Fantasmagoría de la modernidad

Delmari Romero Keith

Una sonámbula escapada de un poema de Yeats,
entre las rocas blancas y el mar verde del Norte.
Octavio Paz[1]

Si bien la obra de Leonora Carrington se inserta en el surrealismo, es a partir de la tradición celta irlandesa que se restablecen los mitos como vínculos poéticos para adentrarnos en su fantasmagoría simbólica. Se trata de un campo fértil para construir los trazos de una modernidad que presupone liberar un mundo mágico reprimido. La obra de Carrington se inscribe en la tradición renacentista, en la que la figuración de los símbolos celtas restituye como mito el conocimiento sagrado. "Cada grande trabaja en dos distintas obras. En la obra que crea como viviente y en su obra espectral… el viviente se consagra a la primera, pero por la noche, en la calma profunda, despierta en él de pronto… el creador espectral".[2]

La obra de Leonora Carrington debe abordarse no sólo por lo que hace visible sino por lo que oculta, transfigura o traduce. A pesar de que se acerca a la representación onírica —escenarios fantásticos que desafían el orden cotidiano de las cosas—, no cuestiona la estructura de la representación, ya que despliega alusiones esotéricas, un mundo plagado de visiones y misterio, migrados hacia el interor de la imagen. Proyecta un mundo visionario, una dimensión alterna en la que el entramado de los personajes encierra un secreto.

Leonora desde joven emprendió el largo tránsito de su vida a través de laberintos quiméricos que la condujeron al paraíso y al inframundo. Su gusto por la literatura, poblada de la fértil poesía de los románticos alemanes y franceses, agobiada de sueños y pesadillas, la ha llevado a desentrañar los enigmas del inconsciente, esas imágenes que surgen de arquetipos que subvierten la realidad y dan cara al desierto de una civilización racional, industrial y utilitaria. La figuración espectral en Leonora apela a una constelación crítica y una operación de sublimación poética, con las que cuestiona la civilización moderna.

Para comprender su delirio pictórico y acercarnos a su universo simbólico, vamos a considerar los postulados del surrealismo.

El surrealismo comienza en 1924 en París con la publicación del *Manifiesto surrealista* de André Breton, quien estimaba que la situación histórica de posguerra exigía un arte nuevo que indagara en lo más oscuro e íntimo del ser humano.[3] Conocedor de Freud, pensó en la posibilidad que ofrecía el psicoanálisis como método de creación artística. Para los surrealistas, la obra nace del automatismo puro, es decir, cualquier forma de expresión en la que la mente no ejerce control. Intentaban plasmar por medio de formas simbólicas las imágenes de la realidad más intrínseca, el subconsciente y el mundo de los sueños. Recurrían a la asociación libre, la dislocación de elementos incongruentes, la metamorfosis, la alquimia, la fusión de los poderes animales; máquinas fantásticas, evocación del caos, representación de espasmos y de perspectivas vacías. Los surrealistas se interesaron además por el arte de los pueblos primitivos, las mitologías antiguas. Este programa impulsó la exploración renovada de tradiciones no occidentales, y su progresiva pérdida de prestanza política.[4]

Leonora Carrington se convirtió así en un personaje inclasificable, un ser humano inédito, en buena parte

[1] Octavio Paz, *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*, p. 261.

[2] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del alto capitalismo*, p. 154.

[3] André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, pp. 3-47.

