



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**Leonora Carrington y el surrealismo:
de objeto del deseo a sujeto agente**

T E S I S

Que para obtener el grado de
Maestra en Historia del Arte

Presenta

Rita Alazraki Pfeffer

Directora

Mtra. Karen Cordero Reiman



FILOSOFIA
Y LETRAS
UNAM

México, DF, 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de mi madre
y de las mujeres cuyas vidas y muertes
me han hecho consciente de la necesidad
de construir otras formas de ser mujer.

A León Sametz, mi compañero de vida.

A mi hija Claudia y a mis hijos Arturo y Daniel.

A mi padre.

A mi familia.

AGRADECIMIENTOS

A Leonora Carrington, por su obra.

A mi tutora de tesis, Karen Cordero, por su invaluable apoyo para elaborar este trabajo y su generosa ayuda para penetrar en el campo inagotable de reflexión y estudio que implica el tema de género con relación al arte. A los lectores de mi tesis, en especial a Frida Gorbach y José Luis Barrios, por sus observaciones y sugerencias, al igual que su lectura crítica del texto.

A Eva Marcovich y Mabel Larrechart, por nuestras largas pláticas en torno a la obra de Leonora Carrington y su inapreciable ayuda en la lectura, revisión y redacción del texto. A Paola Chenillo por su ayuda en la lectura del texto y su apoyo constante. A Alberto Alazraki por su revisión y corrección del texto. A mis compañeras del TTT (Taller de Terapia de Tesis), quienes participaron en el proceso de redacción y me ayudaron con sus comentarios y reflexiones, en especial a Judith Alanís por su iniciativa para formar el taller. Al grupo del Cártel de Kant, en especial a Manuel Hernández, por su generosa ayuda en relación con mis dudas sobre Lacan. A las maestras y los maestros de la maestría, así como a mis compañeras y compañeros. A Brígida Pliego Durán, asistente de la coordinación del posgrado en Historia del Arte, por su paciente y generosa ayuda desde el inicio de la maestría. A la Universidad Nacional Autónoma de México.

A mis queridas amigas Eva Marcovich, Guillermina Natera, Ana Gojman, Ximena Robles, Miriam Korzenny, Consuelo Garrido y Marina Bayón, con quienes he compartido muchos años de vida y muchas horas de conversación sobre este trabajo, en las cuales recibí su ayuda y comentarios. A Maximina García por su ayuda constante.

ÍNDICE

I. Introducción.....	5
II. El <i>Autorretrato (La posada del caballo del alba)</i> , 1937-1938	14
La protagonista.....	20
Tártaro.....	26
La hiena	32
III. <i>La trompeta acústica</i>	37
IV. A manera de conclusión.....	52
Bibliografía	55
Índice de ilustraciones.....	62

I. INTRODUCCIÓN

“El surrealismo pretendía ante todo provocar, en lo intelectual y lo moral, una crisis de conciencia del tipo más general y más grave posible...”¹ Estas palabras de André Bretón suponen una de las líneas conductoras más significativas del movimiento surrealista; las ideas, imágenes, escritos y actos que nacieron de ella construyeron una visión alternativa para enfrentar las prácticas culturales, sociales, políticas y religiosas del mundo conceptual de la primera mitad del siglo XX, tanto en el registro simbólico como en la vida diaria.

La subversión del orden que emprendieron los surrealistas no pudo, sin embargo, replantear el viejo orden de dominación y control construido en torno a la mujer, quien fue uno de los temas fundamentales de gran parte de la producción surrealista. Los varones surrealistas trataron lo femenino como símbolo, un objeto del deseo que les sirvió como fuente de identificación, apropiación o inspiración para acceder a una realidad situada más allá de la inmediata, en un movimiento oscilante de atracción-repulsión hacia la mujer real.² Ésta apareció representada en forma estereotipada como musa, *femme-enfant*, mujer niña con rasgos de locura;³ o bien, como hechicera, bruja y mujer fatal.

¹ André Bretón, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, p.164.

² Para ejemplificar esto baste pensar en personajes como la Nadja de Bretón (en *Nadja*) o Dirty de Bataille (en *El azul del cielo*).

³ Katharine Conley ha explicado la diferencia entre la locura representada por André Bretón en *Nadja* y la experiencia real tanto de Leonora Carrington como de Unica Zürn. *Automatic Women: The Representation of Women in Surrealism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996.

Fueron las mujeres —entre ellas Leonora Carrington— quienes transformaron la visión de la mujer como objeto pasivo en el imaginario surrealista, y replantearon la noción de identidad, cuerpo, alteridad, conocimiento y cultura en su posición de sujetos agentes. La obra de Leonora Carrington (Lancashire, Inglaterra, 1917) se inscribe dentro del surrealismo y comparte con éste sus propuestas y estrategias fundamentales; sin embargo, ha contribuido a la transformación de la visión sobre la mujer construida desde la mirada patriarcal tanto de la sociedad burguesa como de los propios surrealistas.

Aun cuando no se puede establecer una unidad dentro del arte feminista, Carrington se anticipa a varias de estas teorías y prácticas artísticas surgidas desde finales de la década de 1960.⁴ Coincide con ellas en la necesidad de transformar el discurso dominante, oponiendo a éste un orden alternativo que incluya —como forma de acción y resistencia— los discursos marginados. La artista revisa y replantea, a través de su producción, los postulados convencionales sobre lo femenino y lo masculino, y evidencia que su delimitación como pasividad y acción —respectivamente—favorece la posición de poder y control ejercida por la cultura patriarcal.

⁴ El arte feminista ha pasado por varias etapas. Sin embargo, tiene en común haberse desarrollado en los márgenes de la lógica patriarcal, de sus formas de representación y de su historia; además, parte de la convicción de que el género es una categoría fundamental para la organización de la cultura. Peggy Phelan explica que en las décadas de 1960 y 1970 prevaleció la idea de que la desigualdad entre los sexos había distorsionado todos los aspectos del arte. En los años ochenta, a raíz de las teorías psicoanalíticas y postestructuralistas, algunas de las obras anteriores fueron cuestionadas por ingenuas y narcisistas. En los años noventa emergió un nuevo postfeminismo que incluyó proyectos inspirados en las teorías poscoloniales; en esta etapa se llegó a la conclusión de que las oposiciones estructurales de género y sexo debían abandonarse frente a una cultura no sexista. La primera jerarquía a la que se debe renunciar es la de masculino/femenino. Peggy Phelan, "Survey", en Helena Reckit (ed.), *Art and Feminism*, Londres, Phaidon, 2001.

Para comprender las estrategias utilizadas por Leonora Carrington tanto en la deconstrucción de los postulados del patriarcado como en la transformación de su posición como mujer de objeto a sujeto de la representación y la narración, la presente investigación se centra en el estudio del *Autorretrato* (1937-1938) y la novela *La trompeta acústica* (c. 1952). El análisis de las dos obras seleccionadas se desarrolla desde la perspectiva de los estudios culturales en el arte en relación con el tema de género, en tanto que éste es una categoría fundamental a partir de la cual se ha organizado nuestra cultura.

Griselda Pollock destaca tres posturas en relación al encuentro del feminismo con el canon. La primera, que ubica en los años setenta del siglo pasado, se aboca principalmente a rectificar los huecos creados por la omisión de las mujeres de todas las culturas de la historia del arte. La segunda postura plantea el canon mismo como una estructura de subordinación y dominio que margina a las mujeres. Dentro de esta postura se intentan valorar prácticas ejercidas por las mujeres que no se han considerado como pertenecientes al canon. En la tercera postura el feminismo plantea que el canon es una estrategia discursiva en la producción y reproducción de diferencia sexual y sus configuraciones de género relacionados con el poder. El canon es un discurso “generizado” y “generizador” y sus estructuras producen los modelos de masculinidad y de feminidad. Pollock plantea que lo que explora en esta tercera postura es el proceso socio-simbólico de la sexualidad y la construcción del sujeto en la diferencia sexual. Este sujeto lleva más allá de cierta idea fija de masculinidad o feminidad hacia el proceso dinámico de la subjetividad constituida social e históricamente en el nivel de lo psicosimbólico, nivel en el que las culturas

se inscriben en la persona sexuada y hablante. Para esta autora lo que se debe buscar en la obra de artistas mujeres son los signos de la lucha de la feminidad con el falocentrismo.⁵

La presente investigación se desarrolla dentro de esta tercera postura. Para ello se ha revisado la bibliografía de las autoras y autores que han estudiado directamente el surrealismo desde el punto de vista de género: ensayistas como Whitney Chadwick, Susan Rubin Suleiman, Marina Warner, Mary Ann Caws, Gloria Orenstein, Rudolf E. Kuenzli y Georgiana M.M. Colville. Además, la interpretación de la obra de Carrington se apoya en la lectura de algunas feministas cuyas obras han redefinido los esquemas políticos, culturales y artísticos tradicionales, como Luce Irigaray, Hélène Cixous y Griselda Pollock.⁶

Dentro de las fuentes bibliográficas consultadas aparecen dos posibilidades de revisión del tema:⁷ la primera consiste en la relectura de los varones surrealistas desde una nueva perspectiva de género; la segunda, en descubrir a las artistas “invisibles” o subvaluadas y sus obras. Como el interés central de la investigación radica en la aportación de las obras de Carrington al tema, el presente trabajo considera sobre todo la segunda propuesta, aunque también hace referencia a algunas imágenes elaboradas por artistas masculinos, con la finalidad de establecer comparaciones.

⁵ Griselda Pollock, “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

⁶ Véase la bibliografía.

⁷ Propuestas por Elaine Showalter, citada por Susan Rubin Suleiman en *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1990.

En la pintura *Autorretrato (La posada del caballo del alba, 1937-1938)*, que se analiza en el primer capítulo, se concentran por primera vez diversos elementos de género que aparecerán en gran parte de la producción de Leonora Carrington. El *Autorretrato* es una de las primeras obras en que explora su posición como sujeto activo. A través de las figuras del andrógino, la diosa, el híbrido, cuestiona el estereotipo de feminidad como sinónimo de pasividad y replantea el papel designado al género femenino.

Se analiza esta obra como si se tratara de un collage/montaje metafórico, compuesto por piezas provenientes de diversas realidades, las cuales pueden verse en forma independiente como fragmentos iconográficos. Unidas, estas piezas generan la complejidad de significados de la imagen. La protagonista se identifica simbólicamente en todas y cada una de las partes. Para ampliar y profundizar el análisis de estos elementos y su significado, se revisan los cuentos *La dama oval (1938)* y *La debutante (1938)*.

Una premisa del estudio es que toda mirada es resultado de una construcción cultural en la que se amalgaman un sinnúmero de factores individuales, sociales y políticos, y que esa construcción es la que conforma la representación. A su vez, la representación devuelve una serie de conceptos, imágenes y actos a la sociedad, a partir de los cuales ésta puede reelaborar las construcciones previas, la *episteme* o campo epistemológico en el sentido que le confiere Michel Foucault.⁸

⁸ “...lo que se tratará de sacar a luz es el campo epistemológico, la *episteme* en la que los conocimientos... hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad; en este texto lo que debe aparecer son, dentro del espacio del saber, las configuraciones que han dado lugar a las

Los conceptos de “pantalla”, “mirada” y “ficción dominante” usados por Kaja Silverman fueron de gran ayuda para analizar las obras seleccionadas. Según esta autora, la pantalla es “...la imagen o repertorio de imágenes generadas culturalmente, a través de las cuales los sujetos no sólo se constituyen, sino que se diferencian en relación a su clase, raza, sexualidad, edad y nacionalidad”.⁹ La mirada es la encargada de afirmar la imagen para el sujeto, porque tiene la capacidad de imponer esas representaciones culturales acumuladas en la pantalla.¹⁰ Según esta autora, Lacan sitúa la mirada dentro del registro simbólico en que el sujeto depende siempre del “otro” para la conformación de sí mismo. La mirada funciona como un proyector, refleja la luz sobre la pantalla, confirma y sostiene la identidad del sujeto.

Silverman subraya el estatus ideológico de la pantalla e introduce la noción de “ficción dominante”. Esta idea, que toma de Jacques Rancière, consiste en aquello que se considera real en una sociedad.¹¹ La oposición más elemental de esta ficción dominante es la de masculinidad y feminidad; todos los demás elementos (raza, nacionalidad, clase social y otros) se articulan en torno a esta oposición binaria. De acuerdo con esta ficción se establece la pantalla y se determina quién es visible y quién debe mantenerse invisible. La ficción dominante

diversas formas de conocimiento empírico.” Michel Foucault, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI Editores, 1976, p. 7.

⁹ Citada en Begum Ö Firat, “Mujeres con peluca”, en José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Ediciones Akal, 2005, p. 190.

¹⁰ Es muy importante distinguir entre lo que en inglés se denomina *the gaze* y *the look*. La mirada a la que se refiere Kaja Silverman es la primera, que es la presencia de los otros como tales; es inaprensible y siempre excede a la segunda, que ve desde un solo punto de vista.

¹¹ El concepto de “ficción dominante” es similar al de “*episteme*” introducido por Michel Foucault.

no existe en abstracto ni tiene existencia concreta independiente de las prácticas discursivas y su residuo psicológico:

Si bien la representación y la significación constituyen el lugar en que la ficción dominante viene a existir, también deben proveer el vehículo necesario para la impugnación ideológica, el medio a través del cual reconstruir tanto nuestra “realidad” como a “nosotros mismos”.¹²

En esta misma línea, Silverman afirma que Lacan le otorga al sujeto una “agencia” para enfrentarse la pantalla, a pesar de que ésta parece predeterminada y estática. La posibilidad de jugar con la pantalla proporciona al sujeto la oportunidad de introducir diferencias. La imagen a través de la cual somos vistos se puede transformar, deformar o resemantizar a nivel individual; asimismo, se puede abrir un espacio para las identidades reprimidas mediante la resistencia y la acción colectiva o individual dentro del campo visual.

