



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación

El pueblo mágico, sobrenatural de la Diosa Blanca.
Análisis semiótico de la pintura *Sidhe, the white people of the Tuatha dé
Danaan* de Leonora Carrington

Tesis
Para obtener el grado de Licenciada en Ciencias de la Comunicación

Presenta:
Aura Guadalupe García de la Cruz

Directora de tesis:
Gloria Hernández Jiménez

México, D. F., 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Índice

Agradecimientos 5

Introducción 8

1 Semiótica y comunicación 17

Semiótica

El objeto de estudio

El análisis de la obra

2 El jardín de los senderos 27

2.1 Un proyecto de vida, un proyecto de arte.

Semblanza de la vida de Leonora Carrington 27

Los sueños infantiles

El encuentro con Max Ernst

La revolución del espíritu

El surrealismo carringtoniano

La locura

Su vida en México. La familia: pasado y presente

El arte de pintar

La transformación interior

2.2 El mito de la Tuatha dé Danaan 54

2.2.1 Los celtas **55**

La mitología celta irlandesa. El primer ciclo mitológico

2.2.2 El gobierno de la diosa. La teoría de Robert Graves **59**

Los opuestos: la diosa y el rey

La Diosa Blanca

La yegua

El rey solar

Hércules

Dionisio, el dios cornudo

Los misterios de Eleusis

2.2.3 La palabra *sidhe* **75**

Primer significado de *sidhe*: el pueblo

Segundo significado de *sidhe*: la tumba

Caer Sidi

2.2.4 Los danaenos en el lienzo **81**

La pintura *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danann*

Los personajes

Un pueblo andrógino

La tumba

Femenino y masculino

Los animales: El gallo-gallina y la gata-gato, el ave, el híbrido

Los alimentos: Las granadas, el polvo y el pan, Kykeon e hidromiel

2.3 Una sociedad diferente y mejor **108**

El feminismo a la mexicana

El "feminismo sobrenatural" de Carrington

3 Conclusiones 124

El ritual danaeno

Anexos 136

Bibliografía 142

*A las mujeres que han marcado mi vida:
Mi madre, mi abuela, mis tías, mis maestras y mis amigas*

Agradecimientos

A las personas que me han acompañado en este periodo de mi vida, muchas gracias por su cariño y apoyo.

Los agradecimientos son, en primer lugar, para mi madre Aura Alicia de la Cruz y mi hermano José Agustín García, ellos mi fuerza y mi corazón. Mi madre, con su fortaleza y sus energías incansables, es mi mejor ejemplo; y mi hermano, con su carácter amable y su inteligencia, la amistad de mi vida. Ellos, mis vínculos más cercanos.

Mi gratitud para mi maestra Gloria Hernandez, por su guía, su tiempo y sus siempre gentiles y luminosos comentarios que permitieron concluir este trabajo, un esfuerzo conjunto.

Gracias también a mis compañeros de trabajo, siempre pendientes del desarrollo de este proyecto, a Mariángeles Comesaña, una estrella en mi camino, mujer-experiencia de cuya sensibilidad, reflexión y entereza aprendo a diario. A Wilfrido Espinosa, compañero, confidente y amigo; a Laura Estela Bermudez y a Orquidea Rodil.

Un agradecimiento para los que estuvieron lejos y cerca al mismo tiempo, mi familia en Puebla, mis tías Ángeles, mi tío Tony, y mis dos primos, Diego y Sebastian.

A mis amigos con los que compartí este esfuerzo y a los que quiero mucho, Diana Morelos, quien vivió conmigo mis mejores y peores momentos de esta tesis, gracias por las palabras de aliento, por tu presencia constante que fue energía vital. A Martha Martinez, por la conexión que perdura con los años y la distancia; a Dulce Espinosa, por su calidez y tolerancia de siempre; a Martha Álvarez, por su sonrisa franca y por la lectura e inteligentes comentarios a este texto, a Diovany Garfías por los años transcurridos juntos, a Sergio Amed Urban por las charlas y la honestidad. Y gracias también a Cinthya Benítez y a Juan Ramos.

En la primera etapa de este texto, una de las partes más duras del camino, el apoyo de Alejandro Altamirano fue invaluable.

Mis pensamientos para todos ellos ahora que se cierra un ciclo más en mi vida. La tesis fue mi presente durante los últimos años y ahora entre sus líneas se teje una recopilación de pasados, el punto final de una historia que comenzó en la licenciatura y que fue maravillosa, una experiencia mágica-sobrenatural gracias a quienes compartieron esos momentos conmigo y dejaron su huella profunda e imborrable en mi memoria.

El tiempo pasa, como todos sabemos. Lo que ya no sabemos es si vuelve de la misma manera. Un amigo mío... me dijo que un universo rosa y un universo azul entrecruzan sus partículas como dos enjambres de abejas, y que cuando un par de abejas de diferentes colores se pican ocurre un milagro.

Leonora Carrington

Vivimos cotidianamente en un mundo caótico y,
sin embargo, sobrevivimos en él.
Encontramos un orden.
Y lo que resulta más importante,
nos podemos arriesgar a interpretarlo.

Roberto Marafioti

Introducción

La posmodernidad como la categoría definidora de la sociedad y la cultura, es la sensibilidad o modo a partir del cual se explica la condición del ser humano desde mediados del siglo XX. Basada en los criterios de pluralidad y complejidad, por oposición a los de autonomía y universalidad, expresa la concepción de una realidad sociocultural caracterizada por la multiplicidad de sistemas de sentido, discursos y modelos y la interconexión o concurrencia de éstos.

Como diagnóstico del tiempo presente, la posmodernidad es el estado que describe un cambio de orientación, un desplazamiento en la forma de comprender la realidad en todos sus aspectos. En el ámbito del conocimiento, es la perspectiva que ha cambiado los fundamentos de la ciencia, los criterios de unidad absoluta, homogeneidad, orden sistemático, de pretensión de universalidad han sido remplazados por los de diversidad de paradigmas, relativización de la verdad y objetividad científicas y la construcción teórica como una elaboración inacabada.

Ejemplo del discurso posmoderno en la investigación científica es el territorio de la comunicación, cuyos saberes nunca absolutos, definitivos o independientes, sino relativos e indeterminados, se han construido con base en la retroalimentación y colaboración entre ciencias.

El conjunto de disciplinas que se han reunido bajo el nombre de ciencias de la comunicación, “nutre sus raíces en estudios hechos por otras ramas de la ciencia, que aunque analizan a profundidad fenómenos comunicativos, lo hacen de una manera parcial...”¹ por lo tanto, su objeto de estudio y corpus teórico se han formado de la interacción de distintas materias.

Debido a su carácter multidisciplinario, este ámbito del conocimiento, determinado por un discurso plural, se compone de diversos campos de

¹ Gallardo Cano Alejandro, *Curso de Teorías de la comunicación*, México, UNAM, 1990, p. 32.

estudio, algunos más desarrollados que otros. La investigación emprendida en torno a los medios masivos de comunicación, las nuevas tecnologías, la publicidad y el periodismo ha seguido un curso y tenido un impulso constante.

Comparado con los mencionados estudios, el análisis de fenómenos artísticos desde la visión comunicacional ha sido poco abordado, se trata de investigaciones relativamente jóvenes que comenzaron a realizarse en los años sesentas y setentas del siglo pasado, pero cada vez más pertinentes, debido a las transformaciones que han sufrido ambas áreas en sus teorías y prácticas más recientes y que las acercan cada vez más.

Reconocido el déficit que existe en la investigación dedicada al arte y la comunicación, los trabajos al respecto se plantean necesarios, en especial, en los rubros que dentro de este terreno, también diverso, han recibido todavía menos atención, como es el caso de la pintura.

Los estudios pictóricos también son una materia heterogénea, un campo mestizo, cuyas teorías y metodologías responden y se nutren de la evolución y apogeo que han tenido en cada época los distintos paradigmas en el conocimiento.

A fin de subrayar la conexión entre las mencionadas áreas: comunicación y arte, y contribuir a su desarrollo, la presente investigación analiza una pintura a partir de una perspectiva comunicacional, a manera de estudio de caso, se interpreta la obra figurativa *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan* creada en 1954 por Leonora Carrington².