[4] Cuauhtémoc Medina, "Gerszo y el Gótico indoamericano: del surrealismo excéntrico al modernismo paralelo", p. 201.

enigmático, cuya obra sólo puede explicarse a través del profundo diálogo consigo misma que desarrolló sin interrupción por más de ocho décadas. Y en efecto, la suya es tal vez una de las más puras y lúcidas mentes surrealistas. Su obra abre la mirada a los ámbitos del sueño, al delirio despierto, a ese semisueño en el que el magnetismo del deseo conduce por huellas extraviadas al sonámbulo, en el que la fantasía se entrelaza con la magia de las leyendas celta-irlandesas. Según Adorno, en este ámbito, el tiempo es el momento decisivo de la producción, sobre el cual la fantasmagoría, en cuanto a ilusión de eternidad, engaña.[5] Es decir, el ocultamiento es en realidad una construcción de desplazamiento producida por la angustia de la destrucción, sublimada en la construcción de una mitopoiesis celta. Leonora, como surrealista bretoniana, confirma una operación alegórica al transformar las pulsiones destructivas en un mundo onírico idealizado. La fuerza contundente de su producción artística explica por qué fue admitida sin cavilaciones por André Breton en el círculo del surrealismo: su imaginario tenía los elementos subversivos que Breton había definido en sus manifiestos.

Mi hipótesis en este ensayo es que la obra de Leonora Carrington despliega los poderes femeninos, encubiertos tras la máscara protectora del imaginario mítico: se trata de la gran diosa, la gran madre, la gran profetiza, la druida que augura el maleficio de los tiempos de guerra; ante todo, es la celta aristócrata que mediante la iconografía revela una serie de espectros sublimados. Leonora le da forma a sus fantasmas. Para analizar su obra, hay que conocer su linaje, entrelazando el conocimiento de sus raíces celtairlandesas con una temática siempre recurrente en su obra: la mujer como engendradora de vida.[6] Leonora es feminista nata. Esta afirmación del deseo y la utopía la condujeron a hacer una exploración del imaginario de la muerte y destrucción.[7] Breton y sus amigos brindaron un lenguaje que incitaba a cuestionar en su totalidad la civilización euroamericana y, además, plantearon un modelo para abordar artística e intelectualmente el apocalipsis de la Segunda Guerra Mundial.[8]

Los paisajes en disolución de la obra de Leonora se vieron habitados de presencias espectrales protectoras como los ancestros, ya que el mundo real estaba sumido por la catástrofe de la guerra y, después, por el peligro

Leonora Carrington, *I saw their eyes*

de la bomba atómica. La cultura de posguerra sería angustiada, neurótica y freudiana.[9] Según Clement Greenberg, el surrealismo era fundamentalmente un síntoma de huida frente a los horrores del mundo hacia los sueños inverosímiles, y también exudaba horrores hechos de "sueños diurnos". Pero, en cualquier caso, no había logrado marcar una distinción entre arte y cultura que le permitiera fundar la producción artística sobre bases propias, en lugar de traducir los dilemas neuróticos de la civilización.[10]

Tras una ruptura accidentada con su pudiente familia de industriales ingleses, Leonora se adapta sin dificultad al medio artístico francés, y toma por pareja al incansable creador Max Ernst, uno de los artistas que dio forma y espíritu al movimiento surrealista. Pero los días de idilio y comunión con su nueva vida dedicada al arte iban a durar poco, cuando la Segunda Guerra Mundial invade su intimidad campesina en Saint-Martin d'Ardèche, primero cuando Ernst cae en manos de la Gestapo, y luego cuando ella emprende la huida en un viaje precipitado y caótico que culmina con una etapa de desorden mental, que la lleva a ser prisionera de las clínicas psiquiátricas.

[5] Theodor W. Adorno, "Ensayo sobre Wagner", p. 84.

[6] Comentario de Leonora Carrignton en 1975 en su exposición *Leonora Carrington: Una Retrospectiva.*

[7] Sobre esta paradoja fundamental del surrealismo, veáse Hal Foster, *Compulsive Beauty,* p. 11.

[8] En palabras de Cuauhtémoc Medina: "esta función era tan significativa que cuando Kurt Seligman exhibió por primera vez en Nueva York en septiembre de 1939, un reseñista de *Art News* interpretó sus cuadros como representaciones de los horrores de la guerra" (*Ibidem*, p. 202). De la misma manera, podríamos decir que Leonora sublima los horrores de la guerra.

[9] *Ibidem,* p. 203.

