos como de la filosofía se convertirán en protagonistas. Entre ellas destacaremos dos, “El jardín de Paracelso” de 1957 y “AB EO QUOD”, de 1956. En el primero [Fig. 5], Leonora realiza un homenaje al trabajo realizado por el pensador suizo, Philippus Theophrastus Bombast von Hohenheim, más conocido como Paracelso, nacido en 1493 en Zúrich.

El nombre por el que será conocido lo toma de Celso, médico romano del S. I. Para el suizo, la medicina se sustentaba sobre cuatro pilares básicos: la filosofía, la alquimia, la astronomía y la virtud. Su mayor aportación a la medicina es a través de la alquimia. Adopta los cuatro elementos de la filosofía de Empédocles: tierra, fuego, aire y agua, a los que suma los tres elementos alquímicos: azufre –alma, principio de inflamabilidad–; mercurio –espíritu, principio de volatilidad–; y, sal –cuerpo, principio de incombustibilidad. Considera que la importancia de la alquimia no radica en la transformación de los metales en oro sino en crear remedios para las enfermedades, en hacer puro lo impuro y poder servirse de esta pureza:

Reconoced pues que Alquimia no es otra cosa que el arte de convertir lo impuro en puro por medio del fuego... ella puede separar lo inútil de lo útil y llevarlo a su materia final y a su esencia final[5].

A ojos de sus estudiosos, Paracelso fue un ser que mezcló la ciencia alquímica con la más pura de la fantasía, pues en sus escritos hace referencia a sus relaciones con la naturaleza a través de ondinas, gnomos, salamandras y silfos. Asimismo, creía que podía fabricarse un ser humano artificial, el homúnculo, similar a la figura de la tradición judaica, el Gólem. Principio de lo informe, esta criatura podría ser sujeto primero de transformación alquímica, ya que, como

vemos, la alquimia busca el final de un proceso que transformaría lo impuro en lo puro, lo informe en la forma:

Gólem es una palabra hebrea que en la Biblia sólo aparece en un único pasaje, en el salmo 139:16, y este salmo es puesto siempre en boca del mismo Adán por la tradición judía. Gólem viene a significar aquí, y sin duda también en las fuentes posteriores, lo informe, lo amorfo. Nada aboga en favor de que –tal como se ha afirmado en ocasiones– signifique embrión. La literatura filosófica medieval lo utiliza como término hebraico para materia (hyle) amorfa...[6].

Por otra parte, Paracelso cree en el orden de la astrología, asociando astros a las diferentes partes del cuerpo. Asimismo, consideraba que el ser humano poseía una triple dimensión, es decir, un cuerpo físico, un cuerpo astral y un alma inmortal. Esta triple dimensión se correspondería con el mundo visible, el mundo sideral y el mundo espiritual respectivamente. Relaciona el macrocosmos con el microcosmos al considerar que existe un flujo de vida que pasa de Dios a los seres humanos y viceversa. Y, es en la relación entre universo e individuo, en el conocimiento cabalístico y alquímico, donde encontramos el homenaje que Carrington rinde a su figura.

El cuadro de Leonora está plagado de simbología. Pintado en colores terrosos nos introduce en la confluencia entre el macrocosmos y el microcosmos, puesto que cada una de las figuras dibujadas está relacionada con todo lo que le rodea. En el suelo, un círculo subdividido acoge tres pares de figuras centrales y una amazona. La primera, colocada en el lado derecho del círculo, es una pareja que en pleno abrazo sujetan cada uno de ellos su propia cabeza; a su izquierda, se sitúa una nueva pareja en la que uno de los seres parece un híbrido y el otro una mujer con la boca cubierta; detrás y en el centro, una figura que parece un ángel mira directamente a la cara a una mujer que porta en su mano izquierda un huevo, el huevo alquímico que contiene la materia y el pensamiento; y, al fondo, una mujer montada en un caballo a quien un haz de luz atraviesa el pecho. Cada una de estas parejas parecen reflejar el cuerpo físico –correspondería al mundo terrestre– y el cuerpo astral –correspondiente al mundo sideral, mientras que su alma inmortal, su mundo espiritual, se vería reflejado en cada una de sus propias actuaciones. Asimismo, podríamos ver en ellas los tres principios alquímicos: inflamabilidad, volatilidad e incombustibilidad, es decir, azufre – alma–, mercurio –espíritu–, y, sal –cuerpo. El círculo y sus figuras aparecen

cubiertos por una especie de reflejo proveniente de un unicornio. Este animal fabuloso es el símbolo de la castidad y emblema de la palabra de Dios, pero también posee una vertiente negativa. La alquimia toma ambas, la positiva y la negativa, y lo convierte en el símbolo del monstruo hermafrodita. Cada una de las parejas va a tener una correspondencia mítica cerca. Mientras que la pareja sin cabeza es observada de cerca por una esfinge –enigma por excelencia, la esfinge guarda para sí el mito de un cosmos fragmentado y múltiple–; la pareja compuesta por el ser híbrido y la mujer son observados por lo que parece a simple vista el hombre del saco –ser perteneciente al folclore infantil hispánico, quien arropado por la oscuridad sale a buscar niños con un saco colgado a los hombros– y por un grifo –animal mitológico, símbolo de la vigilancia, así como en el cristianismo la dualidad de la naturaleza–, y, por último, la pareja portadora del huevo alquímico no tiene como acompañante un animal fabuloso o mitológico sino más bien una figura perteneciente al tarot, la figura del ahorcado, símbolo del sacrificio, la abnegación y la continencia.