El campo de la pintura representa para las ciencias de la comunicación un reto teórico generalmente abordado por medio del análisis de la imagen, área que se encarga de la comprensión de los discursos en medios audiovisuales (películas cinematográficas, fotografías o programas televisivos),

² Ver Anexo 1.

su construcción, dinámica, funcionamiento y metodología para su interpretación.

Las imágenes son materia de estudio para la comunicación porque son representaciones hechas con medios técnicos como la pintura, la fotografía, el cine y la televisión, en ellas el mundo se muestra de una manera indirecta, mediatizada.

La pintura como un medio empleado por el ser humano para manifestar sus emociones y pensamientos sobre sí mismo y su entorno, siempre cargada de representaciones sociales y culturales, cumple también la función de mensaje, comunica algo.

En el análisis de la imagen una de las líneas de investigación más destacadas es la semiótica, cuya metodología flexible y universal resulta la más adecuada para abordar la complejidad de una obra de arte visual, que comprendida como un signo puede ser interpretada.

Fue la semiótica desarrollada a partir de la corriente norteamericana, la propuesta por Charles Sanders Peirce, pero explicada por distintos investigadores (Gerard Deledalle, Victorino Zecchetto y Umberto Eco), el marco teórico del presente estudio, línea guía a partir de la cual se abordó la peculiaridad del objeto a interpretar.

La gran mayoría de la obra de Peirce se publicó después de su muerte, el matemático, químico y lógico sólo escribió un libro en vida: *Photometric Researches* (1878), además de algunos artículos en donde se exponían fragmentos de su pensamiento. La amplitud de su trabajo intelectual se buscó, reunió y ordenó una vez muerto, a partir de distintas fuentes, entre las que también se encuentran: los apuntes de los cursos que impartió en universidades, manuscritos y cartas.

Desde un principio, el legado de su pensamiento vasto y diversificado fue una reconstrucción hecha por sus estudiosos, revisión que ha tenido

subsecuentes actualizaciones, entre las que destacan las de los autores que se toman en cuenta para este trabajo.

La teoría semiótica de Peirce se divide en tres ramas, la presente investigación toma los conceptos e ideas elaboradas por el autor que se circunscriben al campo de estudio llamado *gramática semiótica*, el encargado del análisis de las condiciones generales, componentes, estructura, reglas de funcionamiento y clasificación de los signos.

En el proceso de construcción de todo signo, su semiosis, se llevan a cabo tres acciones: presentación, representación e interpretación, acciones que determinan las funciones desempeñadas por cada uno de los elementos del modelo triádico creado por Peirce, y retomado en este trabajo.

La propuesta de Peirce le brinda una importancia especial a la acción interpretativa, como una herramienta indispensable para comprender la realidad, una realidad estructurada a partir de la representación, en sistemas de signos.

Además del enfoque teórico, es importante mencionar también la circunstancia principal que determinó el rumbo de la investigación. Debido a que no se encontró el paradero de la obra original *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan*, el acercamiento a las imágenes de la pintura fue por medio de una reproducción a color y a escala.

La falta del sustento material original de la obra estableció el curso del análisis, es decir, el tipo de semiosis en el que se concibió al signo. Ya que las cualidades físicas del objeto a interpretar se desconocían, éstas no fueron explicadas, del representamen original sólo se contaba con sus imágenes reproducidas y los datos generales de sus características físicas, las dimensiones y la técnica (óleo sobre lienzo); en las que no se podía abundar.

A la luz de estas consideraciones se delimitó la perspectiva de la investigación: conocer el contenido temático o argumento en la escena

pictórica; de los diversos elementos que componen una pintura, se propuso indagar su sentido a partir de los datos que los objetos y los interpretantes de la obra expresan.

Considerada como un ícono simbólico argumentativo, el proceso de significación estudiado fue el que resultó de las relaciones establecidas entre el discurso visual del representamen y sus objetos e interpretantes. Del representamen se tomaron en cuenta sólo algunos factores visuales percibidos en las imágenes reproducidas, como la composición y el color, en relación a lo que manifestaban o aportaban al tema.

El significado de la obra se obtuvo de la asociación realizada entre el representamen, sus objetos e interpretantes.

La semiótica fue la lupa que permitió observar el objeto de estudio en sus distintas dimensiones, en la multiplicidad de aspectos que dentro de un contexto específico se presentan. Al descomponer el signo en sus partes o signos que lo componen, se observó la estructura y funcionamiento de un acto comunicativo que expresa una porción de la realidad. Una pintura realizada por una artista en específico, en un año y en un país en especial, con un título particular.

Para comprender mejor las distintas sendas por las que cruzaría el estudio, se incorporaron algunos conceptos de la historia de las religiones, de la simbología universal y de la teoría feminista como parte del marco conceptual empleado en la investigación. En concordancia con el discurso posmoderno, la metodología utilizada fue híbrida.

Bajo la premisa de vinculación de territorios se estudió la pintura de una mujer que también reunió en su naturaleza y pensamiento elementos de caracteres disímbolos.

Caracterizada por crear una obra oscura y de difícil acceso, Leonora Carrington fue una de las pintoras más importantes del siglo XX, un producto

peculiar del movimiento surrealista, cuyos lienzos, originales, complejos y contemporáneos, la mayoría pintados en México, representan nuevos retos de interpretación por asumir.

Sobre el trabajo pictórico y literario de Carrington se han realizado distintos estudios, sin embargo, ante la inmensidad de su producción y su ingenio inagotable que perduró hasta sus últimos días, las investigaciones particulares de sus obras son una minoría y su personalísimo mundo todavía un misterio.

A fin de contribuir a la comprensión de la obra de dicha artista, y en especial, con la intención de profundizar en uno de los temas menos explorados de su pensamiento, la relación entre su trabajo y México, la presente investigación analiza un lienzo cuya creación se puede relacionar con uno de los acontecimientos más importantes de la historia del país: la otorgación del derecho al voto a las mujeres mexicanas.

La obra *Sidhe, the withe people of the Tuatha dé Danaan* fue elaborada en 1954 en México, se presume que en la ciudad capital, poco tiempo después del decreto del 17 de octubre de 1953 que le otorgó el sufragio a la mujer en el país.

Interesada por el tema de género, Leonora Carrington destacó por su pensamiento de avanzada al respecto, postura que determina la significación de la obra que se estudia, clave para comprender algunos de los temas medulares que han guiado sus ideas sobre el feminismo: sus raíces maternas celtas y la teoría de Robert Graves sobre la Diosa Blanca (uno de los planteamientos más alternativos que sobre la cultura occidental y el papel de la mujer en el mundo existen).

En la pintura se combinan las ideas de Carrington sobre la problemática de género en el México de principios de los cincuenta y su visión general del tema, los orígenes de la cultura occidental y la mitología y cultura irlandesa, pueblo pilar de la civilización occidental, que concebía la vida como un orden

femenino y como un ciclo en constante renovación, una sociedad ideal en donde no existen diferencias sexuales o de género.

Para descubrir el modo en que la obra se convierte en signo, en la presente investigación se desarrollan los distintos temas mencionados y tratados en la escena pictórica.

En el primer capítulo se expone el marco teórico, la semiótica como la metodología que sustenta las líneas de investigación y de interpretación, se especifica la semiosis trabajada, es decir, la forma en que se organizó el estudio por medio de la aplicación del modelo triádico del signo elaborado por Peirce.

Ya establecida la ruta o la estrategia, el segundo capítulo comprende la realización y puesta en práctica de la investigación, la descripción y análisis de los tres principales caminos que se abordaron, la presentación de las partes que integraron el código descubierto en la obra, su estructura, que se muestra entrelazada tal y como funciona en el lienzo.

Relacionados entre sí, el representamen, los objetos y los interpretantes de la obra no podían explicarse más que como partes de una misma semiosis, elementos integrantes de un solo proceso de significación que adquieren coherencia sólo si se les observa en su totalidad.

El segundo capítulo se divide en tres partes principalmente, en la primera se expone la semblanza de la vida de Leonora Carrington, de su longeva estancia en el mundo que se prolongó 94 años, motivo de interés de todos sus estudiosos, tan sólo se enfatizaron los momentos que marcaron el rumbo de su existencia y determinaron la elaboración del lienzo en cuestión, su infancia, su origen irlandés y algunos aspectos de su vida en México.