[10] *Ibidem,* p. 204.

Este momento fue un parteaguas de crisis colectiva que llevó al grupo surrealista a emprender la fuga hacia América. Alyce Mahon, en su libro *Surrealismo y la política de Eros (1938-1968)*, describe el momento atormentado cuando Hitler tomó París y la mayoría de los surrealistas tuvieron que abandonar la ciudad. André Breton se enfilaba rumbo a Martigues, cerca de Marsella, donde su esposa Jacqueline Lamba y su hija Aube lo esperaban con Pierre Mabille. Max Ernst, quien había sido capturado e internado en un campo de concentración —primero en Largentière y luego en el Camp des Milles, cerca de Aix-en-Provence—, se encaminaba hacia Marsella. Su amante, Leonora Carrington, había huido de su entonces casa en Saint-Martin d'Ardèche hacia España, donde sufrió una crisis, y fue internada en la clínica psiquiátrica de Santander bajo el cuidado del doctor Morales. Esta experiencia se encuentra documentada en *Memorias de abajo* (1944). René Magritte y Raoul Ubac estaban en el sur de Francia, en Carcassonne, junto con Joe Bousque, Jacques Hérod y Óscar Domínguez. Benjamin Péret, que había sido movilizado en Nantes y luego encarcelado en Rennes por amenazar la *seguridad del Estado*, tuvo que huir a Marsella durante el otoño y luego escapar a lo que llamaba "el infierno de Petain". Péret huyó a México vía Casablanca con la pintora Remedios Varo en el invierno de 1941-1942. Wolfgang Paalen logró llegar en 1939 a México, donde lanzó la revista *Dyn* en 1942. Yves Tanguy huyó a Nueva York cuando se declaró la guerra y luego se estableció en Nevada con la artista Kay Sage. Otros surrealistas que se fugaron de Francia hacia Estados Unidos en 1939 fueron Kurt Seligmann y Roberto Matta.[11]

Los surrealistas se habían reagrupado con Breton en Marsella, en una villa de nombre Air Bel que era organizada por el Comité de Rescate de Emergencia, dedicado a salvar a judíos e intelectuales comunistas. En esta villa se falsificaron visas y pasaportes y se logró la fuga de más de dos mil refugiados.[12] La atmósfera nostálgica y el espíritu solidario volvieron Air Bel un remanso en el que, aunque la comida escaseaba, las conversaciones eran estimulantes. De estas experiencias nacieron *collages* colectivos, así como subastas de obras, actividades para mantener el espíritu y ventilar tensiones.[13] Leonora logró escapar de Europa gracias a un matrimonio pactado con el diplomático Renato Leduc, y así viajaron juntos en 1941 a Nueva York para luego desplazarse a México en 1942.

En nuestro país, Carrington fue parte de la comunidad artística de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, en el momento en que se gestaba ese gran movimiento posnacionalista que incluyó al círculo de surrealistas exiliados que promovieron la inserción de México en el panorama internacional de las artes visuales. Si bien Gunther Gerszo, del mismo círculo, se manifestaba como un gótico-indoamericano, Leonora creaba otro tipo de figuración, compuesta de alegorías mítico-mágicas que buscaban una operación de sublimación curativa. La fantasmagoría en Leonora se convierte en el arte de representar figuras por medio de una ilusión óptica; ilusión de sentidos —como sugiere Adorno— perteneciente o relativo al fantasma; visión quimérica como la que ofrecen los sueños, en los que la imagen se carga de vida interna activando el carácter fetichista de la modernidad.