El jardín de Paracelso es un fiel reflejo de la multiplicidad de intereses de Leonora. Otro de los cuadros que podríamos enmarcar en su vertiente más alquímica es “AB EO QUOD” [Fig. 6] realizado en 1956. En este óleo, Carrington dibuja en el centro del cuadro una mesa cubierta por un mantel blanco. En la mesa, que más bien parece un altar, un enorme huevo, un decantador de vino y dos copas llenas, una cucharilla y diversas frutas, entre ellas, un racimo de uvas, una granada y, lo que parece una manzana. La disposición de los elementos de la mesa no es casual, puesto que el huevo, contenedor de la materia y el pensamiento, es de mayor tamaño que los demás, y se sitúa justo debajo de una rosa blanca –símbolo de la perfección– que colocada en el techo, lo rocía con un líquido que parece agua. En este gesto podemos observar la idea de bautismo, de la regeneración que supone recibir las aguas bautismales. Las dos copas de vino parecen estar esperando a los oficiantes de la ceremonia, más si tenemos en cuenta que el vino significa sangre y sacrificio. Las diferentes frutas son el reflejo de los deseos terrestres –la manzana, de ahí su prohibición–, de la fertilidad –el racimo de uvas– y, por último, el símbolo de la unidad del universo –la granada.

Pero si la mesa nos acerca a un ritual, los dibujos que cubren las paredes nos transportan a un mundo en donde la dualidad se refleja en la cabeza blanca que, unida a otra de color negro, simbolizan la parte femenina y la masculina, el bien

y el mal, lo celestial y lo terrenal. Asimismo, justo a su lado, nos encontramos con un cabrito rampante, apoyado en el árbol de la vida. Al otro lado de la mesa, en una pantalla de chimenea de la que pende una larga y peluda cola de color negro:

...están bordadas estas palabras latinas: “Ab eo, Quod nigram caudum habet abstine terrestrium enim decorum est”, que son un fragmento del Asensus Nigrum, un oscuro texto alquímico de 1351. Su traducción aproximada sería: “Aléjate de lo que tenga cola negra, esta es, en verdad, la belleza de la tierra”[7].

El óleo se cierra, como un círculo, con una máscara realizada con ramas y raíces y que se apoya en la mesa, mientras un buen número de mariposas y crisálidas revolotean a su alrededor. Éstas son expresión de la metamorfosis, tan querida por los surrealistas.

La lectura de una obra en concreto influirá de manera notable en la pintura de Leonora Carrington: *La diosa blanca*, de Robert Graves. Ensayo publicado en los años cuarenta, acerca al lector a un mundo de fuerte espiritualidad, a un mundo de leyendas célticas, a un mundo en donde los primitivos, en la creencia de que todo, absolutamente todo, proviene de cuerpos femeninos, encontraron natural que existiera una Gran Fuerza Creadora femenina:

Mi tesis es que el lenguaje del mito poético, corriente en la Antigüedad en la Europa mediterránea y septentrional, era un lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares en honor de la diosa Luna, o Musa, algunas de las cuales datan de la época paleolítica, y que éste sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía, “verdadera” en el moderno sentido nostálgico de “el original inmejorable y no un sustituto dialéctico”. Ese lenguaje fue corrompido al final del período minoico cuando invasores procedentes del Asia central comenzaron a sustituir las instituciones matrilineales por las patrilineales y remodelaron o falsificaron los mitos para justificar los cambios sociales[8].

A raíz de esta lectura, Leonora revivirá el mundo de leyendas en el que se vio inmersa cuando era una niña gracias a la imaginación de su madre, de su abuela y de su nanny. Dos cuadros son el reflejo de este mundo mítico y legendario: “Sidhe, la gente blanca de Tuatha dé Danaan” [Fig. 7] de 1954 y “La silla”, “Daghda Tuatha dé Danaan” [Fig. 8] de 1955.

Los Tuatha dé Danaan, gente de la diosa Dana –madre universal y madre de todos los dioses–, son la representación de los dioses irlandeses, reducidos por

los cristianos a meros reyes y héroes históricos. De los Tuatha dé Danaan se dice que introdujeron el uso de los carros de caballos y el culto druida en Irlanda. Asimismo, ellos llevaron cuatro tesoros mágicos a Irlanda: la caldera de Dagda, la lanza de Lugh, la piedra de Fal y la espada de Nuada. Estas gentes fueron arrojadas al inframundo por los gaélicos que procedentes de España conquistaron Irlanda. Por este motivo tuvieron que refugiarse en los Sidhe – nombre céltico que se refiere a los montículos sobre los que se asientan los monumentos megalíticos. También de los Sidhe se deriva el nombre de las hadas de Irlanda que descienden de los Tuatha dé Danaan y que se aparecen a los mortales sobre todo en la noche de San Juan.

Leonora Carrington en la pintura que habla de los Tuatha dé Danaan, homenajea a las hadas que, sentadas alrededor de una mesa, comen granadas y beben una especie de ponche. De pie, al lado de la mesa, otra figura blanca y espectral hace juegos malabares con varias esferas, una de ellas está envuelta por una espesa tela de araña. Este tipo de tela tiene en su vertiente simbólica positiva mucho que ver con el tejido: ambas crean; pero, por el contrario, la tela de araña con su forma en espiral, parece guardar en su interior la destrucción y el mal. En la habitación, además de las hadas, nos vamos a encontrar con diversos animales: un gallo –símbolo de la vigilancia y de la actividad–; un gato –símbolo de la luna–; y, por último, un enorme toro. El toro simboliza la parte femenina, la maternal y, por ende, la terrenal pero, a su vez es, también, la parte masculina y la solar. Lo curioso de este lienzo es que Leonora tampoco escapa en él de la versión más doméstica y más femenina puesto que encierra a las hadas en un espacio similar a una cocina mientras están sentadas alrededor de una mesa con alimentos.

Otro de los cuadros en los que Leonora se deja impregnar por las leyendas de su niñez es La silla, Daghdha Tuatha dé Danaa. Daghdha es en la mitología irlandesa el buen dios, el gran dios, el dios del conocimiento. Gran guerrero, fue uno de los jefes de los Tuatha dé Danaa y amante de Morrigan, diosa de la guerra. A Daghdha se le suele representar como un hombre que arrastra un gran mazo, con el que, a través de un extremo, mata a sus enemigos, mientras que con el otro resucita a los muertos. Así también podemos verlo situado al lado de un gran caldero inagotable con el que sacia su enorme apetito y el de todo aquel que se le acerca.