En el *Autorretrato* se utilizan los conceptos de “mirada”, “pantalla” y “ficción dominante” para comprender dos aspectos que, si bien se reúnen en las obras, proceden de “ficciones dominantes” diferentes, una formada en relación con el mundo infantil y adolescente de Carrington, y otra bajo la influencia de Max Ernst y el surrealismo. Las miradas a las que responde la pintora en el *Autorretrato*, así como en los cuentos *La dama oval* y *La debutante*, están encarnadas por el padre y por Max Ernst como representantes de “ficciones dominantes” distinta: por un

¹² Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, Nueva York, Routledge, 1992, p. 48 [traducción de R.A.].

lado, el falocentrismo¹³ imperante en el mundo occidental durante la primera mitad del siglo pasado; por el otro, la supuesta oposición a ese mundo por parte del surrealismo.¹⁴ En ambas, la posición de Carrington se presenta en desventaja y marginalidad.

Frente a estas “ficciones dominantes”, la artista crea una forma de resistencia y acción —la cual se devela en este análisis— que acompañará sus obras por el resto de su vida.

Tanto el *Autorretrato* como *La corneta acústica* (que se analiza en el segundo capítulo) plantean la posibilidad de transformar en el orden simbólico las construcciones de género elaboradas desde la mirada patriarcal. En la pintura, la resistencia y la acción serán individuales; en la novela, la agencia se otorga a una comunidad *sui generis*, liderada por una anciana, que se encargará de salvar al planeta y propiciar una nueva historia de la humanidad.

La corneta acústica (novela escrita en México en la década de 1950 y publicada por primera vez en francés en 1974) responde a la misma revisión de principios sociales, religiosos, políticos y sexuales efectuada en el *Autorretrato* y los cuentos *La dama oval* y *La debutante*. Carrington otorga la voz principal de la historia a una anciana narradora, cuyo destino dentro del patrón patriarcal sería el

¹³ Este concepto es utilizado en el sentido en que lo emplea Hélène Cixous. Si bien en este estudio se ubica el “falocentrismo” en la primera mitad del siglo XX, no se descarta su vigencia tanto en el mundo occidental como en otras culturas. Sin embargo, es importante destacar este aspecto en el mundo en que se formó Leonora Carrington, el cual cuestiona en los cuentos mencionados.

¹⁴ Hay un sinnúmero de versiones encontradas respecto a la postura de los surrealistas respecto a las mujeres que participaban en ese movimiento. En el caso de Leonora Carrington, el análisis y conclusiones de este trabajo se basan en el estudio de su obra y en sus propias declaraciones; asimismo, en bibliografía que ayuda a sustentarlos.

de ser un despojo humano en espera de la muerte, y la convierte en la heroína. Mediante este acto subvierte el papel de la mujer de objeto pasivo a sujeto agente.

Al igual que en la pintura, en esta novela aparecen las figuras del andrógino, el híbrido, la diosa (ahora en forma de *crone* o vieja bruja). Asimismo, Carrington recurre a la intertextualidad como forma de composición, ya que la historia principal contiene infinidad de historias incrustadas que a su vez encierran nuevas narraciones.

Para explicar el alcance de esta narración se recurre al concepto de imaginación dialógica y novela polifónica propuesta por Mijail Bajtin, ya que la novela es una “parodia carnavalesca” de la leyenda del grial en sus diversas versiones.¹⁵ Para Bajtin, la novela polifónica es una absorción del carnaval y postula la necesidad de una ciencia translingüística que permita entender relaciones intertextuales. Julia Kristeva¹⁶ plantea que Bajtin considera la escritura como la lectura de un corpus literario anterior, y el texto como respuesta a otro texto. A través de la voz irreverente de una anciana de 92 años, Carrington deconstruye una a una las ficciones asentadas en el centro de estas versiones.

¹⁵ Mikhail Bajtin, *The Dialogic Imagination*, Michael Holquist (ed.), trad. de Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

¹⁶ Julia Kristeva, *Desire in Language, a Semiotic Approach to Literature and Art*, Leon S. Roudiez (ed.), trad. de Thomas Gora, Alice Jardin y Leon S. Roudiez, Nueva York, Columbia University Press, 1980.

II. EL AUTORRETRATO (LA POSADA DEL CABALLO DEL ALBA), 1937-1938

Leonora Carrington realizó su *Autorretrato* (figura 1) entre 1937 y 1938.¹⁷ En 1936, cuando estudiaba pintura en Londres, conoció al artista surrealista Max Ernst y ambos se enamoraron.¹⁸ Para Susan Rubin Suleiman,¹⁹ esta historia de “amor loco”, típica del surrealismo, podría servir para una excelente película; los personajes: Max Ernst, de 46 años, guapo, brillante y famoso, y Leonora Carrington, de 19, una belleza, también artista e hija rebelde de un acaudalado industrial inglés.

En 1937, la pareja huyó a París, donde Leonora se integró al grupo de los surrealistas y fue incluida en su exhibición parisina. Allí vivieron poco tiempo, debido a los problemas de Ernst con su esposa. La pareja se mudó al sur de Francia, en un lugar llamado Saint Martin-d’Ardèche, donde compraron una vieja casa que Ernst decoró con frescos, esculturas y relieves, mientras Carrington escribía y pintaba. Ernst viajaba frecuentemente a París y la dejaba sola por tiempos prolongados.²⁰ A fines de 1939 se declaró la guerra entre Francia y

¹⁷ Para Susan Rubin Suleiman, el *Autorretrato* es de 1937. Según Whitney Chadwick, Carrington pinta su autorretrato a fines de 1938 y principios de 1939, en la misma época en que elabora el *Retrato de Max Ernst*. Según Renée Riese Hubert, la obra se realiza entre 1936 y 1937. En este estudio, las fechas que se consideran correctas son las de 1937-1938, con las que aparece en la cédula del Metropolitan Museum of Modern Art.

¹⁸ Cuando se encontraron, la artista ya conocía la obra de Ernst, pues su madre le había regalado el libro de Herbert Read sobre el surrealismo en cuya portada aparecía *Dos niños amenazados por un ruiseñor*, de 1922, que en palabras de Carrington la había impresionado tremendamente.

¹⁹ Susan Rubin Suleiman, “The bird superior meets the bride of the wind, Leonora Carrington and Max Ernst”, en Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivon (eds.), *Significant Others, Creativity and Intimate Partnership*, Nueva York, Thames and Hudson, 1993, pp. 97-117.

²⁰ Esta experiencia cobra cuerpo en la novela corta *El pequeño Francis*, en la cual Carrington se retrata como un muchacho a quien su tío abandona, ya que su hija es una

Alemania, y Ernst fue arrestado por la policía francesa. Liberado poco después, regresó con Leonora Carrington, sólo para ser arrestado nuevamente casi de inmediato.²¹

El *Autorretrato*, llamado también *La posada del caballo del alba* es, en palabras de los estudiosos de la obra de la artista, el primer cuadro logrado en que Carrington muestra su visión personal y asienta varias de las ideas que continuará trabajando a lo largo de su producción. Para Susan Aberth, el *Autorretrato*

...marca un salto cualitativo en su evolución artística demostrando el incremento de su capacidad técnica y también mayor claridad y fuerza icónicas. No por azar este cuadro, tan renovador dentro de la obra de Carrington, es un autorretrato; bien pudiera considerarse una especie de manifiesto de independencia y una insignia en su rito de iniciación en el surrealismo.²²

El *Autorretrato* contiene los elementos iconográficos y la actitud subversiva que caracterizará toda la obra de Carrington. Sin embargo, aunque esta pintura se inscribe en el surrealismo, muestra también las discrepancias respecto a este movimiento por la forma en que transforma su postura como sujeto femenino, característica que poco a poco distinguirá su obra del resto de los surrealistas.

mujer celosa y egoísta. Al joven le sale una cabeza de caballo y se vuelve una especie de atracción de circo.

²¹ El cuadro queda en manos de Max Ernst. Actualmente pertenece a la colección Pierre y María Gaetana Matisse.

²² Susan L. Aberth, *Surrealismo, alquimia y arte*, Conaculta/Turner, México, 2002, p. 30.

El *Autorretrato* tiene lugar en un espacio en forma de escenario. Esta composición escenográfica parecería relacionarse con el manejo del espacio típico renacentista, y diversos críticos han destacado la idea de la influencia decisiva del Renacimiento en la obra de Carrington.²³ Sin embargo, el espacio que se observa en esta pintura corresponde a la idea del espacio moderno, como explica Pierre Francastel, quien afirma respecto al manejo del espacio plástico en el renacimiento:

Se admite... que el nuevo espacio geométrico tiene la forma de un cubo; se admite que todas las líneas de fuga se reúnen en un punto situado al fondo del cuadro, es decir, se proclama la existencia del punto de vista único; se admite finalmente que la representación de las formas por los valores y por la luz debe coincidir con el esquema de representación lineal... En síntesis se llega a una concepción menos esencialmente euclidiana que escenográfica del espacio, o más exactamente del mundo... Durante cuatro siglos, el hombre actor se desplazará en la imaginación humana sobre un “teatro del mundo” que tendrá proporciones cúbicas y planos fijos en número limitado, como los de un escenario occidental.²⁴

Al analizar la representación del espacio en el *Autorretrato*, se puede observar que en ninguna forma coincide con la ilusión del espacio cúbico

²³ Marina Warner, entre otros, ha destacado la importancia que tuvo la pintura renacentista para Carrington, y sitúa el inicio de esta influencia en la época en que la joven de 14 años fue enviada a Florencia. Las pinturas que descubrió en las Galerías Uffizi la impresionaron grandemente. Sin embargo, Warner se refiere principalmente a las pinturas del *trecento* y *cuatrocento* italiano, en las que se utilizan fábulas y cuentos para contar historias.

²⁴ Pierre Francastel, *Sociología del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 155-156.

renacentista. La escena tiene lugar en una esquina de la habitación formada por la confluencia de dos paredes pintadas de gris —una azulada y la otra más pálida— y un fragmento de techo blanco. El ángulo que forman las dos paredes se abre en abanico. El plano del piso —de losetas color terracota— está ligeramente levantado, lo cual genera una sensación de que lo que está sobre él podría deslizarse hacia fuera del cuadro. Estos planos no generan la ilusión de cubo sino de triángulo, ya que falta uno de los lados. Además, no existe un punto de vista único, pues tanto la protagonista como la hiena se están saliendo prácticamente del escenario y la mirada del espectador no puede situarse a un metro del piso. El declive hace que el espectador se ubique en una posición incómoda y su mirada “flote” buscando algún punto de apoyo.

En cuanto al espacio moderno, Francastel plantea que a partir del impresionismo, se asiste a una nueva concepción, y anota que “...a partir de ahora se concibe la posibilidad de sugerir un espacio a partir de la representación de un detalle. Al hacerlo se prepara verdaderamente el abandono del punto de vista tradicional. El espectador dejará de contemplar a través del marco un espectáculo ordenado...”²⁵

En este sentido, el espacio se muestra en el *Autorretrato* como fragmento de una habitación de la cual sólo se ve lo que ocurre en la esquina, en los márgenes. La protagonista, arrinconada, mira al espectador incómodamente sentada en su silla. Ocupa el lugar que se le ha permitido habitar en su condición de mujer; sin embargo, desde allí transformará su posición como sujeto, reasignándose el papel central de su composición.

²⁵ *Ibid.*, p. 169.

Con relación a la marginalidad, Susan Rubin Suleiman comenta que la posición de la mujer en las vanguardias fue doblemente marginal: "La mujer en la vanguardia fue doblemente marginal y por lo tanto se consideró a sí misma doblemente vanguardista. Paradójicamente esta marginalidad la proveyó con un sentido de centralidad en su propia mirada."²⁶ Retomando esta idea, se puede observar que alrededor de la protagonista, y girando en torno a ella, las piezas del rompecabezas cobran sentido: la hiena, "Tártaro", el balancín de juguete que flota sobre su cabeza y, en la distancia, visible a través de la ventana, el caballo blanco que galopa hacia la lejanía.

Para revisar las diversas figuras que aparecen en la obra, resulta muy útil usar metafóricamente la idea de collage, empleando algunos conceptos de Elza Adamowickz,²⁷ aun cuando el *Autorretrato* no es en sentido estricto un collage, ya que no corresponde a la técnica de papel cortado y pegado. Para Adamowickz, el collage surrealista no se puede reducir a una técnica; lo esencial radica en que es una manipulación subversiva de elementos que forja lo surreal a partir de fragmentos de lo real.

La autora explica que en el *Manifiesto surrealista* de 1924, Bretón presenta el automatismo y el collage como las dos técnicas idóneas para la producción de un texto surrealista, basando la definición de la imagen en el encuentro de elementos disparatados. El collage, así como el *frottage*, son considerados por

²⁶ Susan Rubin Suleiman anota que los movimientos de vanguardia europeos, especialmente el surrealismo, se caracterizaron por una ideología crítica del pensamiento burgués, así como un deseo por lograr el cambio social; por ello la producción artística se consideró como una intervención en el campo social, cultural y político. Estos movimientos se ubicaron "en los márgenes" de lo aceptado y conocido.