La biografía de Leonora se entrelazó con una breve descripción de la corriente artística que la influenció, del Surrealismo se explica su sentido esencial como movimiento revolucionario del espíritu y su aportación al arte

pictórico, y la forma en que se corresponden estos dos aspectos en la vida y obra de Carrington.

Dentro del capítulo dos, un segundo apartado gira en torno a la cultura y mitología celtas e irlandesas, las raíces de la artista. Para abordar el tema, la narración intenta ir de lo general a lo particular, a partir de una breve contextualización de la civilización celta en Europa se ubica el pasado irlandés, espacio en el que se inscribe la historia del pueblo de la Diosa Blanca, la Tuatha dé Danaan, teoría elaborada por Robert Graves, crucial en el imaginario carringtoniano.

Para comprender mejor el pensamiento de Graves, éste se explica junto con las referencias utilizadas por el autor en la construcción de su relato, que de manera general consisten en una mezcla de conocimientos en poesía y mitología de distintas culturas, pero que en lo referente al pueblo irlandés de la Diosa Blanca, resaltan las menciones a la cultura griega.

Complementa la visión del pasado de la humanidad propuesta por Graves, la literatura producida en el periodo conocido como Renacimiento irlandés que tuvo lugar a finales del siglo XIX y que se caracterizó por retomar el tema de la antigüedad y abundar en su interpretación.

Armado el objeto, la materia prima de la que echó mano la artista para crear la escena pictórica, se explican las imágenes en el lienzo, su significado específico en el cuadro estudiado.

El último elemento de la semiosis que se desarrolla en el segundo capítulo, es el contexto histórico del México de la primera mitad de siglo XX, explicado en relación a un acontecimiento principal: la otorgación del derecho al voto a la mexicana y el movimiento en el que se generó.

La discusión en torno al sufragismo femenino en el país fue una de las circunstancias que marcaron y definieron los primeros años de la década de los cincuentas, fue el acontecer general en el que se inscribía la vida de la artista

en México, un contexto político y social que se comprende mejor a la luz del pensamiento feminista.

La conexión y articulación de los tres mencionados relatos en un discurso que explique el sentido de la pintura *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan* es el ofrecimiento final que en las conclusiones de esta investigación se presenta.

1 Semiótica y comunicación

De las distintas disciplinas que ha creado el ser humano para comprender la realidad, la semiótica se interesa por ésta desde el punto de vista comunicacional, al ocuparse de la práctica o la dinámica de los signos, su semiosis, dentro de sistemas culturales, vistos éstos últimos como sistemas de comunicación.

La semiótica estudia las “representaciones sígnicas” o signos que constituyen los distintos esquemas de pensamiento creados por el ser humano para comprender el mundo, esquemas que se organizan como conjuntos de sentido dentro de las culturas y que expresan fenómenos comunicativos.

De acuerdo con Victorino Zecchetto, la labor de la semiótica es reflexionar sobre el sentido, estructura y funcionamiento del acto comunicativo como constructor de realidad, es decir, sobre una porción de la realidad como construcción comunicativa³.

Para la semiótica, la cultura es un tejido de significaciones, un sistema de relaciones, y la comunicación la técnica que dirige cada puntada, es decir, la semiosis, el proceso de interacción en el que se devela la actividad de comunicación como una actividad del pensamiento.

Desde esta perspectiva, pensamiento y comunicación son dos fenómenos estrechamente ligados que se desarrollan a la par, en un mismo proceso, o bien, la comunicación una actividad intrínseca al proceso del pensamiento.

El hombre piensa y de esta forma entra en contacto con el mundo, al que trata de darle sentido, lo representa, interpreta y transforma, crea una realidad que puede transmitir, crea signos, y al mismo tiempo, procesos comunicativos.

³ Victorino Zecchetto, *La danza de los signos: nociones de semiótica general*, Buenos Aires, Ediciones La Crujia, 2003, p. 20.

El pensamiento es, en un primer momento, la comunicación que el ser humano tiene consigo mismo, pensar implica crear una idea y comunicárnosla a nosotros mismos, para después intercambiarla con más personas. El pensamiento es el diálogo que entabla el ser humano con lo que está dentro y fuera de él; es la comunicación que tiene con el amplio espectro que incluye a las cosas material e imaginariamente existentes.

De la necesidad de comprender el mundo surge la capacidad de expresar las ideas, de construir signos.

El pensamiento y la comunicación así entendidos son los fenómenos principales que dan paso a la formación de culturas, los motores de la interacción, generadores de códigos, lenguajes verbales, no verbales, audiovisuales, etc. El signo como la base sobre la cual se construye la cultura, permite estudiar sus manifestaciones como expresiones comunicativas.

Cuando se piensa se construyen signos, redes de significaciones, modelos mentales que compartidos por comunidades se articulan en códigos, y forman culturas, forman realidades, conjuntos “de características propias (estructuras) de grupos humanos que comparten un modelo de vida, de pensamientos y costumbres.”⁴

Dentro de las estructuras culturales, la semiótica analiza el modo en que se construyen los signos, como procesos de comunicación y de pensamiento, cómo se convierten en “algo comunicado,” es decir, en expresiones de algún tipo de lenguaje, insertas siempre en algún código, son las marcas sensibles que revelan una intención de comunicar un sentido.⁵

Así entendida, la semiótica fue concebida en sus inicios como una ciencia, cuyo método de análisis, con el tiempo, se ha consolidado como una

⁴ Victorino Zecchetto, *La danza de los signos: nociones de semiótica general*, Buenos Aires, Ediciones La Crujia, 2003, p. 41.

⁵ *Ibidem*, p. 95.

herramienta metodológica útil para el análisis de todo signo, es de esta forma como ha sido retomada y empleada en especial por las ciencias de la comunicación. Su empleo ha enriquecido su campo de acción al estudio de nuevos códigos, más allá de los tradicionalmente relacionados con la materia, el cine, la publicidad, el periodismo en sus distintas expresiones, etc.

Con la mirada semiótica, la comunicación ha penetrado en algunos ámbitos que parecían ajenos, como el del arte. La pintura, por ejemplo, tema de la presente investigación, es una manifestación de sentido, de pensamiento, un fenómeno comunicativo, un mensaje expresado en un código, susceptible de ser analizado por la semiótica.

Una obra de arte es un sistema complejo de signos, una estructura en donde interactúan distintos niveles de información bajo una dinámica o un código particular. Todas las obras de arte tienen un código particular por descifrar, es decir, un lenguaje exclusivo a partir del cual se construyen.

Debido a que “el arte describe al objeto como si lo viera por primera vez”, “como si no existieran fórmulas para describirlo,”⁶ toda obra de arte es una invención del artista, un nuevo código creado a partir de otros, “una violación a la norma.”

Sobre el mensaje estético, debe decirse que éste también es una relación de ambigüedad y “redundancia”, porque “las propiedades expresivas del representamen son ambiguas y originan sentidos e interpretaciones diversas...,”⁷ que lo vuelven “extremadamente informativo,” pero al mismo tiempo existen en él ciertas guías que le dan sentido y lo tornan apto para ser descodificado, ya que nunca se trata de un desorden total sino de un signo susceptible de diversas significaciones.

⁶ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, tr. Helena Lozano, México, Editorial Lumén, 1992, p.154.

⁷ *Ibidem*, p. 138.

Semiótica

El objetivo de la presente investigación es descifrar el significado de la pintura *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan*, y para hacerlo, se le aborda desde una perspectiva semiótica.

Más adecuada para el estudio de las imágenes, la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce será la guía del presente trabajo, que la considera a partir de la interpretación que han hecho de su obra los autores: Victorino Zechetto, Gerard Deledalle y Umberto Eco.

La semiótica de Peirce es una ciencia que estudia, a través de los signos, el mundo real o imaginario que construye el ser humano con su pensamiento, la cadena de sentidos y significados que componen una cultura y una sociedad específicas.

Interesado en comprender la estructura y funcionamiento del pensamiento, Peirce explicó el método en que consiste: la semiosis, o proceso de inferencia a partir de signos, y la teoría que lo rige: la semiótica.