En este óleo, se nos sitúa en el interior de una pequeña habitación de paredes rojas, como único mobiliario una mesa redonda y una silla con un enorme respaldo, similar a los tronos reales, que lleva el nombre de Daghdá marcado en la parte inferior del respaldo, indicándonos así que esta silla pertenece al gran dios del conocimiento. De esta silla emana una fuerza cósmica que dirigiéndose hacia la mesa, abraza a los objetos dispuestos sobre ella. Al igual que en su cuadro “AB EO QUOD”, los objetos protagonistas van a ser un huevo –esta vez tendrá forma de jarrón– y una perfecta rosa blanca. Abrazando el huevo-jarrón y pasando a través de la rosa, la fuerza cósmica parece querer situarse en un punto superior, más allá del techo de la habitación. En el suelo –sus piezas cerámicas forman un damero– nos encontraremos con dos solitarias manos que parecen guardar y vigilar a un pequeño huevo, símbolo que contiene la materia y el pensamiento.

Este cuadro está cargado de contrastes: lo blanco y lo negro; lo blanco y lo rojo; lo femenino y lo masculino; el macrocosmos y el microcosmos. Es en estos pares de contrastes donde debemos ver la liturgia mística de unión entre Daghdá y su pueblo, Daghdá y la diosa; en definitiva, la parte humana y la divina.

El interés de Leonora Carrington por los mitos, las leyendas, el poder de la adivinación, las diosas femeninas, o, por ejemplo, las fronteras entre los mundos físico y psíquico, entre la vida y la muerte, entre lo animado y lo inanimado, se verá reflejado en un cuadro de gran belleza titulado “Entonces vimos a la hija del minotauro” [Fig. 9], pintado en 1953.

En este cuadro, Pablo y Gabriel –los hijos de Leonora– ataviados con unas capas negras se sitúan de pie, delante de una mesa en la que están sentadas la hija del minotauro y una enorme figura de aspecto volátil, ya que por cara tiene una especie de máscara de mariposa. El interior de la estancia es oscuro, casi medieval. Pero en este ambiente encontramos aspectos difusos, es decir, que muestran la facilidad con la que Carrington cruza los límites: en el techo una sucesión de nubes y lo que parece la sombra de algunos pájaros –desdibujando de esta manera el interior y el exterior–; y de las columnas interiores, enredaderas que partiendo del suelo se dirigen al techo.

Las figuras centrales del cuadro, la hija del minotauro y la enorme mujer con máscara de mariposa, parecen estar en una sesión de adivinación o de

espiritismo, las bolas de diferentes tamaños que se encuentran tanto en la mesa como en el suelo así parecen indicarlo.

Pero, curiosamente, mientras el minotauro es un monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro, encerrado en el laberinto de Creta que Dédalo mandó construir y que, además, acabará muriendo en manos de Teseo gracias a la ayuda de Ariadna, en este cuadro la hija del Minotauro no es ni más ni menos que Hathor, diosa egipcia del amor, la alegría, la danza y los alimentos. Suele aparecer representada como una vaca porque con esta apariencia protege a los muertos. Mientras la versión masculina del minotauro es negativa y cruel, la versión femenina de éste es alegre y un verdadero punto de unión entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Por otra parte, la figura que le acompaña en la mesa es el símbolo del alma, del renacimiento. Mientras Hathor guarda y protege a los muertos, la figura que se sienta a su lado es el verdadero significado del renacimiento. Y es a través de las bolas de cristal como los hijos de Leonora se van a encontrar en las fronteras de la vida y de la muerte, de lo real y lo imaginado, de lo animado y de lo inanimado.

A la hora de analizar las preocupaciones filosóficas de la artista inglesa no hemos tenido en cuenta la datación de los cuadros, sino más bien la característica principal que los unía, de ahí que comenzáramos con un cuadro fechado en 1957 y que cerremos el apartado con otro fechado en 1953 y que muestra el interés de Leonora por culturas, religiones y filosofías orientales. Este cuadro es “¿Hablas en Sirio?” [Fig. 10].

En este lienzo, Leonora nos sitúa en el interior de un templo circular. Tres enormes figuras guardan el templo. Estas figuras simbolizan a la estrella de Sirio o Sirius, más conocida como Estrella Perro. Esta estrella es la más brillante del cielo y se encuentra siempre acompañando a la constelación de Orión.

Asimismo, el cinturón de Orión tiene tres estrellas –los tres reyes– que apuntan a la Estrella de Sirius. La Estrella Perro, bien pudo ser la que guio el camino de los Tres Reyes Magos de Oriente. No cabe duda de que Leonora, en su cuadro, no ha dibujado dos perros sino tres, en clara referencia a los tres reyes del cinturón de Orión y a los tres reyes magos. En el cielo una luminosa estrella inunda de luz el recinto.

Sorpresa, magia, hechizo definirá el trabajo que Carrington realiza.

3. La década de los sesenta: mitologías, religiones

La década de los sesenta es, en el terreno personal y artístico, muy relevante para Leonora Carrington. Uno de los encargos más importantes que se le hace a la artista inglesa en estos años es el mural titulado “El mundo mágico de los mayas” [Fig. 11], realizado en el año 1963. Este mural fue un encargo del gobierno mexicano para el recién inaugurado Museo de Antropología de la Ciudad de México y estaba destinado a la sección de Chiapas, motivo que llevó a Carrington a viajar por esta región a fin de conocer sus pueblos. Gertrude Blom, antropóloga suiza afincada en San Cristóbal de las Casas, alojó a Carrington y la presentó a dos curanderos de Zinacantán, permitiendo a la artista inglesa asistir a algunas de sus ceremonias.

A su regreso a casa, Carrington decidió estudiar el Popol Vuh, libro sagrado de los mayas quichés. En este libro se distinguen claramente tres partes: la primera de ellas se refiere a la creación del mundo y al origen del ser humano; en la segunda se narra las aventuras de los Dioses gemelos Hunahpú e Ixbalanqué; y, por último, se detalla el origen y la creación de los “hombres de maíz”, describiéndose sus diversas comunidades:

Popol Vuh o libro del Consejo o de la Comunidad, según una tradición oral vigente hasta el s. XVI fue escrita por un sacerdote indígena en lengua quiché, pero en caracteres latinos.

[...]