La pintura de Carrington influyó a pintores, escritores, músicos y creadores escénicos. El gran crítico de la pintura mexicana, Juan García Ponce, le dedicó el primer libro que se publicara sobre su pintura. Carrington frecuentó y trabajó con Octavio Paz, Remedios Varo, Inés Amor, Edward James, y muchas otras figuras de nuestra cultura contemporánea. Su obra, que incluye además una producción literaria sorprendente, se extiende en un periodo de cerca de setenta años, durante los cuales fue afinando su lenguaje, profundizando sus reflexiones, afirmando sus posturas estéticas y conceptuales en las que defiende que la mujer es la gran portadora de los poderes intuitivos que van a restituir y regenerar la noción de lo sagrado después del holocausto que sufrió la humanidad. El universo de Leonora se inscribe dentro de nociones de lo arcano, lo primitivo, como alegorías de la antigüedad que tienen la posibilidad de ingresar a la cueva secreta.

Desde un principio Octavio Paz reveló una profunda admiración por la rebeldía de Leonora; la distinguió como un ser intrínsecamente poético: "no es una poeta: es un poema que camina, sonríe, abre un paraguas que se vuelve un pájaro, un pájaro que se vuelve un pescado y desaparece en el fondo del lago".[14]

El poeta mexicano aceptó haber pasado por una etapa surrealista, mientras que Leonora se mantuvo renuente hasta su muerte. Ella "se arma de los poderes de la locura".[15] La atracción que ambos artistas experimentaron por el movimiento surrealista se manifestó en su gusto por la literatura. Sintieron una fascinación por los enigmas del inconsciente, esas imágenes que surgen de símbolos que subvierten la realidad. Ambos conocían bien la obra de Gérard de Nerval, que "possédait à merveille l'esprit dont nous nous réclamons",[16] y la de Novalis, cuya célebre frase era: "llegará el día en que el hombre no cesará de

[11] Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros,* 1938-1968, pp. 65-105.

[12] *Idem.*

[13] *Ibidem*, p. 69.

[14] Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, p. 333.

[15] Epígrafe utilizado en el catálogo de la exposición de 1948 en la Pierre Matisse Gallery.

[16] *Manifeste du Surréalisme,* 1924.

Leonora Carrington, *Le Grand Adieu*

estar despierto y dormido a la vez". Rimbaud fue, no obstante, quien los iluminó con mayor vehemencia.

En 1955 se fundó, a iniciativa de Jaime García Terrés, el grupo Poesía en Voz Alta, que combinaba las obras del Siglo de Oro español con puestas en escena del teatro del absurdo: "la verdadera vanguardia nace con Poesía en Voz Alta. O, más bien, renace: su antecedente, ya que su origen fue el grupo Ulises y las primeras tentativas teatrales de Villaurrutia y Lazo".[17] Poesía en Voz Alta concentró a un grupo memorable de talentos: Octavio Paz, León Felipe, Juan Soriano, José Luis Ibáñez, Juan José Arreola, Elena Garro, Juan José Gurrola, Héctor Mendoza, etcétera. Juan Soriano, Remedios Varo y Leonora Carrington participaron como escenógrafos, diseñadores de vestuario e incluso como actores. Carrington también contribuyó como escritora, adaptando algunas de sus historias al teatro. Ahí nació el teatro moderno en México. Octavio Paz recordaba: "queríamos devolverle a la escena su carácter de *misterio*: un juego ritual y un espectáculo que incluyese también al público. Recuerdo que Leonora propuso que los espectadores llevaran máscaras"[18] como transeúntes fantasmales nocturnos. El grupo era lo suficientemente estimulante para que Paz en 1956 intentara su única incursión en el teatro: *La hija de Rapaccini*, poema dramático basado en el cuento de Nathaniel Hawthorne. El objetivo era poner énfasis en la palabra, la poesía y el libre juego teatral, representar autores contemporáneos de la dramaturgia mundial y generar un cambio en la visualización del teatro en los escenarios mexicanos. Carrington realizó el vestuario y la escenografía de la obra, cuyo montaje se realizó en un jardín. Juntos, Paz y Leonora, crearon un jardín de venenos y antídotos. Un vergel como universo, misterioso jardín de plantas venenosas, bosques de fantasmas, de larvas, de hongos nocivos en los que Octavio Paz capturó para siempre a la hija de Rapaccini que se aparecía en sueños.