De acuerdo con Peirce “el signo es una categoría mental, es decir, una idea mediante la cual evocamos un objeto con la finalidad de conocer y comprender la realidad o para comunicarnos.”⁸

Para la semiótica el pensamiento es un campo de relaciones comunicativas, por lo tanto, los procesos de pensamiento pueden ser vistos como procesos de comunicación. El binomio pensamiento-comunicación como la actividad creadora de la cultura, también es el responsable de la arquitectura de la realidad.

Todo signo es una interacción, una dinámica de relaciones entre varios signos, un proceso constructivo llamado semiosis. Pensar un signo es un

⁸ Victorino Zechetto, *La danza de los signos: nociones de semiótica general*, op. cit., p. 95.

proceso de concatenación que propicia la construcción de nuevos signos y de nuevas semiosis, lo que desemboca en la elaboración de un hábito mental. Al construir un signo, construimos el pensamiento porque “todo pensamiento es un signo”.

La semiótica de Peirce se divide en tres ramas, la primera, denominada gramática semiótica, estudia la estructura de los signos, su semiosis, su proceso de significación, la forma en que se producen, “el modo en que las cosas se convierten en signos y son portadoras de significado,”⁹ su sentido como la traducción de un signo a otro equivalente.

La realidad como un mundo pensado, una producción humana, una construcción no preestablecida, un proceso que avanza y cambia, necesita ser interpretada para ser comprendida. Peirce observa la realidad como una continuidad, un escenario siempre en remodelación, como una cadena de semiosis infinita en donde la regla es que unos signos remiten a otros, unas representaciones a otras y unos interpretantes a otros.

Los signos como cosas vivas, inmersos en el amplio campo de la realidad semiótica en movimiento, pueden ser analizados desde diversas perspectivas, en semiosis siempre abiertas que pueden continuar desarrollándose.

En la teoría de Peirce, la significación de los signos se entiende como un estado posible y transitorio, una explicación en un marco contextual específico que se reconoce como definitiva sólo en los límites de un universo seleccionado, uno entre los muchos posibles.

En el análisis de cualquier objeto se delimita un universo, una posible combinación de premisas, a partir de las cuales se propone una conclusión, se correlacionan ciertos elementos que determinan un juicio.

⁹ Victorino Zecchetto, *La danza de los signos: nociones de semiótica general*, op.cit., p. 19.

Para el químico norteamericano, los elementos a considerar en el estudio de todo signo son aquellos gracias a los cuales se ha formado, los componentes de la semiosis, una relación trídica, un proceso de pensamiento en el que intervienen tres valencias.

Un signo se compone de un representamen, un objeto y un interpretante, elementos a su vez puede dividirse en tres rubros más, el representamen puede ser un cualisigno, un sinsigno o un legisigno; el objeto puede ser un ícono, un índice o un símbolo y el interpretante un rema, un desicigno o un argumento. Cada una de estas clasificaciones se refieren a alguna cualidad del signo, expresan las posibles relaciones y/o funciones que puede desempeñar un signo en determinada semiosis. Son las categorías de estudio a partir de las cuales se conoce la significación, cada una explica distintas perspectivas de la realidad.

En alto grado flexible, esta dinámica de clasificación se basa en triadas semióticas nunca fijas, que pueden ser aplicadas a distintos tipos de semiosis.

La semiosis que se desarrolla en este trabajo, la selección de los elementos que para el análisis de una obra de arte se consideraron, obedeció a una convención interpretativa, se tomaron en cuenta los signos generalmente aceptados como válidos para descifrar una pintura.

Gracias a la maleabilidad de la teoría de Peirce, ésta ha podido ser utilizada como una metodología aplicable en distintos ámbitos de las Ciencias de la comunicación y en especial al estudio de fenómenos comunicativos a nivel visual, imágenes, ya sea en fotografía, cine, televisión, videoarte, pintura, etc.

El objeto de estudio

El análisis de una pintura como signo debe tener como representamen y como punto de partida al sustento material original que la constituye, sin embargo, el paradero del lienzo del que trata la presente investigación se desconoce y de

éste sólo se cuenta con una reproducción impresa¹⁰.

Esta situación determina la perspectiva del análisis semiótico realizado, en donde el representamen se comprendió en relación a su objeto y a sus interpretantes, y no en relación a sí mismo. Las propiedades físicas de la obra no fueron tomadas en cuenta porque no se tuvo acceso a ellas.

Debido a que el interés del estudio es la pintura *Sidhe the withe people of the Tuatha dé Danaan*, el acercamiento a ésta fue posible gracias a una reproducción de la misma, y a la asociación que se llevó a cabo entre las imágenes reproducidas y los códigos a los que hacen referencia. El objetivo es observar la reproducción a la luz del contenido temático de la obra y así tratar de conocer su significado.

Bajo la lente de la semiótica, a la reproducción se le considera un signo útil en la medida que transmite información sobre su objeto, la pintura, a la que representa. Porque el objeto siempre delega algo de sí mismo en el representamen, todo signo cumple con la función de representar.

“El signo es una cualidad material que se aplica de un modo puramente denotativo o demostrativo y que tiene la función de representar.”¹¹ Es algo que está en lugar de otra cosa; su *aplicación denotativa o demostrativa* indica una relación real o física entre el representamen y el objeto (siempre mediada por un interpretante) y su función de representar hace alusión a un lazo simbólico entre los mencionados elementos.

El vínculo físico entre la reproducción y la obra deriva de que la primera es una fotografía tomada de la segunda, y esta relación determina su unión a nivel simbólico: la reproducción es un índice del lienzo debido a que la contigüidad que existe entre ambos elementos es estrictamente necesaria: sin el objeto el representamen no podría existir.

¹⁰ La reproducción se tomó del libro de Susan L. Aberth, *Leonora Carrington: Surrealismo, Alquimia y Arte*, tr., José Adrián Vitier, Madrid, Turner Publicaciones, 2004, pp. 160.

¹¹ Gerard Deledalle, *Leer a Peirce hoy*, tr., Lía Varela, España, Editorial Gedisa, 1996, Barcelona, Editorial Gedisa, 1996, p. 25.

Como índice, el representamen retiene y manifiesta de su objeto ciertos aspectos, y en virtud de éstos será utilizado como un vehículo que transmite la composición de las imágenes pictóricas originales.

“En la medida en que el índice es afectado por el Objeto, tiene, necesariamente, alguna cualidad en común con el Objeto, y es en relación con ella como se refiere al Objeto.”¹²

Las imágenes reproducidas pueden considerarse una huella mecánica de las originales hasta cierto grado, ya que sobre las cualidades físicas o formales de la pintura, la reproducción es incapaz de informar.

Como ya se dijo, el estudio planteado será entonces el del conjunto de imágenes proporcionadas por la reproducción en relación a los distintos objetos e interpretantes de la obra original.

El análisis de la obra

De acuerdo con la metodología de Peirce, el representamen es la expresión material que designa y determina la naturaleza de sus interpretantes y éstos a su vez a los objetos del signo. Por lo tanto, a partir del representamen se identificarán los interpretantes de la pintura, que son de dos tipos: inmediatos y dinámicos.

Los interpretantes son las ideas producidas por el signo y que hacen posible y al mismo tiempo afectan el vínculo entre el representamen y el objeto.

En este caso, el interpretante inmediato del lienzo, que está en correspondencia directa con su significado, es su título: *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan*; elemento afectado por el representamen que determina la relación principal entre éste y el objeto.

¹² Zeccheto Victorino, coord., *Seis semiólogos en busca del lector*, Argentina, Ediciones Ciccus La Crujia, 2002, segunda edición, p. 60.

Los interpretantes dinámicos de la obra tienen que ver con las distintas conexiones mentales que ésta provoca, son todos los hechos conocidos respecto al objeto: la vida y obra de la autora, Leonora Carrington; la corriente en la que la artista y la obra se insertan, el surrealismo; y el contexto del momento y el lugar en que se realizó, México, 1954.

De los mencionados interpretantes se desprenden especificaciones, de la vida y obra de la artista se extraen algunos de los conceptos básicos de su pensamiento que caracterizan su imaginario.

Como un signo que determina la relación entre el representamen y el objeto inmediato, el punto de vista específico de una celta como Leonora Carrington sobre la mitología irlandesa en general y el pueblo de la diosa Danu en particular, se incluye como interpretante dinámico también.