El Popol Vuh presenta la conjugación del hombre con la naturaleza, la humanación de los animales (fabulación) y la lucha entre los elementos. Todo esto está narrado en forma simbólica en medio de un tiempo que se torna mágico y épico...[9].

En el mural de Leonora podemos distinguir fácilmente tres estadios: el inframundo, oscuro, en el que sus protagonistas se metamorfosean en distintos animales; el terrenal, en el que podemos distinguir imágenes provenientes de la iconografía cristiana como puede ser el traslado de la imagen de una Virgen en procesión; y, por último, el celestial, donde podemos imaginarnos a los Dioses Hunahpú e Ixbalanqué convertidos en el sol y la luna. Sin tratar de manera explícita la mitología maya, el mural es capaz de presentar al espectador una suerte de combinación compleja entre las imágenes cotidianas, la iconografía

cristiana y la cosmología maya, como ejemplo de esto último la serpiente dibujada por Carrington en el cielo, ya que para los mayas el sistema solar era como una serpiente:

El mural de Carrington no ilustra el texto; más bien une imágenes selectas de la mitología con escenas meticulosamente observadas de la vida diaria y las reintegra a un mundo imaginario que es a la vez específico e infinito, diurno y cósmico.

[...]

Carrington basó sus estudios en los códices mayas, pero también inventó sus propias imágenes. Las imágenes precristianas y cristianas se mezclan, como suele suceder en Chiapas. Ya que los indios de Chiapas no permitían que se les fotografiara, Carrington pidió permiso para dibujarlos, llenando páginas y páginas de pequeños cuadernos con estudios de su vida diaria en las aldeas y de sus rituales[10].

Como acabamos de apuntar, los años sesenta son para Leonora Carrington, desde el punto de vista artístico, muy interesantes. Quizá gracias a sus contactos con judíos –su marido y gran parte de sus amigos lo eran–, se interesó por el estudio de la Cábala, plasmándose ese interés en un buen número de cuadros de inspiración judaica. De entre todos ellos destacaremos tres: “El ataque de los cerdos”, de 1960; “La crisopeya de María la judía”, de 1964; y, por último, “El baño de Rabbi Loew”, de 1969.

En El ataque de los cerdos [Fig. 12], el sentido del humor de Carrington es clave. La artista inglesa ha dibujado a un grupo de judíos ultraortodoxos –vestidos con la tradicional vestimenta negra, color, para ellos, referente de pulcritud, con la cabeza cubierta por un sombrero del mismo color y con las características barbas largas símbolo del puente de unión entre cabeza y cuerpo, entre mente y corazón, de ahí que no se recorten la barba– espantados ante el ataque de una piara de cerdos. Este animal está prohibido en el Cashrut judío y en el Halal musulmán. La prohibición de comer y tocar a este animal impuro aparece en los textos bíblicos –Levítico, 11:7 y Deuteronomio, 14:7-8, donde se nos dice: “...el cerdo, que tiene partida la pezuña, pero no rumia. No comeréis sus carnes ni tocaréis sus cuerpos muertos; los tendréis por impuros”[11].

Pero no comeréis, sin embargo, entre los rumiantes y entre los que tienen la pezuña dividida y el pie hendido: el camello, la liebre, el conejo, que rumian pero no tienen la pezuña dividida; debéis tenerlos por impuros. De la misma manera el puerco, que

tiene la pezuña hendida pero no rumia, debéis tenerlo por inmundo. No comeréis sus carnes ni tocaréis sus cadáveres[12].

El cerdo servía como alimento a las tribus enemigas del pueblo de Israel, al mismo tiempo era un animal ofrecido en sacrificio por ellas. Por el contrario, para el pueblo judío el cerdo era un animal que se alimentaba de basura y de carroña, por lo tanto portador de un buen número de enfermedades.

Evidentemente Carrington hace uso de los tabúes de la religión de los hebreos para, con un excelente sentido del humor, construir una historia hilarante, al convertir a los cerdos en atacantes de un grupo de judíos ortodoxos y así defender su derecho a ser comido, a ser respetado y a dejar de ser considerado como un animal impuro. Hemos de despojar al cuadro de cualquier tipo de connotación antisemita.

En “La crisopeya de María la judía” [Fig. 13], la artista inglesa realiza un reconocimiento a una figura casi olvidada, María la judía. Se cree que vivió en Alejandría entre los siglos I y III de nuestra era y es considerada como la primera mujer alquimista. Su origen y su existencia parecen dudosos –algunos estudiosos afirman que los escritos que hoy conocemos pueden ser de uno o varios alquimistas que utilizaron el alias de María la judía. En todo caso, muchos historiadores consideran que fue una persona de carne y hueso, afirmándose, incluso, que fue la descubridora de la práctica alquímica. Las referencias que han llegado hasta nosotros de esta alquimista tienen que ver, sobre todo, con la invención del baño maría, utilizado actualmente en cocina y que sirve para calentar indirecta y uniformemente una materia. Ella sería, también, la responsable de la fabricación de aparatos alquímicos como el Dibikos o Tribikos, que sirven para destilar y que toman su nombre del número de caños que éste posea. También se le atribuye un aparato de reflujo, un condensador de vapores, conocido entre los griegos como Kerotakis. Si bien María la Judía es la primera mujer alquimista, el título del cuadro tiene más que ver con una parte de la alquimia que, en realidad, con toda su extensión. Crisopeya es la parte de la alquimia encargada de convertir los metales en oro. En el cuadro nos vamos a encontrar con ciertos objetos alquímicos, parecidos a alambiques, con los que la protagonista del cuadro comenzará quizá a destilar algún tipo de sustancia. La gama de colores empleados alude a la conversión de la materia en oro, ya que todo el cuadro tiene reflejos dorados. María la Judía es representada en el

centro del óleo con los pechos descubiertos y con un cuerpo claramente animal. Al respecto, podríamos pensar que para Leonora, María forma parte de la iconografía mitológica al representarla como una esfinge –cabeza de mujer y cuerpo de animal– muy similar a la de Tebas. Nuestra protagonista fija su mirada en una enorme figura mientras que con su mano izquierda señala un círculo del que parece emanar vapor. Pero María no está sola, justo detrás de ella, Carrington ha dibujado tres figuras que miran fijamente la escena que se está sucediendo en ese momento. Estas tres figuras nos recuerdan a los Tres Reyes Magos –figuras alquímicas por excelencia– que portaron a modo de presente al niño Jesús, oro, símbolo de pureza y de valor; incienso, símbolo del sol y de la oración; y, mirra, sustancia aromática, utilizada para preparar los cadáveres. Melchor, Gaspar y Baltasar, tres reyes, tres edades, tres nacionalidades. Las figuras de los Tres Reyes Magos están cargadas de simbolismo:

...era la epifanía la que encerraba un significado alquímico más evidente: en alquimia el oro era también el espíritu, por eso la búsqueda alquímica era la de la transformación espiritual; la mirra era el alma, la esencia anímica de la experiencia del cuerpo (como la Rosa-cruz); y el incienso era el cuerpo, porque según los alquimistas a través de él se podían materializar las influencias invisibles (esta teoría coincide con las leyendas serbias). Además los Reyes Magos representaban todas las razas, todo el mundo, los cuatro elementos, el todo[13].

Por último, reseñaremos el cuadro “El baño de Rabbi Loew” [Fig. 14] que alude al personaje Judah Loew ben Bezabel que, en el siglo XVI, amasó a un hombre de arcilla para espiar a los no judíos de Praga, el gólem. Éste adquiere vida propia cuando el rabino escribe el nombre secreto de dios, Emet(h), en su frente –algunos dicen que introduce el nombre en la boca. Pero, el gólem se volvió agresivo y su creador tuvo que deshacerse de él, escribiendo en su frente la palabra muerte, y se convierte, definitivamente, en arcilla. Literariamente, la figura del gólem es una fuente de inspiración, recogida en novelas como la de Gustav Meyrink[14], de 1915, con el mismo nombre del personaje o en el cine expresionista, a través de la película de Paul Wegener fechada en 1920. Por otra parte, el escritor argentino Jorge Luis Borges, también, se refiere al mito en el poema que lleva su nombre:

*No a la manera de otras que
sombra insinúan en la vaga historia,*

*aún está verde y viva la memoria
de Judá León, que era rabino en Praga.
[...]
El cabalista que ofreció de numen
a la vasta criatura apodó Golem.
(Estas verdades las refiere Scholem
en un docto lugar de su volumen.)
El rabí le explicaba el universo
(Esto es mi pie; esto el tuyo; esto la sogá)
y logró, al cabo de años, que el perverso
barriera bien o mal la sinagoga[15].*

En el cuadro de Leonora vemos al rabino tumbado en una bañera tomando un relajante baño. Si nos fijamos bien, la bañera y el cuerpo del rabino encajan perfectamente. La bañera está sobre un círculo en el que Leonora ha dibujado una serie de símbolos. Un personaje amorfo, pintado en colores terrosos, incidiendo en la materia en la que el Rabino de Praga realiza a su Gólem, entra una jarra de agua –el hombre de arcilla tenía como tareas diarias el cuidado, la limpieza y arreglo de la casa. Mientras, otro, de pie y situado justo detrás del rabino, sujeta una toalla. En este cuadro, Leonora nos narra las vivencias de la figura del gólem, observándose que dicha imagen tenía como trabajo principal servir de criado del rabino. Además, contrastan los colores terrosos empleados en la figura del gólem y en el personaje que sujeta la toalla frente al color blanco del rabino y de la bañera.

4. Las décadas de los setenta y de los ochenta: mujeres

El movimiento feminista mexicano de los años setenta se ha dado a conocer como el feminismo de la “nueva ola” al plantear reivindicaciones muy distintas a las de las feministas de finales del siglo XIX y principios del XX puesto que su discurso ya no se centra en el derecho a sufragio. Este nuevo feminismo plantea la igualdad completa entre ambos sexos y reivindica, por supuesto, el derecho de elección y de decisión de la mujer con respecto a su cuerpo, su mente y su sexualidad. Los años setenta fueron los más activos del feminismo mexicano, pues supusieron para las mujeres un ingreso masivo en el mercado laboral; a la par que un aumento de su presencia en las universidades y consecuentemente la obtención de estudios superiores; el desarrollo y abaratamiento de los métodos anticonceptivos; la evidencia de ciertos cambios en su situación jurídica, etc.

Todo ello acompañado por su toma de conciencia de la opresión a la que la sociedad las sometía. El movimiento feminista mexicano tomó cuerpo en estos años:

...grupos pequeños y dispersos de mujeres urbanas de la clase media universitaria, que examinan de entrada su vida personal en lo concerniente a su sexualidad y empiezan a relacionar que lo que sucede dentro del espacio privado necesariamente repercute en el ámbito público. “Lo personal es político” se convirtió en el lema que hicieron suyo. Esta consigna llevaba implícita la idea de que las mujeres estaban universalmente subordinadas y explotadas y que sólo a través de la toma de conciencia de su situación común podrían cambiar las estructuras que las oprimían[16].

Leonora Carrington vio en la voz elevada del movimiento feminista un camino que ella quería recorrer e, independientemente de que su trabajo pudiera ser analizado única y exclusivamente bajo el prisma “feminista” –teniendo en cuenta tanto la carga positiva como negativa que esto podía tener–, ella corrió ese riesgo de forma consciente.

La artista y escritora entró en contacto con el movimiento feminista mexicano en la década de los setenta y de esta relación nace el cartel que en el año 1972, dedica a la liberación de las mujeres mexicanas. El cartel tiene como título “Mujeres conciencia” [Fig. 15]. Leonora, a partir del tema bíblico de Eva y la manzana, propone al público una nueva toma de conciencia al plantear una figura diferente, la de la Nueva Eva. Esta figura se enfrenta a la Eva impuesta por los varones, que posee una carga arquetípica, vestida con múltiples prejuicios. Eva es la mujer que, incapaz de mantener la seguridad frente a la serpiente, desea el fruto prohibido porque considera que es la llave de su felicidad y, además, incita a Adán a desobedecer, haciendo que tanto él como toda su descendencia caigan en desgracia, sufriendo el castigo divino:

Vuelto a la mujer, dijo: “Multiplicaré los trabajos de tus preñeces. Con dolor parirás a tus hijos y, no obstante, tu deseo te arrastrará hacia tu marido, que te dominará”.