El conjunto de la obra de Carrington, con sus insólitos personajes, devela apenas un sentido encubierto y así hipnotiza al espectador. Va más allá de las fronteras espaciales o nacionales, y aunque ella es inglesa de nacimiento, su temperamento no se circunscribe a un territorio geográfico; el mundo en que respira es universal. "Los cuadros de Leonora son enigmas: debemos oír sus colores y bailar con sus formas sin nunca tratar de descifrarlos. No son cuadros misteriosos sino maravillosos".[19]

El surrealismo comenzó siendo un movimiento eminentemente literario y posteriormente irrumpió en las manifestaciones de las artes plásticas, dio frutos en el cine, la fotografía, el diseño y los anuncios publicitarios. Descubrió y levantó el velo de una serie de tabúes culturales, lo que ha permitido la revaloración de formas artísticas. Octavio Paz resume las implicaciones de esta actitud: "el surrealismo es uno de los frutos de nuestra época y no es invulnerable al tiempo; pero, asimismo, la época está bañada por la luz surrealista y su vegetación de llamas y piedras preciosas han cubierto todo su cuerpo. Y no es fácil que esas lujosas cicatrices desaparezcan sin que desaparezca la época misma".[20] No cabe duda de que la pintura se alumbró con el aliento de los poetas, o si se quiere, las dos expresiones artísticas se influyeron mutuamente. En las reflexiones de Adorno, la perversión del placer en enfermedad constituye la obra de denuncia de la fantasmagoría.[21]

[17] Octavio Paz, *ibidem,* p. 331.
[18] *Idem.*
[19] Octavio Paz, *ibidem*, p. 333.
[20] Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 165.
[21] Theodor Adorno, *op.cit.*, p. 88.

Así, Carrington, quien de niña aprendió acerca del otro mundo de la antigua Inglaterra —el Egipto de Occidente, ínsula sacra, paraíso y lugar de descanso de los muertos habitado por dioses, demonios, espectros y fantasmas— con su abuela materna, su madre y su nana, en México descubrió un país vivificante fuera de la racionalidad con una rica cultura de mestizajes, una yuxtaposición de tiempos (real y ficticio) y una religiosidad híbrida. Acá también conoce al fotógrafo húngaro Chiki Weisz, con quien decide contraer matrimonio y forma una familia.

El origen del misticismo inglés probablemente se remonta a los tiempos paleolíticos. Comenzó como el culto a los muertos en el noroeste de África, alrededor de 2000 a.C., y se extendió a Egipto, Galia y, mediante las invasiones españolas, a la Gran Bretaña, donde evolucionó en el druismo. Los druidas, de raza celta, eran una elite educada en la literatura, la poesía, las matemáticas y la astronomía. Se consideraban los mediadores entre la humanidad y los dioses y creían que la vida del alma continuaba después de la muerte del cuerpo. Dado que los druidas tenían prohibido escribir textos sagrados, sus posturas respecto a lo sobrenatural se conocen por los contemporáneos del mundo clásico, documentos irlandeses y galeses vernaculares posteriores, así como por su arqueología.[22]

El legado más perdurable —y revelador— de los celtas es su arte, que se desarrolló en contacto de la flora y fauna. Las plantas tenían una importancia casi religiosa; por ende, los celtas aplicaban espirales, zarcillos ondulantes, pétalos de loto, liras, palmas y círculos concéntricos a los objetos cotidianos como la cerámica, la joyería, los espejos e inclusive los arneses de caballos y las armas. Las imágenes de las deidades —ante todo femeninas—, monstruos híbridos, bestias míticas y animales sagrados también están adornados con motivos vegetales.[23]