De acuerdo con la naturaleza de sus interpretantes, el signo que se estudia es un *argumento*, “un signo que es comprendido como representante de su objeto en su carácter de signo,”¹³ como un “sintagma visual complejo que relaciona signos de tipo distinto,”¹⁴ como un sistema interpretativo que opera sobre su objeto.

Si se analiza la pintura a la luz de su título, como expresión de una artista, de un movimiento, y de un lugar y un tiempo específicos, se determina el tipo de objeto o de objetos a los que alude.

Una vez establecidos los interpretantes, sigue el objeto, “aquello acerca de lo cual el signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo...”¹⁵

Los objetos de todo signo también pueden ser inmediatos o dinámicos,

¹³ Gerard Deledalle, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴ Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, tr. Francisco Serra Cantarell, Barcelona, Editorial Lumen, cuarta edición, 1989, p. 188.

¹⁵ Victorino Zecchetto, coord., *Seis semiólogos en busca del lector, op. cit.*, p. 56.

para la pintura que se estudia, el de naturaleza inmediata “es el objeto tal como es representado por el signo mismo,”¹⁶ “el producto terminado de la semiosis,”¹⁷ el contenido o la idea de la escena, los personajes y el sentido de sus acciones.

Los objetos dinámicos de la obra son los que están fuera de la semiosis, las convenciones de las que se extraen los símbolos, es “la realidad que arbitra”, el objeto ideal o imaginario, un estado posible que da las pautas para que se logre la composición de imágenes que se observa en el lienzo: la historia de la Tuatha dé Danaan como parte de la mitología irlandesa y de la teoría de Robert Graves sobre la Diosa Blanca, además de la simbología universal.

Como se observa en la investigación, el objeto inmediato del lienzo tiene su fundamento en el objeto dinámico, en la realidad significada.

La imagen pictórica de la obra original, como representamen, guarda cierto grado de semejanza con su objeto, por lo tanto es un ícono, uno que tiene la peculiaridad de contener una carga simbólica, es decir, que cobra sentido en relación a un conjunto de convenciones.

Gracias al conocimiento de dichos objetos es posible identificar las imágenes y los conceptos, las historias y temas manifiestos en la obra; mismos que gracias a sus interpretantes adquieren un sentido específico en relación al representamen. Al conocer la semiosis completa del signo se obtiene la significación del mismo.

La significación del signo será entonces el conjunto de sentidos consensuados en torno suyo, todo lo que se le atribuye en la semiosis determinada, el tejido de relaciones creado por la interacción entre signos, el desarrollo de los interpretantes y los objetos del mencionado representamen, en definitiva, el conjunto de la información vinculada con la pintura.

¹⁶ *Ibidem*, p. 53.

¹⁷ Gerard Deledalle, *op. cit.*, p. 101.

2 El jardín de los senderos

El sentido y la significación de la obra que se estudia es una coherencia determinada por la conexión de distintos discursos, por cruces entre signos diferentes, es la imagen de un jardín conformado por senderos diversos.

Los tres principales caminos que han determinado el curso de la presente investigación se exponen a continuación concatenados, en una misma semiosis. Los objetos y los interpretantes de la obra estrechan lazos y se muestran como elementos interdependientes unos de otros, que forman parte de un mismo paisaje, el proceso de interpretación de la obra de arte.

2.1 Un proyecto de vida, un proyecto de arte. Semblanza de la vida de Leonora Carrington

Los sueños infantiles

La obra *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan* fue pintada por Leonora Carrington, una celta anglo-irlandesa, que nació con la sangre irlandesa de su madre, Maurie Moorhead Carrington, y de su abuela, Maureen Moorhead, en tierra inglesa, en Lancashire, cuando corría el abril de 1917.

Como su padre fue el aristócrata inglés Harold Wilde Carrington, un importante accionista de la compañía *Imperial Chemical Industries*, Leonora pasó en Inglaterra su infancia y juventud. De los tres a los diez años en la campiña, junto con sus tres hermanos “completamente salvajes”, Patrick, Gerard y Arthur, en la mansión gótica de Crookhey Hall.¹⁸

De los primeros años de la artista, su estancia en Crookhey Hall destaca por la profunda huella que este lugar le dejó “...la casa de ventanas ojivales, de techos altos, de oscuros pasillos... envuelta en niebla rodeada de un inmenso

¹⁸ Ver Anexo 2.

parque surcado de sombras, de una región de hechiceras y autos de fe, de una cultura traspasada por una ola de magia y espiritismo...”¹⁹

De niña, Leonora Carrington vivió en un mundo de fantasía, en un castillo rodeado por un bosque embrujado, habitaba un hechizo, un lugar de cruce, de tránsito de realidades, en donde el pasado y el presente, la herencia de toda una civilización y los relatos de la época inundaban su imaginación, historias de antiguas tradiciones, leyendas, mitos y ritos celtas.

El espíritu fabulista de la artista y su naturaleza propensa a lo mágico-maravilloso que la definen son producto, en gran medida, de la influencia que durante su niñez ejercieron las mujeres irlandesas que la rodearon, su madre, su abuela y su nanny, Mary Kavanaugh.

Desde pequeña,..., tuve muchísimas experiencias extrañas con todo tipo de fantasmas, visiones y otras cosas generalmente condenadas por la ortodoxia cristiana. Mis primeras experiencias extrañas e inexplicables comenzaron cuando tenía unos dos años. Las he tenido toda mi vida. Así que no puedo decirle si se debe a haber sido educada en el catolicismo, o a que me contaron muchas historias de fantasmas; o quizá a que desde pequeños estuvimos en contacto con la mitología celta. Los celtas y los irlandeses son muy dados a tener en cuenta a esos seres a los que llamamos The Gentry, los geniecillos, los gigantes, los fantasmas, los elfos, los gnomos... Así que no puedo decirle con exactitud por qué tengo esa mentalidad, que me ha venido dada como algo natural.²⁰

Su madre, su abuela y su *nanny*, a través de cuentos infantiles, narraciones populares y de fantasmas, le mostraron el mágico y surreal mundo irlandés, el mundo de sus antepasados.

Su madre era una fabulista que nutrió la imaginación de la niña con cuentos de hadas y otras historias. Empapada en la literatura de lo

¹⁹ Lourdes Andrade, *Leyendas de la novia del viento, Leonora Carrington escritora*, Artes de México, CONACULTA, 2001, p.12.

²⁰ Paul de Angelis, *Entrevista a Leonora Carrington*, en Whitney Chadwick, *Leonora Carrington, la realidad de la imaginación*, tr. Gloria Benuzillo, México, Era, 1994, p. 154.

absurdo, lo siniestro y lo sobrenatural –desde las fábulas de Beatrix Potter y Lewis Carroll hasta las historias de fantasmas de M.R. James, el humor negro de Edward Lear y los relatos épicos de los dioses nórdicos-, su infancia fue un campo fértil para el intelecto subversivo y el humor irónico que caracterizan su sensibilidad actual.²¹

Cuando Leonora salía a caminar con su abuela, ésta se detenía con frecuencia “...para formar unos círculos con piedras en memoria de los Sidhe, la gente subterránea que habitaba los montículos de piedra de la antigua Irlanda...”²²; la mitológica y mágica tribu conocida como la Tuatha dé Danaan, de la que descendía la misma niña, según le contaba su abuela.

Mary Kavanaugh, quien tenía 17 años cuando se hizo cargo de Leonora, le mostró “personajes más siniestros: fantasmas jinetes sin cabeza, malignas hechiceras removiendo sus calderos, todo el elenco de una saga popular, pintoresca y variada.”²³

Los libros infantiles ilustrados por artistas como Arthur Rackham, Edmund Dulac, Walter Crane o Charles Ricketts, también le ayudaron a forjar su temperamento propenso a lo maravilloso que le venía de línea materna.

De los otros mundos con los que convivía, la pintora obtuvo las primeras imágenes que la impulsaron a dibujar, actividad que realizó desde que fue capaz de hacerlo, a los cuatro años, en cuadernos figuras de caballos o seres productos de su imaginación: “melenas, hocicos, animales del zoológico...”²⁴

El mundo de misterio que la envolvió desde siempre, fue la prenda mágica que a temprana edad la protegió de las tradiciones conservadoras de la época que le eran impuestas en las distintas escuelas religiosas a las que fue remitida para su educación, instituciones en donde permanecía no más de un año y a veces menos.