Al hombre le dijo:

Porque has seguido la voz de tu mujer y porque has comido del árbol del que te había prohibido comer, maldita sea la tierra por tu culpa. Con trabajo sacarás de

ella tu alimento todo el tiempo de tu vida. Ella te dará espinas y cardos y comerás la hierba de los campos. Con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste tomado, ya que polvo eres y en polvo te has de convertir[17].

Eva, la madre de toda la humanidad también lo es del Pecado Original, siendo clara su contraposición con la madre del hijo de Dios, la Virgen María –símbolo de la bondad y de la abnegación.

La artista inglesa nos propone una nueva visión de Eva. En el cartel, sin embargo, nos encontramos con las figuras tradicionales: la misma Eva, Adán, el árbol y la serpiente. No existe un cambio aparente ni en lo que respecta a los protagonistas ni en lo referente al escenario. La acción es igual que en el Génesis, Eva y Adán sujetan entre sus manos el fruto prohibido, la manzana. Eva está mirando directamente a la serpiente y parece estar hablando con ella, en un diálogo muy similar al reproducido en el Génesis:

Y dijo a la mujer:

¿Es cierto que os ha dicho Dios: No comáis de todos los árboles del jardín?” La mujer respondió a la serpiente: “Nosotros podemos comer del fruto de los árboles del jardín. Sólo del fruto del árbol que está en medio del jardín nos ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis siquiera, de otro modo moriréis[18].

Pero esta imagen bíblica en la que la serpiente tienta a la mujer y ésta peca, obligando a su vez a pecar al hombre, no es, en realidad, la plasmada por Carrington. En este cartel, el tronco del árbol, aparentemente una cruz como símbolo del cristianismo, se fusiona con su copa, representándose, de esta manera, el símbolo femenino –círculo que se fusiona con una cruz. Con esta obra Carrington obliga a las mujeres a tomar conciencia del propio espacio que ocupan tanto en el ámbito privado como en el público. La artista inglesa enfrenta a los espectadores a sus propios miedos, a sus propias expectativas, en definitiva, a reconocer que se puede romper con los estereotipos y prejuicios de género siempre y cuando las mujeres seamos conscientes de la tremenda fuerza que poseemos.

Los temas “femeninos” vuelven a aparecer con regularidad en la pintura de Leonora; si bien no siempre son tan explícitamente reivindicativos, no por ello dejan de ser la expresión del pensamiento y del sentir de la propia artista.

La década de los setenta fue para Leonora una década de búsqueda de sí misma, de duda y afianzamiento de su propia capacidad creativa, de focalización de sus propios intereses artísticos y personales. Aparentemente con residencia fija en México, Leonora dividió su tiempo entre Canadá, Escocia, Inglaterra o Estados Unidos. Mientras sus cuadros, en las últimas décadas, adquieren un tono más brillante al adoptar los acrílicos, sus preocupaciones se focalizan en un tema vital fundamental, el paso del tiempo, la vejez. Como ejemplo de esto último su óleo “Flor de Kron” [Fig. 16] de 1987. En este cuadro, Leonora nos sitúa en una calles de la capital azteca, en donde un grupo de mujeres vestidas de negro, con la cara ajada y el pelo cano, observan atentamente una flor de color rojo que ha crecido milagrosamente en el duro suelo de cemento. En la obra coexisten, a mi entender, dos temas fundamentales: la vejez y el género. El sentirse viejo o mayor puede depender de la cultura y del tiempo en el que se vive. ¿Qué es realmente aquello que nos hace sentirnos mayores? Bien pudiera enfocarse la respuesta a esta pregunta desde diferentes perspectivas: sociológica, biológica, cronológica o psicológica. Pautar la vejez es un gesto arbitrario condicionado por el momento histórico, es decir, con el aumento de la esperanza de vida también se ha flexibilizado la edad en la que se entra en la vejez. Pero, hemos hablado de vejez y de género y nosotras consideramos que no es lo mismo ser mayo y mujer que ser mayor siendo hombre. Los estereotipos son más constreñidores con respecto a la mujer, es decir, las arrugas o las canas por ejemplo, no son una muestra objetiva de aprendizaje sino todo lo contrario, son la gran carga negativa por la que se nos indica que nuestro tiempo ha pasado.

Ciertamente, la relación entre vejez y género ha sido ampliamente estudiada en sociología y nosotras difícilmente podremos añadir nada nuevo al respecto, pero sí consideramos interesante ver cómo la artista refleja en sus obras ese paso del tiempo, por otra parte inevitable, y cómo esas propias mujeres reivindican para ellas el derecho a poder vivir, alterar o subvertir su propio tiempo.

La década de los ochenta es la década de la consciencia pero también de las reivindicaciones, Leonora, en 1985, volvió a enfrentarse al gobierno mexicano. En el mes de septiembre de este año, la Ciudad de México sufre una serie de terremotos que causan un gran número de muertos. La ineficacia del gobierno de Miguel de Madrid, el miedo a la pérdida de seres queridos, trajo consigo la aparición de lo que los mexicanos denominaron “sociedad civil”, puesto que fue

ésta y no el gobierno quien encabezó y mostró el lado más solidario al crear albergues, organizar rescates, etc. Pero el gobierno deglutió a esta “sociedad civil” y mostró su cara más amarga al evidenciarse señales claras de corrupción política y económica. Leonora Carrington, quien formó parte de esa llamada “sociedad civil”, se sintió engañada y decidió, de nuevo, autoexiliarse en señal de protesta.

5. Los últimos años

El trabajo realizado por Leonora en las últimas décadas del siglo XX y en la primera del XXI tiene más que ver con la realización de esculturas en bronce de gran tamaño que con los pinceles. Pero, al igual que el trabajo analizado hasta ahora, la literatura, las leyendas celtas, los mitos bíblicos e históricos, las diosas femeninas, los personajes literarios se convierten en protagonistas absolutos de su imaginario, materializándose en el bronce de sus esculturas.