Los personajes en la obra de Leonora aluden a un imaginario celta-irlandés en el que los seres se encuentran en un estadio entre un mundo y el otro, entre la vigilia y el sueño, fundiendo y entremezclando el plano espiritual y el psicológico que revela la fuerza creativa femenina. He seleccionado algunas pinturas que muestran la fuerza creativa de esta conciencia. Es necesario matizar este enfoque y decir que, a pesar de que Leonora vivió más de medio siglo en México, en su obra encontramos otras tradiciones y una capacidad sorprendente de combinar referentes culturales. Caldea, Asiria, Egipto brotan en sus formas como puntos de partida. Toros alados, jardines flotantes, puertas en forma de pirámides truncadas, glifos que recuerdan las escrituras antiguas, esfinges, leones, figuras faraónicas, gatos, ta-

[22] Lewis Spence, *The Mysteries of Britain: Secret Rites and Traditions of Ancient Britain.*

[23] Salomon Grimberg, *Libertad en Bronce*, p. 1.

© Javier Hinojosa

Vista de la exposición *Escultura reciente. Leonora Carrington 94 aniversario*, Estación Indianilla Centro Cultural, 2011

lismanes de piedras, conchas y cristales. Otras veces la inspiración es el medioevo. Surgen escenificaciones que recuerdan los planos con trazos de constelaciones o líneas geométricas de los alquimistas o los magos. En ocasiones los símbolos parecen corresponder a ecos iconográficos de Brueghel, El Bosco, Grunewald y Sassetta. Su locura lúcida recoge la musicalidad de pentagramas, telarañas y cometas con cabeza de pájaro, la media luna con alas envuelta en un sublime poder de concepción solitaria.

Ya establecidos en México, los surrealistas exiliados —Péret, Varo y Carrington— empezaron a explorar lo arcano que tras el final de la guerra se convertiría en el nuevo programa de los surrealistas bretonianos: la reivindicación de la mitología, magia y leyes naturales, conectada con la postulación del "principio femenino" opuesto a la psicología masculina que había provocado la guerra.[24] Como podemos observar en *Ulu's Pants* (1952), aparece Exopia, el fantasma de las mariposas nocturnas, quien hace peregrinaciones al Jardín del Génie (Ulu's Pants), donde una esfinge egipcia benevolente resguarda la entrada a la cueva con el huevo primigenio creado por Khnum, el dios de la cerámica y del barro de la isla de Elephantine, responsable de moldear el alma de los niños en la rueda del barro para así depositarlos en el útero de su madre. Sin embargo, el paso era secreto y la esfinge impide la entrada al laberinto, ya que el huevo representa el futuro de la humanidad. De esta manera, el retorno a la caverna significa volver al tiempo donde estamos protegidos de las demandas del nacimiento. Como adultos siempre anhelamos encontrar lugares de adoración a los ancestros. El deseo finalmente es un anhelo maternal, según las interpretaciones de Salomón Grimberg, volver al útero de protección es un instinto nocturno. Es anhelar una forma de comunión con los orígenes secretos. El laberinto significa, en esta concepción celtairlandesa, el proceso de la conciencia en perpetua evolución.

Darvaux, 1950

Durante los años cincuenta, Leonora viajó a Europa con sus dos hijos, Gabriel y Pablo, de cinco y cuatro años, respectivamente. Visitaron a su familia en Inglaterra, mientras Carrington exponía en la Galería Pierre en París. Después de la muestra, Pierre Loeb le prestó a Leonora su casa de campo en Darvaux, donde la familia pasó sus vacaciones de verano. Ahí Carrington pintó el lienzo atípicamente autobiográfico titulado *Darvaux*. La escena idílica tiene lugar en el patio de la mansión de Loeb. El personaje en rojo alude a Leonora, y las dos criaturas con capas son sus hijos. En el segundo plano la pintura sugiere a manera de fantasmagoría la presencia futura de una figura masculina que se encuentra con una mujer y sus dos hijos. La atmósfera es misteriosa; quizá por eso, al ser exhibida en París, fue titulada *Jardín encantado*. Cuando Carrington terminó la pintura se la regaló, como agradecimiento por su hospitalidad, a Pierre Loeb, quien doce años después la prestó a una exhibición curada por el académico Patrick Waldberg, misma que fue categóricamente rechazada por André Bretón. Esta reacción encendió el éxito de la muestra.