²¹ Whitney Chadwick, *op. cit.*, p. 7.

²² *Ibidem*, p. 25

²³ Lordes Andrade, *Leyendas de la novia del viento, Leonora Carrington escritora, op. cit.*, p.13.

²⁴ Jullotte Roche, *Max y Leonora, relato autobiográfico*, tr. Tessa Brisac, México, Era, 2001, p.33.

Debido a su “falta de cooperación”, “disfuncionalidad”, rebeldía y “deficiencias mentales” fue expulsada de todos los conventos e internados para señoritas que visitó de 1926 a 1934, años que se caracterizaron por su ir y venir entre los colegios y su hogar. De este periodo destacan los nueve meses que en 1932 pasó en el internado de Miss Penrose en Florencia, Italia, país que la impresionó por sus museos.

Forjados en su infancia, su temperamento y vocación, pronto se corresponderían y expresarían en su deseo de ser pintora, destino que defendió ante su familia, en especial, ante su padre, quien se oponía a su decisión.

Fue en 1936 cuando ante la comprobada imposibilidad de convertir a Leonora en una lady de la alta sociedad inglesa, su padre cedió y permitió que su hija de 19 años se mudara a Londres para ingresar a la Academia del pintor purista francés Amédée Ozenfant, fundador junto con Fernand Léger de la “Academia Moderna” de París.

Custodiada por emisarios de su familia y con una pequeña pensión, la artista comenzó así una vida lejos de su padre y de su hogar, al que no volvería nunca más.

El encuentro con Max Ernst

Cuando Carrington comenzaba a adentrarse en el mundo del arte, el surrealismo en Europa estaba en pleno apogeo y atravesaba por uno de sus momentos más productivos.

En ese año su madre le había obsequiado el libro sobre surrealismo de Herbert Read, que reproducía en la portada una de las pinturas del alemán Max Ernst. “En ese libro vi *Deux enfants menacés par un rossignol*, que me

causó una enorme impresión. Esto, pensé, sé lo que es, lo entiendo.”²⁵ En junio de 1936 se inauguró la Exposición Internacional Surrealista londinense, en donde participaba el mencionado pintor. La joven asistió al evento.

Cuando Leonora tenía 19 conoció a Max y de inmediato comenzó una relación amorosa con el pintor de 46 años. A principios de 1937 se marchó a París con él y penetró en el grupo principal del surrealismo. De su vida con el pintor resalta su estancia en el pueblo de Saint-Martin d’Ardeche, al sur de Francia, en 1938 la pareja vivió en una vieja granja en el campo, hogar en el que recibían las visitas de amigos surrealistas. En la campiña francesa Leonora comenzó a experimentar con los alimentos y la tierra, y a utilizar el espacio doméstico como espacio de creación.

Su irrupción e interacción con los surrealistas fue definida por ella años después al declarar: ‘Yo nunca fui surrealista, yo estaba con Max.’

Aunque me gustaban las ideas de los surrealistas, André Breton y los hombres del grupo eran muy machistas. Sólo nos querían a nosotras como musas alocadas y sensuales para divertirlos, para atenderlos. Además mi reloj no se detuvo en ese momento, sólo viví tres años con Ernst, y odio cuando se me quiere encajonar como si fuera una tonta. Sólo porque compartí la vida con un personaje famoso.²⁶

La compañía de Max Ernst sólo significó una etapa en la vida de la artista, pero fue un periodo que marcó los inicios de su carrera. Durante su estancia en Francia, la pintora encontró las ideas y personalidades que le ayudaron a formarse como artista, entró en contacto con el surrealismo cuando éste era ya un movimiento cultural variopinto, que rebasaba el círculo de Bretón, compuesto por distintas individualidades que mantenían en constante desarrollo y por diversas vertientes la esencia de las ideas que le dieron vida.

²⁵ Julia Salmerón, *Leonora Carrington (1917)*, Ediciones del Orto, España, 2002, p. 22.

²⁶ Silvia Cherem Sacal, *Trazos y revelaciones, entrevistas a diez artistas mexicanos*, México, FCE, 2004, segunda edición, p. 60.

Conciente de la situación en la que estaba, fue capaz de vivir y crear en el seno de un movimiento contradictorio, que proponía y defendía un nuevo humanismo y al mismo tiempo oprimía a la mujer adjudicándole una serie de estereotipos, limitándola a roles pasivos, de objeto, como la *femme-enfant*, la *musa* o la *bruja seductora*.

Leonora entró en el torbellino surrealista cuando tenía 19 años, se iniciaba como artista y se reafirmaba como ser humano. El fenómeno, además de hacerla reflexionar sobre su condición de mujer artista, la envolvió con los planteamientos que le sirvieron de amalgama para construir su propio universo, para revolucionar su espíritu.

La revolución del espíritu

Concebido como una *situación* o *filosofía de vida*, el surrealismo nació con el objetivo de trascender tiempos y distancias, como un conjunto de postulados sin fecha de caducidad que se refieren a una característica forma de pensar y sentir.

Nacido en París, el surrealismo fue inventado por un grupo de intelectuales y poetas como un “movimiento de ideas” que rindió frutos sobre todo en el terreno del arte, al que utilizaba como un medio para lograr la *revolución del espíritu humano*. Para quienes lo fundaron se trataba de la apuesta definitiva por la transformación del mundo, por un “nuevo realismo”.

“...la realidad inmediata de la revolución surrealista no es el cambiar en algo el orden físico y aparente de las cosas, sino crear un movimiento en los espíritus. La idea de toda revolución surrealista tiende a la sustancia profunda y al terreno del pensamiento...”²⁷

El proyecto surrealista no pretendía ser una propuesta o una solución circunstancial a los cuestionamientos de una época, sino que intentaba, “por

²⁷ Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, tr. y prol. Raúl Navarro, Buenos Aires, Santiago Rueda editor, 1948, p. 101.

primera vez en la historia, trazar las líneas generales del futuro de la humanidad.”²⁸ Sin embargo, el tiempo lo rebasó y redujo a corriente artística. Ahora, con la muerte de su última representante, Leonora, es considerado un capítulo cerrado de la historia.

El surrealismo se comenzó a gestar a principios de los años 20, sus creadores, antes dadaístas, fueron principalmente Luis Cardoza y Aragón, André Bretón, Paul Eluard y Benjamin Peret, quienes se separaron de dicha filosofía nihilista y anarquista, para pensar en las “nuevas directivas del espíritu moderno”, unas más constructivas y eficaces.

Era un ambiente de “creación del mundo” el que propició el movimiento, sus integrantes habían vivido los horrores de la Primera Guerra Mundial y sufrían sus secuelas: habitaban una Europa pobre, devastada, desangelada anímicamente, que se desarrollaba velozmente en el ámbito industrial y establecía para su sociedad unas reglas basadas en la moral y la religión conservadoras.

Después de la debacle, el clima de reconstrucción que se percibía en el viejo continente fue la oportunidad de los surrealistas para proponer, ante los demostrados fracasos del sistema, una nueva visión del ser humano y de la sociedad, una ajena al imperio de la razón y la moral.

Con el propósito de “cambiar la vida” y alcanzar la total emancipación del ser humano, el movimiento cuestionaba la validez de toda la cultura occidental, que no había provocado sino guerras y encasillado al hombre en convencionalismos y prohibiciones.

A la lucidez con la que veían su presente estos hombres modernos, se sumaron los descubrimientos y desarrollos de la época: Einstein indagaba sobre el espacio y el tiempo, la profesionalización de la etnografía experimenta un auge como nueva ciencia que revela la sabiduría de civilizaciones ignoradas

²⁸ José Pierre, *El surrealismo*, vers. esp., Rafael Santos Torroella, Barcelona, Aguilar Ediciones, 1969, p. 9.

u olvidadas, y Sigmund Freud sorprende al mundo con el psicoanálisis, este conjunto de elementos ponía en tela de juicio la validez de la realidad concebida hasta entonces, y la develaba cada vez más compleja y enigmática.