²⁷ Elza Adamowickz, *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

muchos surrealistas —entre ellos Max Ernst— como procesos paralelos o equivalentes a la escritura automática por su capacidad de estimular los poderes de alucinación del artista y generar un flujo de múltiples imágenes contradictorias. Privilegiando la actividad mental instigada por los elementos del collage, Ernst —según Adamowickz— destaca el flujo o la continuidad entre las imágenes de lo inconsciente y su proyección en la página.

Tanto en la década de 1920 como en la de 1930, el collage y el ensamblaje, en tanto formas de manipular los signos ya existentes, se consideraban modos privilegiados para crear lo surreal. Al respecto, Adamowickz dice:

El collage es también una práctica material que deliberadamente subvierte los modelos tradicionales de representación y los sistemas de valor burgueses a través de estrategias de perversión y desplazamiento. Gracias a la manipulación consciente de lo simbólico, el collage es una reconstrucción del lenguaje del padre...²⁸

El estudio de Adamowickz contribuye al análisis de la producción verbal y pictórica del surrealismo como “...el lugar de discursos múltiples y divergentes, una construcción de mensajes preformados, de la reelaboración paródica o de la transformación poética de textos previos o de fragmentos iconográficos”.²⁹

La idea del collage era familiar para Carrington cuando elaboró el *Autorretrato* y los cuentos, ya que como Renée Riese Hubert plantea, la artista conocía bien la obra de Max Ernst al momento de escribir *La casa del miedo* y *La*

²⁸ *Ibid.*, p. 11 [traducción de R.A.].

²⁹ *Ibid.*, p. 13 [traducción de R.A.].

dama oval,³⁰ particularmente sus estrategias narrativas y su exploración de la técnica de collage.³¹ A su vez, Ernst colabora con la ilustración de ambos libros con una serie de collages. Con relación a *La dama oval*, Riese Hubert marca las afinidades de este cuento con el collage, ya que Carrington presenta —según esta autora— un espectáculo rico en analogías y sorpresas comparables con los que aparecen dos obras de Ernst: *La mujer sin cabeza*³² y *Una semana de belleza*.

La protagonista

El rostro de la artista está enmarcado —como si lo recortara— por la cabellera que asemeja la crin de un caballo. La cabellera-crin puede sugerir la posibilidad de que Carrington se retrate como yegua o caballo. La mujer caballo puede relacionarse con Epona, diosa de los caballos y los animales en la mitología celta que tan bien conocía Carrington. Su nombre significa “la gran yegua”. Como deidad, preside la fecundidad de la tierra y las aguas, así como la muerte. Epona es la protectora de la raza equina. El simbolismo y la figura de “La Diosa”³³ de origen celta, opuesta a la noción patriarcal del dios masculino del judaísmo y del cristianismo, así como de la trinidad cristiana, aparecerá a lo largo de toda la obra de la artista en sus diferentes manifestaciones. Epona es una de las tantas maneras en que aparece

³⁰ Obras que coinciden en tiempo y sentido con el *Autorretrato*.

³¹ Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors, Women, Surrealism and Partnership*, Lincoln and London, University of Nebraska, 1994, pp. 113-139. Tanto *La casa del miedo* como *La dama oval* fueron ilustrados con collages de Max Ernst.

³² El título en francés es *La femme 100 têtes*, cuya traducción literal sería *La mujer de las 100 cabezas*; sin embargo Ernst hace un juego con el sonido que significa “sin cabezas”.

³³ Años más tarde, Carrington encontraría en el libro de Robert Graves, *La diosa blanca*, una enorme similitud de sentido entre el análisis de este autor sobre la diosa celta y la aparición de esta figura en muchas de sus obras.

esta diosa. Al identificarse con ella, la artista se atribuye tanto sus características propias como las de la mujer caballo. Para Gloria Orenstein, la metamorfosis psíquica de la mujer en diosa blanca o diosa mujer caballo crea un híbrido de animal y humano en que aquélla adquiere los poderes tanto del animal como de la deidad que representa.

La identificación de Carrington con la figura del caballo y su autorrepresentación como híbrido de humano y caballo se observa en muchas obras suyas de la época. En *La casa del miedo*, la protagonista es una criatura extraña, medio humana, medio equino. En *La dama oval*, la joven Lucrecia se convierte en caballo en medio del juego. En *El pequeño Francis*, al joven protagonista le crece una cabeza de caballo.

Autores como Susan Rubin Suleiman y Georgiana M. M. Colville, consideran que el tema del caballo surge en la iconografía de Carrington, a raíz de su relación con Max Ernst. Susan Rubin Suleiman marca como uno de los aspectos más positivos de la relación de Ernst y Carrington, el hecho de que compartieran el amor por la figura y significado del caballo. En 1927, Ernst había pintado una serie de obras con el título *La desposada del viento*. Cada una de estas piezas representaba dos o más caballos reunidos en extático apareamiento. En esa época no parecía haber distinciones entre yegua y semental en lo que se refiere a la figura del caballo. Sin embargo, más adelante *La desposada del viento* se refiere específicamente a lo femenino. En los dibujos que realizó en 1940 con este tema durante su detención en el campo de concentración, la figura es una caballa, como símbolo de pasión y arrebató.

Por su parte, Georgiana M. M. Colville³⁴ plantea que el *Autorretrato* es la primera pintura importante de la artista, y contiene ya todos los elementos que habría de desarrollar a lo largo de su obra. Explica además que en las primeras obras de Carrington dentro del surrealismo y bajo la influencia de Ernst, el caballo es el animal dominante. Afirma que la artista trató de abolir las diferencias entre humanos y animales, incluso en el amor, y que fue Max Ernst quien primero proveyó a Carrington con ese recurso crucial. Hombre, pájaro, caballo, Ernst fue el caballo blanco que liberó a la artista de su acartonado ambiente de clase alta británica.

Sin embargo, el caballo fue una figura fundamental para Carrington aún antes de conocer a Max Ernst. Si bien la artista encontró que existía una gran coincidencia entre ella y Ernst en muchos temas fundamentales para ambos —uno de los cuales fue el caballo—, el interés por esta figura surgió en ella a partir de los mitos y leyendas que conoció a través de las narraciones maternas, y también por influencia de la obra de Jonathan Swift.³⁵

Por otro lado, la fascinación por este animal proviene de su infancia, ya que la artista montaba desde pequeña. Esta fue una de las pocas experiencias de libertad y acción que se le permitieron como niña y más tarde como joven, pues debía mantener una actitud pasiva por el hecho de ser mujer. Es muy probable que la sensación de ser una unidad con el animal y “apropiarse” de sus

³⁴ Georgiana M. M. Colville, "Beauty and/is the beast: Animal symbology in the work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini", en Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli, Gwen Raaberg (eds.), *Surrealism and Women*, Cambridge/London, The MIT Press, 1991.

³⁵ En *Los viajes de Gulliver*, Swift presenta a los caballos como una raza superior, noble e inteligente que vive de manera pacífica, a diferencia de los humanos, a quienes presenta de forma satírica como depredadores.

características se remonte a la práctica de la equitación (lo que podría explicar su atuendo de jinete en el *Autorretrato*). Identificarse con el caballo representó para ella una forma de subvertir el rol impuesto a su género. En este sentido, su autorrepresentación como mujer caballo es muy diferente a la forma en que Ernst interpreta la figura en la serie *Desposada del viento*.

Otro aspecto relevante de la protagonista del *Autorretrato* es su apariencia, que no corresponde al ideal de la joven inglesa de su clase, el cual se refleja en la silla estilo victoriano que le sirve de asiento y en el aspecto femenino convencional de sus curvas, faldón, pies y corazón rojo. La artista tiene un aspecto andrógino, ya que mientras el torso plano parece masculino, la parte inferior muestra unas largas piernas muy torneadas que sugieren sexualidad. Su postura, con las piernas separadas, abiertas, es provocadora, y no resulta femenina desde un punto de vista convencional.

Según Renée Riese Hubert, el *Autorretrato* puede interpretarse como uno de los muchos trabajos surrealistas que representan el tema del andrógino.³⁶ En algunas de sus obras, Max Ernst había utilizado estrategias que reproducían conductas descritas por los médicos del hospital de La Salpêtrière;³⁷ una de ellas era la forma en que las mujeres que padecían histeria actuaban a la vez el papel de hombre y de mujer. Para David Lomas,³⁸ Ernst encontró la solución a la necesidad de trastocar la ley y el lenguaje del padre, en la posibilidad de cambiar

³⁶ La idea de una fusión total entre los dos sexos había sido ampliamente trabajada por los románticos alemanes. Posteriormente, Marcel Duchamp abordó también el tema. Erica Billiter escribe al respecto en la introducción del catálogo *La femme et le surrealisme*, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1987, pp. 18-25.

³⁷ Para profundizar en este tema, véase David Lomas, *The Haunted Self. Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, New Haven/London, Yale University Press, 2000.

³⁸ *Ibid.*, p. 83.

de lo masculino a lo femenino en el ámbito de la fantasía, actuando como si se ignorara qué lugar ocupar en el orden patriarcal. En *Pietá* o *Revolution by night* (figura 2), de 1923, Ernst se retrata cargado por un hombre hincado, que se ha identificado como su padre. Su actitud es completamente pasiva. Como apunta Lomas, la relación del hijo hacia el padre se asemeja más a la de la niña que despliega una actitud de afecto femenino hacia el padre. En este sentido, Ernst no pretende subvertir la autoridad paterna sino, por el contrario, congraciarse con ella.

Para Leonora Carrington, el recurso del andrógino es otro de los elementos de subversión contra la construcción convencional de la identidad femenina. En este sentido, tanto el padre como Max Ernst representan la mirada patriarcal.³⁹

Whitney Chadwick argumenta que incluso antes de 1936, cuando el psicoanalista Jacques Lacan presenta sus escritos sobre el origen de la subjetividad y su formación en el estadio del espejo,⁴⁰ las teorías sobre la subjetividad y la identidad sexual habían girado en torno a la visión. Para la autora, las teorías de Lacan, que derivaron de los conceptos de Freud sobre narcisismo y el ego especular, dejaron a la mujer en la posición de significante para el otro

³⁹ La artista ha dicho: "...no veían a la mujer como persona, sino como una proyección, un objeto de sus propios sueños de feminidad". "Ser una mujer surrealista —ha advertido desde entonces, con su característico humor irónico— quería decir que eras la que cocinaba la cena para los hombres surrealistas." Citado en Whitney Chadwick, *La realidad de la imaginación*, México, Conaculta/Era, 1994, p. 10. En reciente entrevista con motivo de su 90 aniversario, Carrington aseveró: "Aunque me atraían las ideas de los surrealistas, no me gusta que hoy me encajonen como surrealista. Prefiero ser feminista. André Bretón y los hombres del grupo eran muy machistas, sólo nos querían a nosotros como musas locas y sensuales para divertirlos, para atenderlos".

⁴⁰ Elizabeth Roudinesco coincide en que esta fecha marca la primera ocasión en que Lacan presenta públicamente la teoría del espejo. Las siguientes presentaciones se realizaron en 1938 y 1949. Elizabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France. La bataille de cent ans*, vol. 11, Ed. du Seuil, París, 1986, pp. 147-148.

masculino, y su subjetividad quedó determinada por el discurso patriarcal. Añade que presentar al sujeto como objeto es constitutivo del autorretrato, pero como destaca Luce Irigaray, el proceso de objetivación que permite a la mujer presentarse a sí misma desde fuera de su cuerpo, la inserta en la dinámica masculina en cuanto a ser vista como “el otro”. Para las mujeres artistas, la autorrepresentación ha estado ligada a la forma en que las mujeres interiorizan su “otredad”. El problema fundamental, de acuerdo con Chadwick, es la imposibilidad de la mujer de diferenciar su subjetividad de la forma en que es vista. En este sentido, la lucha de las artistas se presenta como ruptura o resistencia a las construcciones culturales de la feminidad.⁴¹

Carrington se resiste a jugar el papel de objeto para la mirada de otros, musa, *femme-enfant*, médium. Gracias al acto de pintarse, se convierte en su propio agente, se adjudica el papel activo y se confirma, en esta apropiación, como sujeto.

Mediante el conjuro que realiza con su mano, la protagonista se apropia de las características del dios cornudo Cernunnos (nombre que se aplica en la mitología celta a las diversas imágenes de un dios con cuernos). El “cornudo” es el señor de los animales, el dios de la fertilidad y la abundancia. Los cuernos simbolizan agresividad y virilidad, elementos asociados con la masculinidad. Sin embargo, en un acto de apropiación, Carrington se adjudica los poderes del dios convirtiéndose, mediante ese gesto, ella misma en diosa.

⁴¹ Whitney Chadwick, “An infinite play of empty mirrors, women, surrealism and self-representation”, en Whitney Chadwick (ed.), *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation*, Cambridge, MIT Press, 1998, pp. 2-35.

Gloria Orenstein explica que los cuernos sagrados son a su vez signo de consagración de la diosa celta llamada "diosa blanca", que en otra de sus manifestaciones es la diosa Epona —entre los celtas, diosa de la creatividad.⁴² Ambas interpretaciones se orientan en el mismo sentido: la apropiación de la fuerza del dios/diosa sin hacer distinción entre lo masculino y lo femenino. La artista se representa como un ser completo en sí mismo, con las características de ambos sexos. Mediante ese conjuro activo, Leonora Carrington realiza en el *Autorretrato* el acto de resistencia y ruptura del mundo patriarcal y autoritario del que proviene. A la vez, subvierte las construcciones del imaginario masculino surrealista, en las cuales el hombre es sujeto agente de la acción y la mujer es un ente pasivo.⁴³

Tártaro

En el *Autorretrato* aparece la figura de un caballo blanco de juguete que flota detrás de la protagonista. No se sabe si el caballo surge de la imaginación de la mujer o simplemente aparece como un desdoblamiento suyo.