La mitología irlandesa enfatiza la relación con la madre. La tercera dinastía que habitó Irlanda fue la relacionada con Thuata de Dannan, cuyo nombre significa *los hijos de la diosa Danu*, diosa madre universal. Los Thuata eran conocidos por su aguda sensibilidad para la poesía, la magia y la lira.

En *La Silla: Dagda Thuata de Dannan* (1955), Leonora presenta la imagen de un trono decorado a partir de referencias solares, la fertilidad de Dagda (el padre dios, especializado en el conocimiento de la magia druida), las habilidades mágicas de Manannan (el hijo del mar, gran rey protector de Irlanda), los mitos de Thuata, y la gloria de los hijos de la diosa Danu. Abriendo un círculo invisible en la parte superior de la silla, el sol aparece como flor rodeada de rayos que se trasforman en pétalos. Brotan varias referencias solares adornando la silla, incluido un pájaro que surge del sol; una rueda con picos se encuentra en la parte inferior del trono. Mana, abreviación de Manannan, está inscrito en la parte inferior izquierda de la silla, arriba de Dagda Thuata de Dannan. Un remolino de energía emerge de la silla; aparecen dos manos desprovistas de cuerpo que juegan con el misterio aún oculto en la forma del huevo, hacia el centro de la mesa, junto con la aparición de una rosa blanca que surge del huevo viendo hacia el sol que cierra el círculo del nacimiento. Leonora siempre habla de la col como rosa, rosa azul, la rosa alquímica, la del venado azul (peyote) y recuerda el conocimiento antiguo de comerse a los dioses.

Los antiguos irlandeses veneraban las fuerzas divinas en los aspectos de la naturaleza, particularmente el dios solar, donador de vida y promotor de la fertilidad. Las imágenes solares abundan en varias expresiones artísticas: ruedas utilizadas como talismanes, gravadas en monedas, en escudos para proteger de las fuerzas oscuras. En esta tradición las rosas y rosetas eran asociadas al sol. Las leyendas irlandesas hablan de la piedra del destino, que forma parte del trono de la coronación de los monarcas británicos; esta tradición fue traída de Irlanda. Su poder reside en que forma parte del tesoro de Thuata de Dannan.

[24] Véase André Breton, *Arcane 17*.

Obra de fuerza numinosa y, al mismo tiempo, manifiesto estético, *La giganta* (1950) encierra los arquetipos femeninos del imaginario; es una Venus giganta. Chadwick ha dicho que Carrington explora en el surrealismo el movimiento femenino-céntrico con sensibilidad e intuición femenina.[25] En *La giganta*, Carrington recorre las afinidades de lo femenino con la naturaleza; en esta alegoría, una torre gigantesca comanda la flora y fauna de la tierra, el mar y el cielo. En todos existe —ha dicho Carrington— un bestiario personal. Leonora siempre mostró una inclinación e identificación por los animales, particularmente las hienas, cuyas particularidades salvajes y provocativas se asemejan a las de la artista.

Profundamente influida por la lectura de *La diosa blanca*, de Robert Graves, en 1949, Carrington explora el culto a la Madre Diosa, de la que emergen los poderes psíquicos de regeneración y las propiedades fértiles y creativas. Así, esta diosa femenina, benevolente y nutricia, se percibe en *La giganta*. Los pájaros vuelan entre sus ropajes y capa; entre sus manos hay un misterioso huevo negro, quizás el origen de la nueva vida. Esta paleta recuerda las técnicas de los viejos maestros. *La giganta* encierra la fascinación de Carrington por el misticismo femenino y los encantos del mundo cósmico.