Un claro ejemplo de ello, lo encontramos en la enorme pieza escultórica titulada “Cómo hace el pequeño cocodrilo” [Fig. 17], donada a la Ciudad de México, que toma su título de un pequeño poema de Lewis Carroll escribe en su novela *Aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, escrita en 1865 y que en la década de los treinta fue adoptada por el movimiento surrealista:

*¡Cómo el pequeño cocodrilo
repule su brillante cola,
se vierte las aguas del Nilo
y así sus escamas dora!
¡Cuán alegre se sonrío,
qué bien extiende sus garras,
y al pececillo recibe,
entre sus fauces saladas!*[19].

En esta escultura, los protagonistas son los cocodrilos. En una enorme barca, por supuesto con forma de cocodrilo, nos vamos a encontrar a cinco de estos animales sentados y con su boca bien cerrada y a otro más de pie, justo al final de la barca, y con un remo en la mano. El cocodrilo es un animal con una gran carga negativa a causa de su fiereza y agresividad, pero se debe añadir que también se considera, por pertenecer tanto al medio terrestre como al acuático, símbolo de la fecundidad y de la fuerza. Además y, como nos dice Cirlot y

“derivado de su conexión con el dragón y la serpiente [...] constituye un símbolo de la sabiduría”[20]. Y es en esta triple simbología como debemos entender la escultura carringtoniana. Puesto que la fuerza deriva del gran tamaño de la escultura; la fiereza se refleja en la boca abierta del cocodrilo-barca; y, la sabiduría se muestra en la forma en que han sido esculpidos los ojos de los cocodrilos, ya que parecen observar todo lo que ocurre a su alrededor.

Estas páginas no han sido una enumeración exhaustiva de su innumerable obra pero sí se ha querido hacer patente el mundo hechicero y hechizado de la artista inglesa.

Bibliografía

ABERTH, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid: Turner, 2004 (traducción de José Adrián Vitier).

ANDRADE, Lourdes, *Leonora Carrington: historia en dos tiempos*, México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 20021998.

ANGELIS, Paul de, “Entrevista a Leonora Carrington” en CHADWICK, Whitney, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones Era, 19941985, pp. 150-154 (traducción del libro Gloria Benuzillo y traducción de la entrevista María Corniero).

BORGES, Jorge Luis, “Gólem” en Nueva antología personal, México: Siglo XXI, 20041958, pp. 22-28.

CABALLERO GUIRAL, Juncal, “El embrujo de las recetas surrealistas” en *Dossiers feministas*, Nº17, 2013, pp. 51-61.

CABALLERO GUIRAL, Juncal, “Leonora Carrington y sus memorias: una experiencia de violencia y locura” en *Arte y políticas de identidad*, Nº6, 2012, pp. 117-132.

CARRINGTON, Leonora, *Memorias de abajo*, Madrid: Siruela, 19951943 (traducción de Francisco Torres Oliver).

CARROLL, Lewis, *Aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, Madrid: Akal, 20051865 (traducción de Francisco Torres Oliver y edición de Pilar Torralba Álvarez).

CHADWICK, Whitney, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones Era (traducción de Gloria Benuzillo).

CIRLOT LAPORTA, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Siruela, 20061958.

ESTEBAN SANTOS, Soledad, "Paracelso el médico, Paracelso el alquimista" en *Anales de la Real Sociedad Española de Química*, Nº4, 2003, pp. 53-61.

FELIU FRANCH, Joan, "Significados alquímicos de la Iconografía Cristiana" en *Millars: Espai i Història*, Nº28, 2005, pp. 115-134.

GRAVES, Robert, *La diosa blanca*, Madrid: Alianza Editorial, 1998 (traducción de Luis Echávarri y Luis G. Echeverría).

HELLAND, Janice, "Surrealism and Esoteric Feminism in the Paintings of Leonora Carrington" en *Canadian Art Review*, 16.1, 1989, pp. 53-61.

JODOROWSKY, Alejandro, *El maestro y las magas*, Barcelona: Random House Mondadori, 2006.

La Santa Biblia, Madrid: Ediciones Paulinas, 1983 (traducida de los textos originales. Equipo de Revisión: Dr. Antonio G. Lamadrid, Dr. Evaristo Martín Nieto, Dr. Juan Francisco Hernández y Dr. Manuel Revuelta Sañudo) (Nihil obstat: Dr. José M. Casciaro: Madrid, 28 de octubre de 1964).

LAU J., Ana, "El feminismo mexicano: balance y perspectivas" en LEBON, Nathalie y Elizabeth MAIER (coords.), *De lo privado a lo público. 30 años de lucha ciudadana de las mujeres en América Latina*, México: S. XXI, 2006, pp. 181-194.

LE BRUN, Annie, Homero ARIDJIS et Delmari ROMERO KEITH (eds.), *Leonora Carrington, la mariée du vent*, Paris: Gallimard, 2008.

MEDINA, Andrés y Laurette SEJOURNE, *El mundo mágico de los mayas: interpretación de Leonora Carrington*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP, 1964.

MEYRINK, Gustav, *El Gólem*, México: Editorial Lectorum, 2006.

ORENSTEIN, Gloria, "The Chrysopeia of Mary the Jewess: Leonora Carrington's Surrealist Alchemical Tractate" [artículo en línea] *Cauda Pavonis, New Series*, Vol. 9, Nº2, 2000 [Fecha de consulta: 11/10/2016] <http://tetworld.Tripod.com/Leonora.html>

RAAY, Stefan van, Joanna MOORHEAD and Teresa ARCQ (eds.), *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, Surrey: Lund Humphries, 2010.

RIUS CASO, Luis, "Leonora Carrington: el mundo mágico de los mayas" en *Artes de México*, Nº64, pp. 42-49.

ROGER, Bernard, *Los enigmas secretos de la alquimia*, Madrid: Tikal, 1996 (traducción de Joan M. Verdegal y M^a Dolores Burdeus).

ROOB, Alexander, *Alquimia & Mística. El museo hermético*, Colonia: Taschen, 2001 (traducción de Carlos Caramés).

SCHOLEM, Gershom, *La Cábala y su simbolismo*, México: S. XXI, 2001 (traducción de José Antonio Prado).