El caballo de juguete está relacionado tanto con la infancia de Leonora Carrington como con Max Ernst. En su casa, Crookhey Hall, Carrington jugaba con un caballo de madera en la sala infantil de juegos, donde la artista se sentía feliz y libre, a diferencia de las habitaciones reservadas a los adultos. Lourdes Andrade

⁴² Para Carl G. Jung , Epona, diosa de la creatividad, se representaba muchas veces como una yegua blanca; Carl. G. Jung, *Man and His Symbols*, Nueva York, Doubleday & Company, 1979.

⁴³ El tema del andrógino se abordará nuevamente en el análisis de *La trompeta acústica*, en el segundo capítulo de este trabajo.

escribió al respecto: “Todo comienza en la *nursery*, en el cuarto de juegos de la mansión inglesa: Crookhey Hall. Ahí, la figura de 'Tártaro' —el de nombre sombrío—⁴⁴ se yergue, balanceándose al ritmo de las canciones de cuna. Ahí, el juego comienza a ser rito y la vida comienza a ser mito...”⁴⁵

El caballo de madera y la casa de la infancia reúnen aspectos positivos y negativos que les confieren un valor simbólico muy poderoso en el imaginario de la artista. En ambos confluyen, por un lado, las experiencias de Carrington con su madre, su abuela materna y su nana, y, por el otro, con el mundo patriarcal que exhibe en sus obras como cruel y destructivo.

Para Georgiana M. M. Colville, en su búsqueda de sí mismas, las mujeres surrealistas no se apropiaron de una naturaleza desligada de la cultura, sino que la religaron con el matriarcado y el culto a la diosa, con el mundo prehumano de los animales, la confusión original entre hombres y animales, la infancia de intimidad con la madre, el mundo de los juguetes, las mascotas y los cuentos de hadas en los cuales el padre es el monstruo.⁴⁶ En este sentido, la madre de Leonora Carrington, una irlandesa ama de casa, introduce a su hija en el mundo de la imaginación y la creatividad, a través de las narraciones de historias y leyendas celtas.⁴⁷

⁴⁴ Gloria Orenstein explica que el nombre "Tártaro" se deriva de "Tartarus", el inframundo griego. Tártaro relaciona a la divinidad celta Epona (el caballo blanco) con el reino del otro mundo. Citado en Georgiana M. M. Colville, art. cit., p. 162.

⁴⁵ Andrade, Lourdes, “Magia, niebla y surrealismo”, en *Leonora Carrington: una retrospectiva*, Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994. p. 19.

⁴⁶ Georgiana M.M. Colville, art. cit., p. 161.

⁴⁷ Sin embargo, la madre, entregada a las obligaciones de una dama de la clase alta inglesa, tampoco fue en la vida real una presencia constante para la pequeña, con quien rara vez convivía. Los niños tenían un mundo aparte de los adultos y generalmente eran cuidados por nanas y maestras.

La casa, el mundo de las mujeres y los espacios destinados a los niños, aparecerán a lo largo de la obra de Carrington en diversas formas. Marina Warner escribe en relación a la casa de la infancia:

En cierto sentido podemos ver en esta casa la jerarquía estructural que la rodeaba cuando niña. Su imaginario está más cerca del mundo que conforman los márgenes de la casa. Ella no ocupa los espacios esenciales; su imaginación vaga por las cocinas, los áticos, donde viven las mujeres y los sirvientes.⁴⁸

El padre es la presencia negativa en la obra de Carrington. La percepción de lo que representa aparece al desnudo en el cuento *La dama oval*, escrito en 1938, casi al mismo tiempo en que pinta el *Autorretrato*. Ahí narra la historia de una aristocrática “dama triste” que vive en una suntuosa mansión. Con gran sentido del humor, describe el lugar desde el punto de vista de la narradora, creando una atmósfera entre cómica y desoladora.⁴⁹ La joven vive con su padre a quien describe como un “hijo de perra” y “un cerdo”. El padre castiga a la joven,

⁴⁸ Susan L. Aberth, *op. cit.*, pp. 11-12. En un cuadro posterior al *Autorretrato*, denominado *Crookhey Hall* (1947) (figura 3) Carrington se retrata como un fantasma que huye de la casa. La mansión presenta un aspecto totalmente apacible y, de no ser por la mujer y dos personajes que atestiguan la huida, podría tratarse de un lugar paradisíaco.

⁴⁹ Leonora Carrington, *La dama oval*, México, Era, 1995. En otra parte del mismo libro, Carrington escribe: “La puerta se cerró en silencio tras de mí, y por primera vez en mi vida me encontré en una morada suntuosa. Para empezar, reinaba un silencio tan distinguido que apenas me atrevía a respirar. Luego estaba la extremada elegancia de los muebles y los *bibelots*. Cada silla era lo menos el doble de alta que una silla normal, y mucho más estrecha. Entre estos aristócratas, hasta los platos eran ovalados, no redondos como los de las personas corrientes”.

quien juega con su caballo de madera hasta fundirse con él en pleno delirio lúdico.⁵⁰

La actitud del padre corresponde a la descripción de Gilles Deleuze sobre los verdugos, quienes emplean el lenguaje hipócrita del orden y el poder establecidos. El verdugo emplea el lenguaje del poder para justificarse y tener una razón para ser elevado. “Lo que voy a hacer es por tu bien, cariño —su voz era muy suave—. Eres demasiado mayor para jugar con Tártaro. Tártaro es para los niños. Así que voy a quemarlo, hasta que no quede nada de él.”⁵¹

Para Deleuze, nada es más ajeno al sádico que la intención de persuadir o convencer. Se trata de mostrar “...que el razonamiento mismo es una violencia, que está del lado de los violentos con todo su rigor, toda su serenidad, toda su calma”.⁵² De nuevo la narración de Carrington concuerda con las palabras de Deleuze: “El anciano sonrió con suavidad y cascó otra avellana”. El padre sube al cuarto de los niños y la narradora se taponó los oídos con los dedos “...porque arriba se oían los relinchos más espantosos, cómo si un animal estuviese sufriendo torturas extremas”.⁵³

En *La Dama Oval* el padre ejecuta, en nombre de la sociedad, el bien, la razón y el orden, la aniquilación de Tártaro/Lucrecia/Leonora, en tanto que él

⁵⁰ La descripción que hace Carrington de la joven Lucrecia convertida en caballo recuerda al caballo que galopa en el *Autorretrato* hacia la lejanía. “Si no hubiera sabido que era Lucrecia, habría jurado que se trataba de un caballo. Era hermoso, de un blanco cegador, con sus cuatro patas finas como agujas y una crin que le caía como agua alrededor de su larga cara”. Leonora Carrington, *op. cit.*, p. 32.

⁵¹ Leonora Carrington, *op. cit.*, p. 33

⁵² Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p. 23.

⁵³ Leonora Carrington, *op. cit.*, p. 34.

representa al “Padre”, el falocentrismo, que en palabras de Hélène Cixous ⁵⁴ significa la autoridad y la fuerza. Ésta es la pantalla en la que se han construido las ficciones de la mitología patriarcal, autoritaria y cruel de la sociedad de la que procede Carrington.⁵⁵

La figura de Tártaro se enlaza a su vez con la relación de Carrington y Max Ernst. Habían comprado un caballo de juguete en una tienda de antigüedades de París y lo tenían colgado en la casa de Saint Martin-d’Ardeche. La pareja, reunida con amigos y gente del lugar, hacía fiestas, obras de teatro, cocinaba. En este sentido, la figura del caballo de juguete resulta una expresión de esa relación y el estado lúdico y festivo en el que ambos vivían.

Sin embargo, la relación fue ambivalente. El surrealismo, a través de Max Ernst, le ofreció a Leonora Carrington una vía afín a sus intuiciones y posibilitó su salida definitiva del mundo paterno. Pero en Ernst se repitió, para Carrington, la jerarquía del Padre/Pygmalion⁵⁶ con la hija/niña (*femme-enfant*) discípula/amante.

Respecto a los problemas de los surrealistas masculinos y su perspectiva de la mujer, Rudolf E. Kuenzli afirma que éstos vivían en un mundo masculino, con los ojos cerrados para construir a su antojo los fantasmas masculinos de lo

⁵⁴ “La historia, desde sus inicios, está dominada por los mismos amos, y ellos la marcan con las insignias de su economía apropiadora: la historia, como historia del falocentrismo, sólo se desplaza para repetirse.” Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 35.

⁵⁵ Una de las obras de Carrington de aquella época, directamente relacionada con la sociedad y sus costumbres, es *La comida de Lord Candlestick* (1938), donde uno de los platos es un niño.

⁵⁶ Se utiliza el concepto de Pygmalion en el sentido que lo utiliza Hélène Cixous: “Las bellas duermen en sus bosques, esperando que los príncipes lleguen para despertarlas. En sus lechos, en sus ataúdes de cristal, en sus bosques de infancia como muertas. Bellas pero pasivas; por tanto deseables. De ellas emana todo misterio. Es a los hombres a quienes les gusta jugar a las muñecas. Como es sabido desde Pygmalion. Su viejo sueño: ser dios madre. La mejor madre, la segunda, la que da el segundo nacimiento.” Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 17.

femenino.⁵⁷ En su opinión, los surrealistas no consideraban a la mujer como un sujeto, sino como una proyección, un objeto de sus sueños de feminidad. La mujer era la musa para los hombres.⁵⁸

Las mujeres son para los hombres surrealistas, como en las viejas tradiciones del patriarcado, sirvientas, ayudas en la forma de la niña musa, virgen, *femme-enfant*, ángel, criatura celestial que es su salvación, u objeto erótico, modelo, muñeca, o puede ser la amenaza de castración en la forma de la ubicua y suplicante mantis y otros animales femeninos devoradores.⁵⁹

Un claro ejemplo de esta actitud se encuentra en el prólogo que escribió Max Ernst para *La casa del miedo*:

—Buen viento, mal viento: os presento a la Desposada del Viento.

—¿Quién es la Novia del Viento? ¿Sabe leer? ¿Sabe escribir en francés sin cometer faltas? ¿Qué leña enciende para calentarse?

—Se calienta con su vida intensa, su misterio, su poesía. No ha leído nada, sino que se ha bebido todo. No sabe leer. Y sin embargo, la vio el ruiseñor sentada en la

⁵⁷ Rudolf E. Kuenzli, "Surrealism and mysogyny", en Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli, Gwen Raaberg (eds.), *op.cit.* Para Kuenzli, un ejemplo claro de esta actitud se observa en una ilustración que aparece publicada en *La révolution surrealiste* de 1929. Allí pueden verse, en una composición rectangular, fotografías de gran parte de los surrealistas, acomodadas alrededor de una pintura de Magritte de una mujer desnuda. Todos los surrealistas tienen los ojos cerrados, por lo cual no ven a la mujer (figura 4).

⁵⁸ Otro ejemplo utilizado por Kuenzli es la fotografía de Man Ray, *Waking Dream Séance*, de 1924, en la cual aparece Simona Breton como una médium que escribe los sueños de los surrealistas, como si ella no tuviera los propios (figura 5).

⁵⁹ Rudolf E. Kuenzli, art. cit., p. 19 [traducción de R.A.].

piedra del manantial, leyendo. Y aunque estaba leyendo para sí, los animales y los caballos la escuchaban admirados.⁶⁰

Según Marina Warner,⁶¹ Carrington representó para Max Ernst la *femme-enfant* de la vida real, que hablaba de deseo pero no había crecido lo suficiente para conocer las implicaciones de lo que decía. Para Warner, la cercanía de la niña-mujer al misterio y la sexualidad la acercaban al corazón de la doctrina surrealista. Carrington era la médium que lo rejuvenecía y gracias a la cual tenía visiones más poderosas.

La hiena

Otro de los elementos fundamentales para comprender el *Autorretrato* es la figura de la hiena que aparece, al igual que la protagonista, mirando directamente hacia el frente. Desde un punto de vista compositivo, entre ambas circula una secreta complicidad, enfatizada por el conjuro que la mujer hace con su mano. Probablemente la hiena sea un desdoblamiento de la artista, una especie de alter ego. A diferencia de la protagonista, cuyo torso no muestra senos, la hiena tiene hinchadas las ubres.⁶²

⁶⁰ Max Ernst "Prefacio" o "Loplop presenta a la Desposada del Viento", en Leonora Carrington, *La casa del miedo. Memorias de abajo*, Siglo XXI Editores, México, 1992.

⁶¹ *Idem*.

⁶² Marina Warner refiere que, siendo pequeña, Leonora Carrington conoció el zoológico con su madre. Esta experiencia fue muy importante para ella, pues normalmente era la nana la que convivía con la niña. Además, fue la primera vez que observó en vivo a los animales salvajes que habían poblado su imaginación en cuentos y mitos.

Warner observa que en el bestiario de Leonora Carrington predominan el caballo y en menor medida la hiena, que personifica la sexualidad y fertilidad de la joven, en tanto que el primero refleja su dinamismo, velocidad y soberanía. Para Georgiana M. M. Colville, tanto el caballo blanco como la hiena negra manifiestan la dualidad de la diosa blanca, y la pintura que analizamos contiene todos los componentes de la iniciación de la joven mujer al mundo.⁶³

Para entender mejor los aspectos que abordan estas autoras en relación con la hiena, es indispensable recurrir al cuento *La debutante*,⁶⁴ escrito en la misma época de realización del *Autorretrato*. En *La debutante*, la protagonista, que va a presentarse en sociedad en una gran fiesta organizada por su madre, es sustituida por su amiga la hiena. A fin de pasar desapercibida, ésta se come a la nana y se disfraza con su cara para tener presencia humana. En plena cena, su impostura es descubierta por el olor insoportable que despiden.⁶⁵ Al respecto, Colville señala que la figura de la hiena está relacionada con la infancia y la adolescencia de Carrington y la influencia de sus lecturas, entre ellas *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll, del cual cita: “¡Nana! hay que pretender que soy una hiena hambrienta y tú eres un hueso”.⁶⁶

La referencia a la hiena comprende —como los demás elementos iconográficos del *Autorretrato*— una multitud de relaciones simbólicas basadas en experiencias reales de Carrington, a las que da un significado complejo.