En la década de los sesenta Carrington entabló amistad con el excéntrico coleccionista inglés Edward James, quien se convirtió en su mecenas y promotor y con quien compartió su sensibilidad atípica, de un exotismo indígena. Fue en Xilitla, en Las Pozas de San Luis Potosí, donde Leonora trabajó en un fresco-mural conocido como *La Mujer Perra* (1964-1967), una metáfora del nahual, esa fusión de animal-mujer que concentra los poderes protectores de las bestias. Así, la artista cubre en Xilitla una desnuda columna blanca, con un tatuaje que se desdobla en la figura imponente de una diosa, quien, acompañada de un escorpión, escucha la sonata de insectos y chicharras. La imagen se impone con pocos trazos; resaltan los pechos laberínticos. Se revela así una diosa vigilante que impide o da paso a las criaturas nocturnas.

La cocina aromática de la abuela Moorhead (1975) es una muestra del peculiar feminismo pictórico de Carrington, que incorpora no sólo diversos referentes culturales, sino también su pasado visual e inventario estilístico. En una cocina al rojo fuego está ocurriendo una invocación, esta vez dentro de un círculo mágico bien delimitado, dibujado en el piso. A la derecha, una puerta abierta deja ver una luna llena rodeada de nieblas, bajo cuya pálida luz aparece una figura en una capa. Cerca se yergue una criatura con cuernos, parecida a una cabra que sostiene una escoba, símbolo del hogar y la brujería. En el extremo izquierdo, fuera del círculo, dos figuras preparan alimentos, mientras que abajo una figura con manto rojo se arrodilla a macerar maíz. El círculo demarca un espacio ritual en el centro del cual hay un comal redondo sobre el que descansan una col, zanahorias, berenjena, maíz, pimientos y cabezas de ajo.

Carrington relaciona el acto de cocinar con un ritual alquímico mágico, en donde el fogón de la cocina se transforma en altar sacramental. Las tres figuras contemplan un enorme ganso, manifestación de la diosa-madre celta. El título de la pintura se refiere a su abuela materna. Es una alusión a su propio linaje, pues su abuela le informó a una edad muy temprana que descendía de la estirpe Thuata de Dannan. Aunque es un homenaje a su herencia irlandesa, la obra utiliza elementos culinarios mexicanos.[26]

En la década de los ochenta, al cumplir setenta años, Leonora Carrington comenzó a abordar el tema de la vejez. Entonces empezaron a aparecer en sus cuadros ancianas y brujas que examinan ciertas flores o caminan por las calles, y así transmiten la sensación del asombro que sienten aún por el mundo que las rodea. *Magdalenas* las llama la artista; supone esa hermandad medieval para las mujeres que optan por el convento. Plasmar rostros viejos y arrugados está en concordancia con la idea de que mientras las mujeres y los ancianos no reclamen para sí el poder intuitivo de alterar el curso de la vida humana, hay pocas esperanzas para la civilización contemporánea.

Como se ha podido advertir, la obra de Carrington no se sujeta a las demandas de literalidad, inmanencia y transparencia. Esta aproximación al imaginario de Leonora, a través de las revelaciones que registra la mitología celta-irlandesa, se afirma como la versión racional, ilustrada y romántica de la máquina semántica del surrealismo bretoniano. Leonora despliega una operación poética de regreso al mito al producir una fantasmagoría que funciona como campo fértil revolucionario en la conciencia femenina, avalando sus poderes creativos. De una manera ambivalente, las figuras de Baudelaire, Courbet y Leonora son enemigos de su clase, y se resisten como seres destituidos. Sin embargo, Benjamin sugiere que la fantasmagoría subraya la cualidad ilusoria de la figuración y en términos ilustrados disminuye nuestra capacidad crítica. Sin embargo, a través de la mistificación de la antigüedad celta-irlandesa, convertida en alegorías medievales, Leonora revela su fuerte convicción de que la mujer es la portadora de los poderes intuitivos que potencialmente pueden despertar a una nueva civilización.

[25] W. Chadwick, *Leonora Carrington: The Mexican Years, 1943-1985*, p. 12.

[26] Susan L. Aberth, *Leonora Carrington: Surrealismo, alquimia y arte,* p.122.