“El estado de espíritu surrealista, mejor dicho, la condición surrealista es eterna. Esto entendido como una disposición, no de escapar a lo real sino de profundizarlo, de tomar una conciencia siempre más clara al mismo tiempo que más apasionada del mundo sensible.”²⁹

Era una nueva búsqueda la que se planteaba, y el terreno en el que se debía incursionar desconocido: la completa libertad de la condición humana. No había escuela o estética que fundar, ni doctrina o reglamento que imponer, se trataba de un lance hacia lo incierto, una investigación sin método que no perseguía soluciones definitivas para ningún problema, desde su inicio y hasta su final, el surrealismo fue un proceso dinámico, intelectual y emocional.

La aventura no exigía reglas, pero el objetivo, impulsar un nuevo humanismo, era tan trascendental que debía ser buscado con rigor; y bajo esta premisa, André Bretón se erigió como líder del grupo. Durante el primer periodo surrealista su papel de guía fue crucial para el proyecto y mantuvo a éste relativamente cohesionado en una célula central parisina.

Durante la década de los treinta, con la continua adherencia de nuevos surrealistas, la reflexión sobre el objetivo, límites y alcances del movimiento, y la pertinencia de “sacrificar” su autonomía a una causa política y, en especial, comunista, provocó cuestionamientos y diferencias en el grupo. Algunos se separaron por decisión propia y otros fueron expulsados debido a que la validez de sus actividades, la literatura y la militancia política, fue puesta en entre dicho.

²⁹ Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 15.

El surrealismo carringtoniano

Como ya se dijo, el surrealismo era un movimiento multipolar cuando Leonora lo conoció, y se encontraba en el punto máximo de su apogeo, así que resulta imposible negar el espíritu de la época en el espíritu de Leonora. La influencia del surrealismo puede observarse en su vida y obra, dúo inseparable en el que se observa la presencia de algunos temas cruciales para el movimiento, aunque tratados de forma distinta por la artista.

Quizá la principal característica de los surrealistas, que tomaron de los románticos, era su apasionamiento por el misterio de la vida y sus regiones inexploradas: el sueño y la imaginación, sustitutos superiores del pensamiento lógico, en donde se fusiona lo interno y lo externo del ser humano, estados provocadores del trance poético.

El fin que impulsaba al movimiento era la “realidad absoluta”: conjunción de los estados opuestos que durante mucho tiempo han estado incomunicados en el ser humano: el sueño y la vigilia, la conciencia y la inconciencia, lo objetivo y lo subjetivo, la imaginación y la realidad, lo maravilloso y lo cotidiano.

“Todo lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu en el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente. Así que es inútil buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza en determinar ese punto...”³⁰

Como ninguna otra, esta inquietud se encontraba presente en Carrington, una mujer que siempre buscó hacer corresponder su experiencia personal con el mundo que la circundaba, su objetivo era encontrar las puertas que permiten el tránsito entre las distintas zonas de la realidad. “Sus obras consistentemente se sitúan en los límites entre los mundos físico y psíquico, o entre la vida y la muerte.”³¹

³⁰ Maurice Nadeau, *op. cit.*, p.166.

³¹ Whitney Chadwick, *op. cit.*, p. 26.

En su interés por descubrir al verdadero ser humano, los surrealistas, guiados por Freud, escudriñaron en el inconciente, para lo cual se sirvieron de algunas herramientas, crearon objetos, juegos y experimentaron con técnicas automáticas tanto en la escritura (el cadáver exquisito, juegos de preguntas y respuestas y los sueños hipnóticos), como en la pintura (el collage, el frottage, grattage, la decalcomania y el fumage.)

En el pensamiento de Leonora, la revolución “del hombre contra sí mismo” es un asunto crucial, y en torno a los estudios del ser humano, por encima de Sigmund Freud ella consideró a Carl Gustav Jung, a quien leyó en los 60's.

Al tratar de reunir todas las piezas del rompecabezas humano, los surrealistas voltearon hacía la niñez, periodo ignorado por los hombres racionales pero indispensable para los nuevos inconcientes. Un gran peso tuvo esta etapa en la formación de Carrington, quien en su obra literaria se describe como una niña, un niño, o una jovencita inmersa en un ambiente infantil, como por ejemplo en: *La dama oval*, *Penélope* o *El pequeño Francis*.

La lucha surrealista por la liberación del pensamiento de la lógica occidental incluía desconocer la honorabilidad de antiguas instituciones, como el ejército, la iglesia y también el arte cuando se volvía cómplice del sistema. Por medio del pincel y la pluma, Carrington se enfrentó a su padre, representación de la burguesía y del autoritarismo conservador, a la doctrina católica y al estereotipo del que ha sido víctima la mujer en la sociedad a lo largo de la Historia, de la que no admiró más que un hecho: la caída del patriarcado que algún día ocurrirá.

Además del automatismo, el humor también fue un tema crucial y una herramienta recuperada por los surrealistas y por Leonora, como una “defensa ante la realidad objetiva del mundo exterior y perversión de su representación”³².

³² Jacqueline Chénieux-Gendron, *El surrealismo*, tr. Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 164.

Antiguas culturas aparecieron ante los surrealistas, opositores del colonialismo, como verdaderas revelaciones de la falacia que significaba la “alta cultura” europea, el pasado de la humanidad adquirió importancia. Una afinidad más para el espíritu carringtoniano, formado a partir de antiguas religiones, antepasados y pueblos legendarios.

Con el fin de dar “una nueva orientación, más sana y creativa, al ámbito anímico de las sociedades modernas, tan constreñido y enajenado...”,³³ los surrealistas querían crear nuevos mitos colectivos. Leonora, guardiana de los secretos de la vieja Irlanda, mezcló y reformuló mitos e historias en sus obras.

Lo que nos *provoca*, lo que nos cautiva, es la inversión de perspectiva a que nos convida. El rechazo al antropocentrismo, por el efecto de extrañamiento que procura, debe obligarnos a desplazar nuestros sistemas de referencia. Este es el mito buscado por el surrealismo... deseo de desplazamiento *sensible*, cuyo contenido debe inventar cada uno de nosotros.³⁴

Sin duda alguna, las obras de Carrington son miradas que desbordan los márgenes de la vida “real,” plana y unidimensional, y que permiten nuevas perspectivas.

Relacionada con la mitología está la magia, ámbito en el que también incursionaron algunos surrealistas y la artista en compañía de Remedios Varo. Carrington emprendió distintas investigaciones esotéricas con el objetivo de conocer, no como sus contemporáneos decían: “los poderes totales del hombre,” sino los poderes totales de la mujer.

Para ella, “en las ciencias secretas, en los cultos heréticos y en las creencias paganas –que el cristianismo reprimió posteriormente- se pensaba

³³ Lourdes Andrade, *Para la desorientación general: trece ensayos sobre México y el surrealismo*, México, Editorial Aldus, 1996, p. 76.

³⁴ Jacqueline Chénieux-Gendron, op. cit., p. 199.

que las mujeres habían ejercido los poderes que más tarde les fueron negados.”³⁵

El papel que jugaron dichas investigaciones en su pensamiento es tan importante que, gracias a sus amplios conocimientos y a su gran sensibilidad para percibir ciertas realidades, la pintora fue comparada con una maga, hechicera o vidente y con un chaman por su capacidad para entrar en trance y contactar “con profundos registros psicológicos a los que sólo él tiene acceso, con los que sólo él se encuentra familiarizado.”³⁶

El acento que el surrealismo puso a la pesquisa por reencontrar “lo otro”, siempre revelador de nuevas formas de explicar al individuo y al mundo, encuentra una de sus mejores expresiones en los lienzos carringtonianos, poblados de un sin fin de personajes, la mayoría extraños híbridos, seres mágicos, ajenos a lo habitualmente concebido como real.

Como se observa, las principales líneas directrices del pensamiento y sentimiento surrealista repercutieron en el ánimo de Leonora, quien además en estos años sufrió en carne propia una de los estados que más llamaron la atención de los artistas parisinos: la locura.

La locura

Eran tiempos revueltos los de entonces y la política en Europa también jugó un papel importante en la vida de la artista. El camino hacía la Segunda Guerra Mundial se trazaba. Gobiernos fascistas y nazis dominaban Italia y Alemania, y en España iniciaba una cruenta guerra civil. Las condiciones políticas empeoraban rápidamente y el ambiente era cada vez más hostil. A principios de 1938 Franco invadió Madrid y Hitler arrasó con Austria.