⁶³ Para una interpretación simbólica de los colores y elementos del *Autorretrato*, véase Georgiana M. M. Colville, art. cit., pp. 163-164.

⁶⁴ Este cuento fue incluido por André Bretón en su *Antología del humor negro*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1991.

⁶⁵ Las hienas se distinguen por su peculiar aparato reproductor, que en las hembras es un clítoris de gran tamaño. Son carnívoras y carroñeras.

⁶⁶ Georgiana M.M. Colville, art. cit., p.163.

Las jóvenes inglesas de clase alta eran “presentadas” en sociedad, y Leonora Carrington asistió con su madre, a los 17 años, a su presentación en la corte de Jorge V en Londres. Es evidente que esta experiencia fue desagradable para la joven y que, para la época en que escribió *La debutante*, tenía ya una conciencia clara de lo que representaba esta costumbre. Whitney Chadwick refiere que, cuando iba a debutar en la corte, su madre le sugirió tratar de ser “decorativa” y que “...debería tener cuidado o se volvería una vieja bruja antes de cumplir 25 años”.⁶⁷ En una entrevista con Paul de Angelis, la artista comenta sobre este momento, con gran sentido del humor: “Estaba en el mercado del matrimonio”.⁶⁸

En “Mujeres en el mercado”, Luce Irigaray coincide con lo anterior al plantear que en la sociedad como la conocemos, la cultura se basa en el intercambio de mujeres. Según esta autora, desde la mentalidad patriarcal,

...sin el intercambio de mujeres caeríamos de nuevo en la anarquía del mundo natural, lo azaroso del reino animal. El paso del orden natural al orden social, simbólico, está asegurado por el hecho que las mujeres circulen entre los hombres o grupos de hombres de acuerdo con la regla conocida como el tabú del incesto.⁶⁹

Esta exhibición de las jóvenes como mercancías de intercambio ante los hombres, implica para Irigaray tres roles impuestos a la mujer en las sociedades

⁶⁷ Whitney Chadwick, “Pilgrimage to the stars: Leonora Carrington and the occult tradition”, en *Leonora Carrington Paintings, Drawings and Sculptures, 1940-1990.*, Andrea Schlieker (ed.), London, Serpentine Gallery, 1991.

⁶⁸ Paul De Angelis, “Entrevista a Leonora Carrington”, en Whitney Chadwick, *La realidad de la imaginación*, México, CONACULTA, 1994, p.151.

⁶⁹ Luce Irigaray, *This Sex which Is not One*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 170.

patriarcales: los de madre, virgen y prostituta, de los cuales proceden las características de la sexualidad femenina. Los dos primeros se caracterizan por la pasividad femenina, y en ninguno de los tres la mujer tiene derecho a experimentar su propio placer.

El acto de subversión efectuado por Carrington al suplantar a la protagonista de *La debutante* con la hiena disfrazada de mujer, se relaciona con una estrategia de apropiación de sus derechos y de la realidad de ser mujer como sujeto y como cuerpo. Contra la actitud de pasividad y aceptación silenciosa de los roles impuestos a la mujer por la sociedad patriarcal, la protagonista reemplaza al ente pasivo, la debutante, por un alter ego altamente sexuado, considerado como repulsivo e incluso maloliente. Con ello busca perturbar el sentido de la identidad asignada a las mujeres.⁷⁰

Además de cuestionar el rol de género, en *La debutante* Carrington traza una serie de reflexiones sobre la identidad. Con relación a esta idea, Madeleine Cottenet-Hage apunta que, con este cambio de cara, la artista realiza un juego de interioridad-exterioridad, de superficies y fronteras. La piel, como signo visible de la diferencia entre los individuos, no puede crear por sí sola la identidad. En este sentido, el cuento cuestiona las actitudes discriminatorias y racistas de la aristocrática clase alta inglesa.

En el *Autorretrato*, la hiena representa la sexualidad, lo oscuro, lo impresentable; sin embargo, mira sin ambages, imperturbable, hacia el

⁷⁰ Hélène Cixous se refiere al cuerpo de la mujer como el continente negro, peligroso. La mujer no ha podido habitar su propio cuerpo, la han mantenido apartada de sí misma. Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 20.

espectador. Con sus ubres llenas, desafiante, parece decir que ella también es la protagonista: Leonora-hiena.

Para verse a sí misma desde otra perspectiva, Carrington revisa una a una las construcciones con las que se ha querido encasillar al género femenino. Logra mirarse bajo la luz del surrealismo y, gracias a éste, deja atrás el mundo paterno y la casa de la infancia. Sin embargo, pronto se dará cuenta de que la mirada surrealista masculina implica a su vez otra forma de sometimiento. Los elementos del *Autorretrato*, así como de *La dama oval* y *La debutante*, están encaminados a transformar, subvertir y resemantizar las imágenes construidas por las miradas y ficciones dominantes patriarcales en torno a la posición femenina.

III. LA TROMPETA ACÚSTICA

Leonora Carrington escapó a España en 1940, después del encarcelamiento de Max Ernst por la policía francesa. Allí sufrió una crisis nerviosa, provocada por la guerra y la separación de Ernst, que la mantuvo internada en una clínica en Santander. Su padre pretendía enviarla a un hospital psiquiátrico en Sudáfrica, donde probablemente la hubieran recluida de por vida; pero logró fugarse de su guardiana para refugiarse en el consulado mexicano en Lisboa. Gracias a la ayuda de Renato Leduc, con quien se casó, pudo salir hacia los Estados Unidos. La vivencia de la guerra y su internamiento en Santander transformaron profundamente a la joven.⁷¹ Llegó a Nueva York en 1942, donde se reencontró con Ernst, pero no volvieron a formar una pareja.

Carrington llegó a México en 1943 con Renato Leduc de quien se divorciaría más tarde. La experiencia del viaje aparece en varias obras de sus primeros años en el país. Aquí se relacionó con los refugiados de la guerra vinculados con el surrealismo; entre ellos se encontraba Remedios Varo, con quien mantendría una gran amistad hasta la muerte de ésta. En México conoció también a Emérico Weisz, fotógrafo húngaro con el que se casaría y tendría dos hijos. Estas experiencias le aportaron material para la producción de innumerables obras plásticas y una novela titulada *La puerta de piedra*.⁷²

⁷¹ Para comprender esta experiencia es indispensable leer el relato "Memorias de abajo", en Leonora Carrington, *La casa del miedo. Memorias de abajo*, México, Siglo XXI Editores, 1992.

⁷² Leonora Carrington, *La puerta de piedra*, trad. de Jorge Musto, Caracas, Monte Ávila, 1985.

En México comenzó a estudiar la cábala y el gnosticismo, y se sintió atraída por el hermetismo. Gracias a sus estudios de textos gnósticos y alquímicos, conoció algunas figuras femeninas de enorme poder, como María Magdalena y María la Judía, que de ahí en adelante aparecerían en muchas de sus pinturas, dibujos, esculturas y escritos.

La trompeta acústica, fue escrita en inglés por Leonora Carrington en México, en la década de 1950 y publicada por primera vez en 1974 en francés. En esta novela aparecen varios de los elementos que se analizaron en el capítulo anterior, como el andrógino, la diosa, el híbrido, el collage y la parodia, y responden a la misma revisión subversiva de los principios sociales, religiosos, políticos y sexuales del *Autorretrato* y los cuentos *La dama oval* y *La debutante*.

La obra relata las aventuras de la anciana Marian Leatherby quien, recluida en un asilo por su hijo, y tras una serie de complejos episodios, descubre que su misión es encontrar el Santo Grial y salvar al mundo de la destrucción total a la que éste se encamina fatalmente. Gracias a su avanzada edad y su género, la protagonista podrá tener acceso, a través de comunicación telepática, a los secretos reservados por la cultura patriarcal a los héroes y dioses masculinos.

La novela es una parodia que se apropia del cuento y la leyenda del Santo Grial, así como de su versión religiosa, a través de una revisión feminista irreverente y llena de humor.

La leyenda original del Santo Grial narra la historia de un caballero que busca el castillo habitado por un rey enfermo, quien resguarda un vaso u objeto en cuyo interior hay una pócima capaz de reparar su salud. Este caballero debe ser puro y formular una serie de preguntas precisas, pues de lo contrario provocaría la

desaparición del castillo y el reino. Si hace todo correctamente, se convertirá para siempre en el guardián del grial. Emma Jung y Marie von Franz⁷³ analizan la forma en que este cuento se entreteje con la leyenda cristiana en que el vaso corresponde al que recibió José de Arimatea con la sangre de Cristo cuando éste descendió de la cruz. Aunque el origen de esta leyenda es oscuro, puede rastrearse, entre otras fuentes, en las leyendas y mitos celtas. El grial podría haber llegado a esas tierras por conducto de José de Arimatea o sus descendientes.

La leyenda del grial pertenece a su vez a la serie de historias de la Mesa Redonda que se centran en la figura del rey Arturo de Bretaña y sus caballeros. Dichas historias se convirtieron con el transcurso del tiempo en modelos en cuanto a códigos de virtud y conducta caballeresca. El simbolismo de las historias del grial proviene de diversas fuentes y puede rastrearse en cuentos y leyendas, en la doctrina cristiana, en la alquimia, y en fuentes celtas y orientales.

En *La Trompeta acústica*, Carrington entreteje, con inteligencia asombrosa y amplio conocimiento, las múltiples interpretaciones de la leyenda del Santo Grial, y crea un collage de historias entremezcladas e insertadas unas dentro de otras. La autora crea, en la forma de una divertida comedia, una parodia en que la encargada de rescatar a la humanidad de la catástrofe a la que inevitablemente se aproxima, es una anciana considerada por su familia y la sociedad como un ser decrepito e inservible.

A través de esta historia, la autora revisa diversos mitos que se asientan en las concepciones patriarcales que han formado la cultura dominante; para ello

⁷³ Emma Jung y Marie-Louis von Franz, *The Grail Legend*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

entremezcla fuentes y creencias como la cábala, textos herméticos, conocimientos alquímicos⁷⁴ y los opone a las religiones patriarcales para cuestionar la “ficción dominante”. La protagonista piensa: “Es extraño cómo la Biblia siempre termina en la miseria y los cataclismos: Muy seguido me he preguntado cómo este Dios colérico y malvado, se volvió tan popular. La humanidad es muy extraña y no pretendo entender nada, sin embargo, ¿por qué hay que adorar algo que sólo te manda plagas y masacres? Y, ¿por qué se culpó a Eva de todo?”⁷⁵

La protagonista, una anciana de 92 años, es la narradora.⁷⁶ Sorda y desdentada, Marian Leatherby vive con su hijo Galahad y su nuera. Galahad, quien en la Leyenda del Santo Grial es el joven puro que ha de salvar al rey, se convierte en la novela en un hijo falto de carácter que obedece ciegamente a una esposa mezquina y frívola.⁷⁷ Así que es la madre quien debe cumplir la misión de rescatar el grial. Susan Rubin Suleiman marca el hecho de que la madre —y no el hijo— sea la figura subversiva y transgresora, como uno de los aspectos más importantes de *La Trompeta acústica*, y señala que este cambio de roles es único dentro del surrealismo o cualquier otro movimiento de vanguardia del siglo XX. Esta autora hace un análisis de *L.H.O.O.Q.*, obra de Marcel Duchamp que se remonta a 1919 (figura 6), así como de *The Blessed Virgin Chastising the Infant Jesus before Three Witnesses*, pintura de Max Ernst de 1926 (figura 7), y muestra cómo, dentro de las estrategias para el cambio político y cultural desarrolladas por

⁷⁴ Marina Warner señala que la cultura dominante ha marginado todos estos conocimientos.

⁷⁵ Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet*, Boston, Exact Change, 1996, p. 27.

⁷⁶ Carrington escribió la novela en México antes de cumplir 40 años de edad.

⁷⁷ La nuera es retratada como una gorda tacaña que esconde los chocolates para comérselos ella sola.

los surrealistas, la diferencia de la vanguardia masculina y la femenina radica en la primera sigue comprometida con el patriarcado, mientras que la segunda —como ocurre en *La trompeta acústica*— revierte la visión patriarcal.⁷⁸

Dice Rubin Suleiman:

Dentro de los textos de Carrington, elijo *La trompeta acústica* no sólo porque es brillante, escandalosamente inventiva y cómicamente “carnavalesca”, ocupando un lugar significativo entre el surrealismo y el posmodernismo feminista; sino también porque de manera única, la novela de Carrington asocia la risa subversiva del carnaval con la figura —y aún más importante con la voz— de la madre.⁷⁹

El sentido de carnaval al que se refiere Rubin Suleiman es el que introdujo Mijail Bajtin en sus escritos sobre el origen de la novela, donde analiza los discursos heterogéneos, de múltiples voces y lenguas de la cultura popular medieval, del Renacimiento y de la literatura paródica. Estas formas burlescas de las que habla el autor, dirigidas a liberar la conciencia del poder de la palabra directa, “...destruyen los fuertes muros que aprisionaban la conciencia en su propio discurso.”⁸⁰ El discurso carnavalesco tiene para él un potencial emancipador.