WATTS, Isaak, “Contra la ociosidad y el daño” en CARROLL, Lewis, *Aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, Madrid: Akal, 2005, pág. 100 (traducción de Francisco Torres Oliver y edición de Pilar Torralba Álvarez).

WEISZ CARRINGTON, Gabriel, *Leonora Carrington: un mural en la selva*, México: Xul Servicios Editoriales, 2009.

WOOD, Grislane, “Cosas del surrealismo: convertir ‘lo fantástico en real’” en *Cosas del Surrealismo*, London: Victoria & Albert Museum, 2007 (traducción de Magalí Martínez Solimán y Maribel Vilariño Rodríguez).

Imágenes

[Fig. 1] Leonora Carrington, *Memorias de abajo*, 1941. Óleo sobre lienzo, 40x60 cm. Colección particular.

[Fig. 2] Leonora Carrington, *Chiqui, tu país*, 1947. Óleo sobre lienzo. 90x60 cm. Colección particular

[Fig. 3] Leonora Carrington, *Amor che move il sole e l'altre stelle*, 1946, Gouache sobre papel. 30.5x48 cm. Colección particular

[Fig. 4] Leonora Carrington, *La tentación de San Antonio*, 1947. Óleo sobre lienzo. 120x90 cm. Colección particular.

[Fig. 5] Leonora Carrington, *El jardín de Paracelso*, 1957. Óleo sobre lienzo. 86.5x120 cm. Colección particular.

[Fig. 6] Leonora Carrington, *AB EO QUOD*, 1956. Óleo sobre lienzo. 71x61 cm. Colección particular.

[Fig. 7] Leonora Carrington, *Sidhe, la gente blanca de Tuatha dé Danaan*, 1954. Óleo sobre lienzo. 59.5x78.5 cm. Colección particular.

[Fig. 8] Leonora Carrington, *La silla, Daghdha Tuatha dé Danaan*, 1955. Óleo sobre lienzo. 49x39 cm. Colección particular.

[Fig. 9] Leonora Carrington, *Entonces vimos a la hija del minotauro*, 1953. Óleo sobre lienzo. 60x70 cm. Colección particular.

[Fig. 10] Leonora Carrington, *¿Hablas en Sirio?*, 1958. Óleo sobre madera contrachapada. 53.5x91.5 cm. Colección de Miguel S. Escobedo.

[Fig. 11] Leonora Carrington, *El mundo mágico de los mayas*, 1963. Caseína sobre tabla. 213x457 cm. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-INAH, México.

[Fig. 12] Leonora Carrington, *El ataque de los cerdos*, 1960. Óleo sobre lienzo. 80x90 cm.

[Fig. 13] Leonora Carrington, *La crisopeya de María la judía*, 1964. Óleo sobre lienzo. 150x90 cm. Colección particular.

[Fig. 14] Leonora Carrington, *El baño de Rabbi Loew*, 1969. Óleo sobre lienzo. 150x90 cm. Colección particular.

[Fig. 15] Leonora Carrington, *Mujeres conciencia*, 1972. Offset. 71x48.5 cm. Colección particular.

[Fig. 16] Leonora Carrington, *Flor de Kron*, 1987. Temple sobre tabla. 61x101 cm. Colección particular.

[Fig. 17] Leonora Carrington, *Cómo hace el pequeño cocodrilo*, 2003. Bronce. 8.5x4.8x1.15 m. Escultura en el Parque de Chapultepec, Ciudad de México.

Notas

[1] ...parecía que su mirada estaba hecha de alma en JODOROWSKY, Alejandro, *El maestro y las magas*, Barcelona: Random House Mondadori, 2006, pág. 67.

- [2] ANGELIS, Paul de, “Entrevista a Leonora Carrington” en CHADWICK, Whitney, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones Era, 1994, pág. 154.
- [3] CHADWICK, Whitney, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones Era, 1994, pág. 20.
- [4] EZEQUIEL, 1:4-7 en *La Santa Biblia*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1983.
- [5] PARACELSO, *Textos esenciales*, Madrid: Siruela, 2007, pp. 181-182.
- [6] SCHOLEM, Gershom, *La Cábala y su simbolismo*, México: S. XXI, 2001, pág. 176.
- [7] ABERTH, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid: Turner, 2004, pág. 93.
- [8] GRAVES, Robert, *La diosa blanca*, Madrid: Alianza Editorial, 1998, pág. 4.
- [9] PIN GUERRERO, María Rosa, *Popol Vuh*, Quito: Libresa, 1995, pp. 19-20.
- [10] CHADWICK, Whitney, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones Era, 1994, pág. 32.
- [11] LEVÍTICO, 11:7 en *La Santa Biblia*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1983.
- [12] DEUTERONOMIO, 14:7-8 en *La Santa Biblia*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1983.
- [13] FELIU FRANCH, Joan, “Significados alquímicos de la Iconografía Cristiana” en Millars: *Espai i Història*, N° 28, 2005, pág. 127.
- [14] MEYRINK, Gustav, *El Gólem*, México: Editorial Lectorum, 2006, pág. 1915.
- [15] BORGES, Jorge Luis, “Gólem” en *Nueva antología personal*, México: Siglo XXI, 2004, pp. 26-27.
- [16] LAU J., Ana, “El feminismo mexicano: balance y perspectivas” en LEBON, Nathalie y Elizabeth MAIER (coords.), *De lo privado a lo público. 30 años de lucha ciudadana de las mujeres en América Latina*, México: S. XXI, 2006, pág. 183.
- [17] GÉNESIS, 3:16-19 en *La Santa Biblia*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1983.
- [18] GÉNESIS, 3:1-3 en *La Santa Biblia*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1983.
- [19] El poema de Carroll es una parodia del famoso poema de Isaak Watts: “Contra la ociosidad y el daño” del libro *Divine songs for children* de 1715 (Edición de Pilar Torralba Álvarez de Aventuras de Alicia en el país de las maravillas, Madrid, Akal, 2005, página 100, nota a pie de página) en CARROLL, Lewis, *Aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, Madrid: Akal, 2005, pp. 99-100.
- [20] CIRLOT LAPORTA, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Siruela, 2006, pág. 139.