⁷⁸ La autora anota que no todas las obras femeninas de vanguardia tienen las mismas implicaciones; así mismo, aclara que no hay que olvidar los aspectos positivos de la vanguardia masculina y la alianza formal con sus contemporáneas feministas.

⁷⁹ Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, p.145 [traducción de R.A.].

⁸⁰ Mikhail Bajtin, *op. cit.*, p. 60.

Este discurso es conducido en *La trompeta acústica* por la voz irreverente, lúcida y llena de humor de la protagonista, quien empieza por relatar que nació en Gran Bretaña, pero vive en otro país⁸¹ y sueña con volver al norte, a Inglaterra, sólo para ver a su madre que tiene 110 años, lo cual no es mucho, explica, "...desde un punto de vista bíblico". Sin embargo, su verdadero deseo es llegar a Laponia y ser transportada en un vehículo por perros lanudos. Luego se describe como una vieja bruja o *crone*, un ser que puede ser mujer, hombre o andrógino. En ella se integran, al igual que en la joven protagonista del *Autorretrato*, lo femenino, lo masculino y lo animal, el andrógino y el híbrido. "En efecto, tengo una pequeña barba gris que la gente convencional encontraría repulsiva. Personalmente yo la encuentro bastante galante."⁸²

Gloria Orenstein⁸³ explica la figura de la vieja sabia, la *crone*, como uno de los aspectos más poderosos y fundamentales de la sabiduría femenina. Orenstein afirma que la *crone* ha estado siempre asociada con el aspecto del ciclo completo de la vida, la muerte y la regeneración representada por la muerte, razón por la cual se le ha despreciado y negado. Citando a Barbara G. Walter, apunta que un aspecto importante de esta figura es que

...sus dones intelectuales no estaban basados únicamente en lo que ahora se llama "intuición femenina", emoción o respuestas inconscientes. Ella estaba

⁸¹ Aun cuando no menciona el nombre del país, se infiere por la descripción que se trata de México. La protagonista vive en un cuarto que da a un patio, el cual comparte con sus dos gatos, una gallina, la sirvienta y sus dos hijos, algunas moscas y una planta llamada maguey.

⁸² Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet...*, p. 5.

⁸³ Gloria Feman Orenstein, *The Reflowering of the Goddess*, Nueva York, Pergamon Press, 1990.

igualmente acreditada con inteligencia analítica del tipo que se ha estereotipado como “masculino”.⁸⁴

La inteligencia ha sido un rasgo distintivo de la producción de Carrington a lo largo de su vida. En la novela, la protagonista será la encargada, a partir de sus acciones lúcidas —y en comunidad con otras ancianas— de rescatar a la humanidad. Carrington se apropia de la inteligencia, el conocimiento y la acción, usualmente restringida al hombre, y subvierte con este hecho muchos de los mitos que sustentan tal primacía. A la protagonista de *La Trompeta acústica* se le niega la posibilidad de la inteligencia y subjetividad por el hecho de ser una anciana, lo que aparentemente la hace pertenecer a otra especie. Su familia no la considera completamente humana; su nieto la llama “monstruo de Glamis” y saco de carne en descomposición, y su nuera la considera carente de sentimientos por su avanzada edad. Como argumento para recluir a su suegra en una institución, su nuera Muriel le dice a su marido: “Recuerda Galahad... esta gente mayor no tiene sentimientos como tú o como yo.”⁸⁵

La anciana es repulsiva para la gente de su alrededor. Esta repugnancia recuerda la sensación que produce la hiena en *La Debutante*. En ambos casos los cuerpos se alejan por completo del ideal de feminidad socialmente aceptada. Sin embargo, la protagonista ama su cuerpo, al que se aferra:

Las casas son verdaderos cuerpos. Nos conectamos con las paredes, los techos y los objetos justo como nos agarramos a nuestros hígados, esqueletos, carne y

⁸⁴ *Ibid.*, p. 57 [traducción de R.A.].

⁸⁵ Leonora Carrington, *The hearing trumpet...*, p. 15 [traducción de R.A.].

sangre. No soy una belleza, ningún espejo es necesario para asegurarme de ello; sin embargo, estoy aferrada a este marco macilento como si fuera el cuerpo mismo de Venus.⁸⁶

La protagonista está sorda, y para remediar esta carencia, su amiga Carmella⁸⁷ le regala una trompeta acústica, que es un cuerno mágico. Gracias a éste se entera de que la enviarán a un asilo para ancianos en un lugar llamado The Well of Light Brotherhood en Santa Brígida. Muchos de los nombres que utiliza Carrington en la novela tienen uno o varios significados ocultos: Brígida es una diosa en la mitología celta, hija del Daghdha, el dios bueno, experta en poesía y conocimientos arcanos.⁸⁸ Asimismo, la referencia a Santa Brígida se relaciona con el culto cristiano que liga a esta santa con la fertilidad, por lo cual resulta paradójico que la autora dé este nombre al asilo en que habitan sólo ancianas.

Gracias a la trompeta acústica, la protagonista adquiere poderes extrasensoriales. La trompeta en forma de cuerno tiene las mismas características que el signo que la mujer del *Autorretrato* realiza con su mano, el cual representa los cuernos del dios Cernunos —la cornucopia asociada con la Luna y signo de la abundancia. La trompeta permitirá a la protagonista entrar en otra dimensión de la realidad, para entender lo que sucede en diversos planos y descifrar así lo que acontecerá en el asilo al que será remitida.

⁸⁶ Leonora Carrington, *The hearing trumpet...*, p. 17 [traducción de R.A.].

⁸⁷ El personaje de Carmella está basado en la artista Remedios Varo, con quien Carrington convivió durante muchos años en México hasta la muerte de la primera, y que fue su amiga y cómplice en un sinnúmero de aventuras.

⁸⁸ La diosa Minerva se identificó con Brígida.

La descripción del asilo corresponde a un castillo medieval similar al del rey en el cuento del grial; a la vez, es muy cercana al sanatorio mental de Santander, España, en el que Carrington fue recluida cuando se separó de Max Ernst (experiencia que la artista relató en *Down Below*). Pero la similitud no termina ahí. Para Susan Rubin Suleiman, *La trompeta acústica* puede verse como una transposición y expansión de las construcciones alucinadas de *Down Below*, con la diferencia de que este relato es trágico, mientras que el otro es cómico. En ambos, los símbolos cristianos y mitológicos se entremezclan con elementos paganos, el dios masculino es remplazado por uno femenino y el mundo se voltea al revés. Ambas historias muestran una línea de continuidad en las preocupaciones de Carrington y en su relación con el surrealismo, ya que *Down below* es una especie de *Nadja* contada desde la perspectiva femenina, en tanto que *La trompeta acústica* se ubica cerca de la parodia surrealista a la manera de Aragón, Desnos o Péret, contada desde otra posición del sujeto.

El asilo de *La trompeta acústica* es el umbral a otro mundo, a pesar de que el “Doctor Gambit” —parodia de Gurdjieff—⁸⁹ lo conduce en forma autoritaria y patriarcal, sometiendo a las ancianas a interminables sesiones de doctrina cristiana moralista aderezada con creencias y ejercicios físicos y espirituales destinados a lograr la iluminación. En el asilo, la protagonista descubre paulatinamente multitud de historias dentro de la historia, sobrepuestas unas a otras hasta llegar al desenlace final, en un collage tanto de temas como de estilos.

⁸⁹ G. I. Gurdjieff fue un místico armenio que desarrolló la Doctrina del Cuarto Camino para el crecimiento espiritual. Carrington asistió a sus cursos.

Con aparente realismo, la protagonista narra la vida cotidiana en el asilo, mezclando reflexiones y recuerdos de su juventud e incluyendo las voces del resto de los personajes que lo habitan. En ese contexto, Carrington introduce otra historia totalmente fantástica en la narración, nuevamente una parodia de los relatos de la Biblia, del grial y de vida de los santos. Gracias a un libro que le proporciona una anciana del asilo, la protagonista descubre la historia de la monja Doña Rosalinda Álvarez Della Cueva, abadesa del convento de Santa Bárbara de Tartarus, cuyo retrato cuelga en el comedor del asilo y la inquieta desde el día de su llegada, por la forma en que la monja parece guiñarle un ojo desde el cuadro.

La historia de Doña Rosalinda, que contiene a su vez una multitud de historias, es una divertida e irreverente subversión del cristianismo en la que Carrington da rienda suelta a una alucinada narración antipatriarcal y anticristiana. La autora introduce en su novela insólitas asociaciones entre personajes paganos, mitológicos y cristianos. En otro salto en el tiempo, la narración menciona a la diosa Venus, poseedora original de la copa con el *pneuma*. Al parir a Cupido, la diosa tiró la copa con el *pneuma*; ésta quedó enterrada en una cueva, hogar de Epona, la diosa caballa. Durante siglos, la copa permaneció al cuidado de la diosa subterránea Barbarus (masculino de Bárbara), hermafrodita y barbada, adorada por monjes hermafroditas.

Con esta descripción, Carrington evidencia que Marian Leatherby, la protagonista, es también Doña Rosalinda, quien a su vez es la diosa subterránea, y entreteje las historias de unas y otras. Al igual que en el *Autorretrato*, pero de manera mucho más compleja, Carrington aborda la naturaleza del andrógino y la opone a la violencia patriarcal. A su vez reaparece la diosa Epona —que en el

Autorretrato se identificaba con la protagonista en su juventud— en su aspecto de anciana sabia o *crone* (figura que aparecerá constantemente en la obra de la artista).

Dentro de esta complejísima narración, la autora introduce otros dos textos supuestamente escritos en hebreo y latín, encontrados por el narrador de la historia de Doña Rosalinda después de su extraña muerte. En el primero, relaciona a la diosa celta Epona con la diosa Bárbara (creación de Carrington) y con Hécate, la diosa griega vinculada con la brujería. Gloria Orenstein señala que esta trinidad representa a la *crone* en su aspecto de triple diosa, que se opone — como otra forma de resistencia— a la trinidad masculina del cristianismo. En el segundo texto, supuestamente anónimo y muy antiguo, reaparece la actitud subversiva de Carrington, que lanza una maldición a “Los hijos de la tierra que adoran a una trinidad de hombres.”⁹⁰

Orenstein añade que, en este escrito, la autora menciona un texto gnóstico en que se habla del dios como una pareja que reúne elementos tanto femeninos como masculinos. La unión ritual de la pareja originaria engendró la vida (*pneuma*), así como la copa sagrada para contenerla y a Sephirá, el dios alado hermafrodita. Relaciona a Sephirá con la antigua diosa de la tradición cabalística que posee una naturaleza andrógina o hermafrodita. Sólo mediante la unión de la nueva pareja formada por Bárbara y el dios cornudo, se volverá a llenar la copa con el *pneuma* sagrado.

En la última parte del libro, la historia de Doña Rosalinda se entreteje de manera vertiginosa con la de Marian Leatherby y las ancianas del asilo. Una de las

⁹⁰ Leonora Carrington, *The hearing trumpet...*, p. 119.

internas —que resulta ser en realidad un hombre llamado Arturo—⁹¹ muere envenenada a manos de las favoritas del Dr. Gambit y su esposa.⁹² Las ancianas inician una huelga de hambre como forma de rebelión. En clara alusión al cuento del grial, la protagonista resuelve unos acertijos para entrar en la torre del castillo. Las internas logran sobrevivir gracias a la ayuda de la combativa Carmella y, después de su triunfo sobre el doctor, se rebelan contra toda forma de dominación:

Pues no tenemos la menor intención de dejarnos intimidar por su bestial rutina nunca más. Aunque la libertad nos ha llegado algo tarde en la vida, no estamos dispuestas a tirarla de nuevo. Muchas de nosotras hemos pasado nuestras vidas con esposos dominantes y malhumorados. Cuando finalmente nos libramos de ellos, nos empezaron a coaccionar nuestros hijos e hijas, que ya no nos amaban y que nos consideraban una carga y objetos de ridículo y vergüenza. ¿Se imaginó en sus sueños más disparatados que ahora que hemos probado la libertad vamos a dejar que nos presionen otra vez...?⁹³

Tras el desastre provocado por una bomba atómica, el mundo entra en una nueva era glaciaria. “Es imposible entender como millones y millones de personas

⁹¹ Con la muerte de Arturo (en clara referencia al rey Arturo) Carrington cancela la posibilidad de que sea un hombre el que restaure el grial.

⁹² La esposa del doctor es otro de los personajes femeninos negativos de Carrington y, al igual que la nuera de la protagonista, ejerce un enorme poder sobre su marido, quien le teme.

⁹³ Leonora Carrington, *The hearing trumpet...*, p. 154 [traducción de R.A.].

obedecen a una enfermiza colección de caballeros que se llaman a sí mismos Gobierno... Es una forma de hipnosis planetaria, y muy poco saludable.”⁹⁴

Siguiendo en la línea paródica de los viajes de autodescubrimiento, la protagonista penetra en la torre y desciende al inframundo, que es a su vez una cocina. Allí se encuentra con un doble de sí misma haciendo un caldo en el caldero alquímico. Con enorme sentido del humor, Carrington describe la forma en que el personaje se cocina a sí mismo en el gran caldo alquímico. La protagonista se ve como la reencarnación de Doña Rosalinda, como la abeja reina y como ella misma.

Una comunidad sui generis conformada por las ancianas, Marlborough⁹⁵ — un poeta surrealista que Marian Leatherby conoció en su juventud, quien llega al asilo junto con su hermana Anubeth, mujer loba—,⁹⁶ Carmella y su chofer chino, el cartero Taliessin,⁹⁷ un rey lobo —marido de Anubeth— y la abeja reina, ayuda a restaurar y llenar de miel la copa de la diosa para revertir la usurpación original que descarrió a la humanidad.

La protagonista termina su relato surrealista explicando que han nacido los hijos de Anubeth y el rey lobo, quienes continuarán la tarea de registrar la historia hasta que el planeta se vuelva a poblar con gatos, hombres lobo, abejas y cabras,

⁹⁴ *Ibid.*, pp.158-159.

⁹⁵ El personaje de Marlborough corresponde en la realidad al inglés Edward James, amigo y coleccionista de la obra de Carrington. Sin embargo, en este personaje confluyen los rasgos de varios surrealistas.

⁹⁶ Tanto ella como su hermano son parientes de un noble húngaro cuya madre fue una famosa vampiresa de Transilvania.

⁹⁷ La misión del cartero Taliessin es ayudar a los seres humanos a tomar conciencia de su estado de esclavitud y explotación por parte de seres ansiosos de poder. Leonora Carrington, *The hearing trumpet...*, p. 183.

lo cual tal vez fructifique en una mejor humanidad, pues la actual renunció al *pneuma* de la diosa.

Con esta novela, Carrington logró revertir simbólicamente la historia de la humanidad, deshaciendo los mitos que subyacen en las construcciones patriarcales. Como en esta historia de subversión los polos cambian de lugar, Marian Leatherby logra finalmente habitar cerca de Laponia. “Si la anciana no puede ir a Laponia, entonces Laponia debe venir a la anciana.”⁹⁸

Gloria Orenstein afirma con relación a *La trompeta acústica*:

Lo que Carrington ha conseguido es la visión a distancia de una historia fabulosa de la existencia primordial de la diosa y su subsecuente absorción y eventual masculinización a través de la historia de las religiones patriarcales. Pero su existencia última es revelada a las mujeres a través del conocimiento, visiones religiosas personales y experiencias, así como a través de decodificar el simbolismo patriarcal mítico y religioso.⁹⁹

Esta opinión es importante; sin embargo, el aspecto más significativo de la revisión que efectúa Carrington a partir de la historia, no radica en restablecer un matriarcado que sustituya al patriarcado imperante en el ámbito mítico y religioso, sino en cuestionar un orden absurdo y depredador impuesto por la cultura patriarcal en todos los órdenes de la realidad, que llevará al mundo a su fin, al desastre humano y ecológico, y que ha propiciado la injusticia y violencia cometida

⁹⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁹⁹ Gloria Orenstein, *op.cit.*, p. 67.

por los fuertes y poderosos contra los más débiles, representados en la novela por la comunidad de ancianas.

Lo que intenta Leonora Carrington es alterar el registro simbólico del lugar y el papel otorgados a la mujer, en la medida en que ponen de manifiesto los sistemas sociales y esquemas ideológicos del pensamiento occidental totalitario y colonizador. A través de su obra, Carrington emprende la búsqueda del grial —que en su caso es la búsqueda del conocimiento— con la esperanza de revertir la historia de la humanidad. Como protagonista de esta gesta, subvierte su papel de objeto pasivo y “cambia los polos” hasta convertirse en sujeto agente de una posible nueva historia de la humanidad, auxiliada por una insólita comunidad de “caballeros de la mesa redonda”, conformada por ancianas, surrealistas, híbridos y mensajeros.

IV. A MANERA DE CONCLUSIÓN

A lo largo de la historia, innumerables propuestas artísticas —entre ellas el surrealismo— han reforzado, a través de la representación, la construcción de la subjetividad como propiedad exclusivamente masculina, así como la caracterización de la mujer como objeto pasivo. En la mayoría de los casos, la subversión de los artistas del surrealismo contra la figura patriarcal y el discurso dominante no logró crear un orden distinto al patriarcado, sino tan sólo cambiar al sujeto masculino dominante por otro tipo de sujeto, también masculino. En relación con el tema de género, la “mirada”, la “pantalla” y la “ficción” del surrealismo permanecieron dentro de las construcciones convencionales.

A través del análisis del *Autorretrato* y *La trompeta acústica*, se ha querido mostrar que Leonora Carrington intenta trastocar el lugar y el papel otorgados a la mujer como objeto pasivo y espectadora sumisa y marginal de la realidad construida por la ficción patriarcal, mediante la exploración de su posición como sujeto agente y la aparición de un imaginario femenino en su obra.

En la exploración que realiza la artista a partir de la representación/narración, la mujer aparece como sujeto agente en forma de diosa, madre, sacerdotisa de la Tierra, cocinera, joven o anciana, ya sea sola o en comunidad con diversos seres. Carrington trabaja con figuras femeninas, masculinas, andróginos, híbridos, animales y vegetales que conviven en el mundo marginal de las mujeres, con la intención de redesignar a lo marginal un lugar fundamental en la construcción de una nueva mirada, en coincidencia con los postulados de muchas de las artistas feministas. Sin embargo, a diferencia de algunas de las primeras prácticas y teorías

de esa corriente, su intención no ha sido construir un matriarcado que sustituya el orden patriarcal, sino proponer nuevas opciones de realidad que incluyan la diversidad, al igual que cuestionar las nociones convencionales de masculinidad y feminidad y terminar con ellas.

Como demuestran las obras analizadas y un sinnúmero de creaciones pictóricas y literarias, la producción de Carrington se ha encaminado, a través de su incursión en vías alternas de conocimiento, a subvertir muchos de los presupuestos políticos, culturales y religiosos. Para llevar a cabo esta revisión/reversión política y epistemológica, Carrington ha incursionado en diversas disciplinas como la mitología, la alquimia, la cábala, el hermetismo, el budismo tibetano, la psicología de Carl G. Jung, la física y la matemática. Gracias a su pensamiento crítico y la búsqueda constante de nuevos conocimientos para cuestionar los estrechos marcos de pensamiento, ninguna de estas disciplinas se propone como verdad absoluta. La autora las reinterpreta y reconstruye en sus imágenes, valiéndose del sentido del collage y el montaje para darles un nuevo significado mediante la reelaboración paródica, la cita, la apropiación.

En sus producciones tanto pictóricas como literarias, las imágenes y la narración son un lugar de encuentro, un collage de temas y estilos, de tiempos y espacios. A través de la intertextualidad, Carrington relaciona textos antiguos con pensamientos modernos, y personajes emblemáticos con conocimientos de la cábala y figuras del tarot; mezcla los lugares de la cotidianidad femenina con sitios míticos o sagrados, al igual que la casa de infancia con lecturas de Swift; relaciona *Alicia a través del espejo* con María la Judía y María Magdalena, y a éstas con las ancianas y las brujas. Explora su ser sujeto como anciana, como hombre, como

andrógino, como híbrido, como casa, como cosmos, como universo; se adjudica la trinidad de la religión católica y se apropia de la capacidad de agencia de los dioses.

Con gran inteligencia, humor y seriedad, Carrington ha contribuido con su obra a replantear las identidades femenina y masculina. En el camino ha deconstruido muchas de las ficciones que privilegian la mirada impuesta sobre la realidad por la “ficción dominante” patriarcal.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1

Leonora Carrington, *Autorretrato (La posada del caballo del alba)*, 1937-1938, óleo sobre lienzo, 65 x 81.2 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, colección Pierre y María-Gaetana Matisse. Reproducida en Susan L. Aberth, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid, Conaculta/Turner, 2004.

Figura 2

Max Ernst, *Pietá o Revolution by night*, 1923, óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm, Tate Gallery, Londres. Reproducida en William A. Camfield, *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism*, Munich, Prestel-Verlag, 1993.

Figura 3

Leonora Carrington, *Crookey Hall*, 1947, caseína sobre masonite, 31.5 x 60 cm, colección privada. Reproducida en Susan L. Aberth, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid, Conaculta/Turner, 2004.

Figura 4

Je ne vois pas la (femme) cachée dans la forêt, ilustración sobre una pintura homónima de Magritte, *La révolution surréaliste*, núm. 12, 15 de diciembre de 1929, p. 73. Reproducida en Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli y Gwen Raaberg (eds.), *Surrealism and Women*, Londres, MIT Press, 1993.

Figura 5

Man Ray, *Waking Dream Séance*, 1924, fotografía, colección Lucien Treillard, París. Reproducida en Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli y Gwen Raaberg (eds.), *Surrealism and Women*, Londres, MIT Press, 1993.

Figura 6

Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, reproducción de la Mona Lisa alterada con lápiz, 19 x 12.7 cm, colección particular. Reproducida en Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Londres, Harvard University Press, 1990.

Figura 7

Max Ernst, *The Blessed Virgin Chastising the Infant Jesus before Three Witnesses: André Breton, Paul Eluard and the Painter*, 1926, óleo sobre lienzo, 197 x 130 cm, Museo Ludwig, Colonia. Reproducida en Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Londres, Harvard University Press, 1990.



Figura 1. Leonora Carrington, *Autorretrato (La posada del caballo del alba)*, 1937-1938, óleo sobre lienzo, 65 x 81.2 cm.

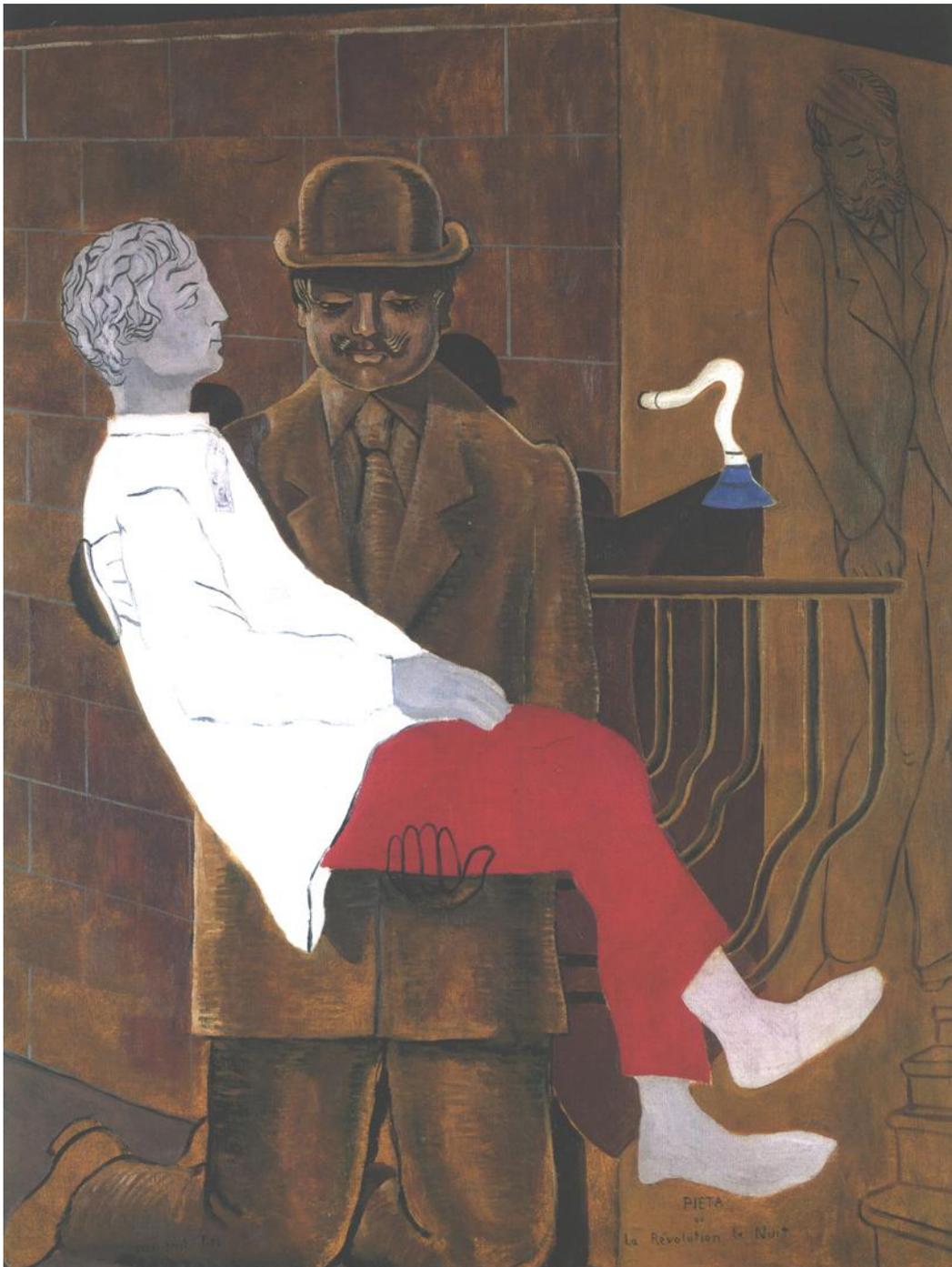


Figura 2. Max Ernst, *Pietá o Revolution by night*, 1923, óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.



Figura 3. Leonora Carrington, *Crookey Hall*, 1947, caseína sobre masonite, 31.5 x 60 cm.



Figura 4. *Je ne vois pas la (femme) cachée dans la forêt*, ilustración en *La révolution surréaliste*, núm. 12, 15 de diciembre de 1929, p. 73.

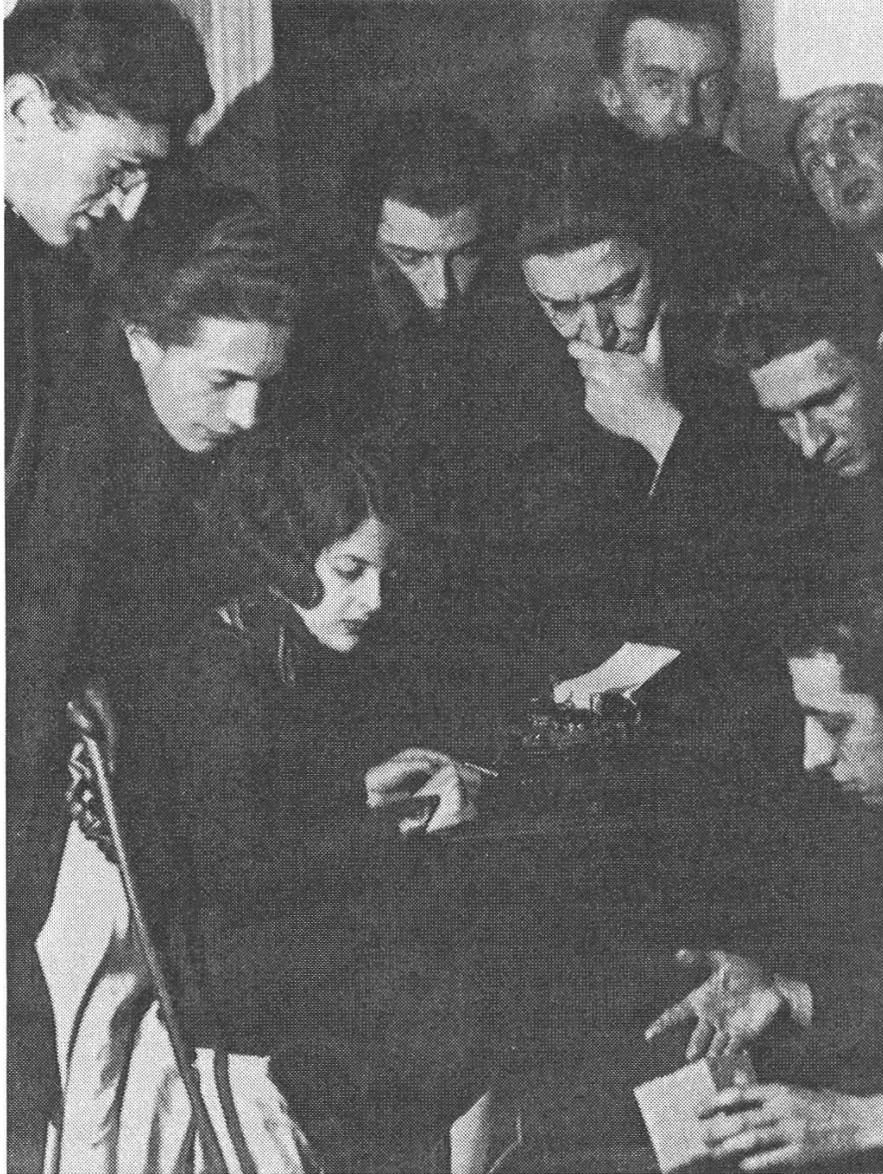


Figura 5. Man Ray, *Waking Dream Séance*, 1924, fotografía.



Figura 6. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, reproducción de la Mona Lisa alterada con lápiz, 19 x 12.7 cm.



Figura 7. Max Ernst, *The Blessed Virgin Chastising the Infant Jesus before Three Witnesses: André Breton, Paul Eluard and the Painter*, 1926, óleo sobre lienzo, 197 x 130 cm.

BIBLIOGRAFÍA

- Abeleira, J., "Leonora Carrington", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 501, 1992, pp. 33 y 34.
- Aberth, Susan, "Leonora Carrington: the Mexican years, 1943-1985", *Art Journal*, núm. 51, verano de 1992, pp. 83-85.
- , *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid, Conaculta/Turner, 2004.
- Adamowickz, Elsa, *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Ades, Dawn, "Dada and surrealism", en Nikos Stangos, *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*, Londres, Thames and Hudson, 1994.
- , "Dada, an-art and anti-art", en *La abolición del arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.
- y Simon Baker, *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, Cambridge, The MIT Press, 2006.
- Alexandrian, Sarane, *Surrealist Art*, Londres, Thames and Hudson, 1989.
- Andrade, Lourdes, "De la monstruosidad carringtoniana", *Alebrijes. Artes de México*, núm. 16, 1992, pp. 102 y 103.
- , "Magia, niebla y surrealismo", en *Leonora Carrington: una retrospectiva*, Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994.
- , "Surrealismo", *México en el Arte*, núm. 11, 1985, pp. 28-31.
- Assa, Sonia, "Gardens of delight, or what's cooking? Leonora Carrington in the kitchen", *Studies in 20th Century Literature*, vol. 15, núm. 3, 1991, pp. 83-85.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Bajtín, M. M, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 2005.
- , *The Dialogic Imagination*, Michael Holquist (ed.), trad. de Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.
- Bataille, Georges, *El azul del cielo*, Barcelona, Tusquets, 2004.

- , *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Adriana Hidalgo (ed.), Buenos Aires, 2003.
- , *Obras escogidas*, México, Fontamara, 2006.
- , *The Absence of Myth Writings on Surrealism*, Londres, Verso, 2006.
- Berenstein, Richard, *El mal radical*, México, Fineo, 2006.
- Billiter, Erika y José Pierre, *La Femme et le Surrealisme* (catálogo), Musée Cantonal des Beaux- Arts, Lausana, 1987.
- Breton, André, *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- , *El amor loco*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- , *Los vasos comunicantes*, México, Joaquín Mortiz, 1968.
- , *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- , *Nadja*, México, Joaquín Mortiz, 1979.
- , *Surrealism and Painting*, Boston, MFA, 2002.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.
- Butler Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 2006.
- Camfield, William A., *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism*, Munich, Prestel-Verlag, 1993.
- Carrington, Leonora, *El séptimo caballo y otros cuentos*, México, Siglo XXI, 1992.
- , *La casa del miedo. Memorias de abajo*, prefacio de Max Ernst, México, Siglo XXI Editores, 1992.
- , *La dama oval*, México, Era, 1995.
- , *Memorias de abajo*, Madrid, Siruela, 1992.
- , *The Hearing Trumpet*, Boston, Exact Change, 1996.
- Caws, Mary Ann, "Ladies shot and painted: Female embodiment in surrealist art", en Susan Rubin Suleiman (ed.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

- , Rudolf E. Kuenzli y Gwen Raaberg (comps.), *Surrealism and Women*, Cambridge, The MIT Press, 1991.
- Chadwick, Whitney, “El mundo mágico: Leonora Carrington’s Enchanted Garden”, en *Leonora Carrington. The Mexican Years: 1943-1985*, University of New México Press, 1992.
- , “Leonora Carrington: evolution of a feminist consciousness”, *Woman’s Art Journal*, núm. 7, primavera-verano de 1986, pp. 37-42.
- , “Pilgrimage to the stars: Carrington and the occult tradition”, en *Leonora Carrington: Paintings, drawings and sculptures 1940-1990*, Andrea Schlieker (ed.), London, Serpentine Gallery, 1991.
- , *La realidad de la imaginación*, México, Conaculta/Era, 1994.
- , *Women Artists and the Surrealist Movement*, Boston, Little, Brown and Co., 1985.
- , *Women, Art and Society* (ed. rev.), London: Thames and Hudson, 1997.
- y Ades Dawn (eds.), *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge, MIT Press, 1998.
- , “The muse as artist. Women in the surrealist movement”, *Art in America*, núm. 73, 1985, pp. 120-129.
- Christensen, Peter G., “The flight from passion in Leonora Carrington’s literary work”, *Dada-Surrealism*, Iowa City, 1990, pp. 148-158.
- Cixous, Helen, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995,
- Colville, Georgiana M. M., “Beauty and/is the beast: Animal symbology in the work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini”, en Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli y Gwen Raaberg (comps.), *Surrealism and Women*, Cambridge, The MIT Press, 1991.
- Conde, Teresa del, “Pintura fantástica y nueva figuración”, *El Arte Mexicano*, vol.15, Jorge Alberto Manrique (ed.), Salvat, México, 1982.
- , *Arte y psique*, México, Plaza y Janés, 2002.
- Conley, Katharine, *Automatic Women: The Representation of Women in Surrealism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996.

- Cottenet Hage, Madelaine, "The body subversive: Corporeal imagery in Carrington, Prassinos and Mansour", en Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli y Gwen Raaberg (comps.), *Surrealism and Women*, Cambridge, The MIT Press, 1991.
- Deffebach, Nancy, "Human-plant hybrids in the art of Frida Kahlo and Leonora Carrington", *Curare Espacio Crítico para las Artes*, núm. 11, México, 1997.
- Deleuze, Gilles, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.
- Derrida, Jacques, *Memoirs d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990.
- Emerich, Luis Carlos, "Leonora Carrington: atrás de los espejos", en *Leonora Carrington: una retrospectiva*, Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994.
- Ernst, Max, *The Hundred Headless Woman*, Nueva York, Braziller, 1981.
- Firat, Begüm Ö, "Mujeres con peluca: sobre la visualidad y la identidad", en José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.
- Foster, Hal, *Compulsive Beauty*, Cambridge, MIT Press, 1993.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad humana I. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI Editores, 1976.
- , *Historia de la sexualidad humana II. El uso de los placeres*, Bogotá, Siglo XXI Editores, 1986.
- , *Historia de la sexualidad humana III. La inquietud de sí*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1991.
- , *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI Editores, 1976.
- , *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI Editores, 2005.
- Francastel, Pierre, *Sociología del arte*, Madrid, Alianza, 1991.
- García Ponce, Juan, *Leonora Carrington*, México, Ediciones Era, 1974.
- Graves, Robert, *The White Goddess. An Historical Grammar of Poetic Myth*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1966.

- Hage, Madeleine Cottenet, "The body subversive: corporeal imagery in Carrington, Prassinós and Mansour", *Dada-Surrealism*, Iowa City, 1989, pp. 76-95.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 2003.
- , *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998.
- Hubert, Renée Riese, *Magnifying Mirrors: Woman, Surrealism and Partnership*, Lincoln, University of Nebraska, 1994.
- Irigaray, Luce, *This sex which is not one*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- James, Merlin, "The rebellious debutante's cause", *London Magazine*, vol. 32, núms. 1-2, abril-mayo de 1992m pp. 115-119.
- Jung, Carl. G. (coord.), *Man and His Symbols*, Nueva York, Doubleday & Company, 1979.
- Jung, Emma y Marie-Louise von Franz, *The Grail Legend*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998.
- Kaplan, Janet, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, México, Era, 1989.
- Krauss, Rosalind y J. Livingstone, *L'amour fou: Photography and Surrealism*, Washington, D.C., Aeville Press, 1985.
- Kristeva, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1980.
- , *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 2004.
- Lacan, Jacques, *Escritos 1*, trad. de Tomás Segovia, México, Siglo XXI Editores, 2005.
- , *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario*, trad. de F. Monge, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Lewitt, A. S., "The bestial fictions of Leonora Carrington", *Journal of Modern Literature*, vol. 20, núm. 1. p. 65.
- Linker, Kate, "Representation and sexuality", en *Art and Modernism: Rethinking Representation*, Brian Wallis (ed.), Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1984.
- Lomas, David, *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, Yale University Press, 1991.

- Mandlove, Nancy B., "Humor at the service of the revolution: Leonora Carrington's feminist perspective on Surrealism", *Perspectives on Contemporary Literature*, vol. 7, 1981, pp.117-122.
- Nancy, Jean Luc, *Le Regard du portrait*, París, Editions Galilée, 2000.
- Orenstein, Feman Gloria, "The chrysopeia of Mary the Jewess: Leonora Carrington's surrealist alchemical tractate", en *Cauda Pavonis: Studies in Hermeticism*, vol. 19, núm. 2, Wasington State University, 2000.
- , *The Reflowernig of the Goddess*, Nueva York, Pergamon Press, 1990.
- Owens, Craig, "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo", en Hal Foster, J. Habermas, J. Baudrillard et. al., *La posmodernidad*, Barcelona, Bay Press/Kairós, 1986.
- Phelan, Peggy, "Survey", en Helena Reckit (ed.), *Art and Feminism*, Londres, Phaidon, 2001.
- Pollock, Griselda, "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon", en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- , "Feminist interventions in art history", en Eric Fernie (ed.), *Art History and Its Methods*, Londres, Phaidon, 1995.
- Richter, Hans, *Dada art and anti-art*, Nueva York, Thames and Hudson, 2004
- Riese Hubert, Renée, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism and Partnership*, Lincoln y Londres, University of Nebraska, 1994.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.
- Roudinesco, Elizabeth, *Histoire de la psychanalyse en France. La bataille de cent ans*, vol. 11, Ed. du Seuil, París, 1986, pp. 147-148.
- Rosemont, Penélope (ed.), *Surrealist Women: an International Antology*, Austin, University of Texas, 1998.
- Rubin Suleiman, Susan, "The bird superior meets the bride of the wind: Leonora Carrington and Max Ernst", en Whitney Chadwick e Isabel de Courtivon (eds.), *Significant Others: Creativity and Intimate Partenership*, Londres, Thames and Hudson, 1993.

- , *Dada and Surrealist Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1968.
- , *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- Salmeron, Julia, *Leonora Carrington*, Madrid, Ediciones Orto, 2002.
- Silverman, Kaja, *Male Subjectivity at the Margins*, Nueva York, Routledge, 1992.
- Warner, Marina, “Leonora Carrington’s spirit bestiary, or the art of playing make-believe”, en Andrea Schlieker (ed.), *Leonora Carrington: Paintings, Drawings and Sculptures 1940-1990*, Londres, Serpentine Gallery, 1999.
- , introducción a “La casa del miedo”, en *Memorias de abajo*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995.