³⁵ Whitney Chadwick, *op. cit.*, p. 19.

³⁶ Lourdes Andrade, *Para la desorientación general: trece ensayos sobre México y el surrealismo*, *op. cit.*, p. 109.

El 1 de septiembre de 1939 Hitler invadió Polonia, dos días después, Gran Bretaña y Francia le declararon la guerra a Alemania. Alemania endureció sus leyes en torno a sus emigrados, lo que convirtió a Max en exiliado político, provocó su detención y confinamiento en los campos de concentración para extranjeros y su separación de Leonora, con quien vivía en Saint-Martin d'Ardeche.

Los combates en Europa se volvieron frecuentes, y Leonora, sola en su casa, entró en un estado emocional delicado.

Durante tres semanas comí muy poco, evitando la carne escrupulosamente; bebía vino y alcohol, y me sustentaba de patatas y ensaladas, a un promedio, quizá, de dos patatas al día. Mi impresión es que dormí bastante bien. Trabajé en mis vides, asombrando a los campesinos con mi fuerza... También trabajaba en mis patatas; cuanto más sudaba más me gustaba porque eso quería decir que me estaba purificando...³⁷

En junio de 1940, Michel Lukas y su novia Catherine Yarrow, amigos de Carrington, llegaron a Saint Martin para alertar a la artista de los peligros de la guerra y pedirle que escapara con ellos. Leonora los acompañó rumbo a España. Pero durante el camino sufrió varias crisis nerviosas, al llegar a Barcelona y después a Madrid, las ocasiones en las que perdió el juicio se volvieron más graves y sus extrañas conductas llamaban la atención:

Una noche después de trocear y esparcir por las calles gran cantidad de periódicos, a los que consideraba un recurso hipnótico de Van Ghent, me quedé en la puerta del hotel, horrorizada de ver pasar a la gente por el Prado: parecían de madera. Subí corriendo a la azotea del hotel y lloré, contemplando la ciudad encadenada a mis pies, ciudad que era mi deber liberar. Bajé a la habitación de Catherine y le pedí que me mirara a la cara, le dije: "Te das cuenta de que es la imagen exacta del mundo?" Ella se negó a escucharme y me sacó de su habitación... A continuación corrí al parque y estuve jugando allí unos momentos en la yerba, para asombro de todos los transeúntes. Un oficial

³⁷ Leonora Carrington, *Memorias de Abajo*, tr., Francisco Torres Oliver, Madrid, Siruela, 2001, segunda edición, p. 5.

de la Falange me devolvió al hotel, donde me pase la noche bañándome una y otra vez en agua fría...³⁸

En Madrid, Leonora permaneció unos días encerrada en la habitación de su hotel bajo los cuidados de un médico, hasta que fue llevada a un sanatorio de monjas y, bajo anestesia, trasladada a un hospital en Santander, al cuidado del doctor Luis Morales.

“...entre el diecinueve y el veinticinco de agosto de 1940...” Leonora despertó de la anestesia, se dio cuenta de que fue llevada a un lugar extraño, amarrada de brazos y pies, custodiada por una enfermera alemana, en el sanatorio en Santander, España, que bautizó como “Villa Covadonga, un pabellón para los locos peligrosos e incurables.”

Algunos estudiosos de Leonora expresan cierta renuencia a declarar su comportamiento en este periodo de su vida como el de una enferma mental, aunque ella misma utiliza la palabra locura en su texto *Memorias de abajo*, relato autobiográfico que escribe en 1943 y en donde narra lo sucedido durante su estancia en el manicomio.

Leonora tenía 23 años cuando fue separada bruscamente de la persona con quien compartía su vida, la frágil felicidad y la tranquilidad que empezaban a construirse en su entorno se derrumban, sola, comienza a vagar por la Europa en guerra, presencia el dolor de una sociedad descompuesta, llega a un país bajo una dictadura, con una población bombardeada, reprimida y desmoralizada por una guerra civil perdida. Como ella lo explica “la sensación de persecución me enloqueció” y le provocó “psicosis de guerra.”

Durante los cuatro meses que permaneció en Santander, a Leonora le aplicaron tres inyecciones de Cardiazol, una droga que provocaba convulsiones semejantes a los espasmos de la terapia con electrochoques y a los del “gran mal epiléptico”, y después una inmovilidad y falta de sensibilidad en todo el cuerpo.

³⁸ *Ibidem*, p. 13.

Años después, en 1995, el Dr. Luis Morales declaró sobre el diagnóstico que estableció de Leonora: “no era una enferma mental, no lo es ahora y nunca lo ha sido... Dije que era locura sintomática”³⁹ ocasionada por el momento histórico.

Susan L. Aberth dice que en ese sanatorio se le diagnosticó psicosis marginal, e Inés Amor comenta: “médicos que saben más de esto que yo creen que Leonora nunca fue realmente una enferma mental, sino que llegaba a momentos de exaltación tan exagerada, que se destrampaba momentáneamente.”⁴⁰

Para Inés Amor, “lo terrible en Leonora ha sido la hipertensión constante de su sensibilidad enfermiza, que le ha provocado crisis severas y largas épocas de depresiones; sobre todo un constante sentimiento de angustia.”⁴¹

La rápida recuperación Leonora fue posible gracias a la ayuda que recibió de un tercero y a su propio esfuerzo. La pintora dejó el hospital de Santander, viajó a Lisboa acompañada de una enfermera alemana, pero ahí se encontró con un comisionado de su familia que le comunicó sería transferida a un hospital en Sudáfrica. La noticia provocó la huida de la artista y su encuentro con Renato Leduc, a quien acudió en busca de ayuda, él trabajaba como agregado de la embajada de México en Lisboa.

Leonora quería salir de Europa y Renato le propuso matrimonio para facilitar el trámite, se casaron a principios de 1941. Entre junio y julio el matrimonio embarcó hacia Nueva York, estado refugio de los artistas europeos exiliados, y ahí permaneció un año aproximadamente.

³⁹ Julia Salmerón, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁰ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano, memorias de Inés Amor*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005, p. 136.

⁴¹ *Ibidem*, p. 139.

Su vida en México. La familia: pasado y presente

A finales de 1942 Renato Leduc decidió regresar a México, a la capital, y su esposa le acompañó. Aquí, Leonora conoció un mundo totalmente nuevo, y a un productivo grupo de artistas europeos que aquí residían, entre éstos Remedios Varo.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, en 1939, el exilio acompañó a los surrealistas hasta el continente americano y el movimiento entró en su periodo de expansión internacional, nuestro país y Nueva York fueron los destinos más atesorados en aquel entonces.

En el México de 1943 Leonora se divorció de Leduc y comenzó un nuevo periodo en su vida. En tierra mexicana Leonora volvió a ser “dolorosamente razonable,” quizá por la distancia, por encontrarse en un país ajeno a su familia, al surrealismo, a Max Ernst, a la guerra y al sanatorio; una nueva etapa inició y con ella su obra adquirió un gran desarrollo.

A partir del fin de la guerra, en 1945, el surrealismo en Europa viviría sus últimos años, mientras en América la corriente artística volvía a nacer y adquiriría nuevos bríos.

La importancia de Remedios Varo como amiga y compañera creativa en este periodo fue crucial para la artista. Uno de los temas que más les interesaron a las pintoras fue la cocina, Leonora relacionó el tema de la alimentación con la magia y la alquimia, creó escenas domésticas femeninas, mezcladas con tradiciones irlandesas e inglesas de brujería y prácticas espirituales femeninas precristianas, referentes a los espacios de poder que le pertenecieron a la mujer en la historia.

Leonora fue una mujer autodidacta, los conocimientos que adquirió a lo largo de su vida, vastos y secretos, fueron resultado de sus búsquedas personales, estudió el pasado de la humanidad y sus religiones, supo, entre otros temas, de psicología, alquimia, cábala, gnosticismo y hermetismo.

Tierra favorable para su desarrollo personal y su producción pictórica, México también se convirtió en el hogar de la artista, aquí conoció al fotógrafo húngaro Emerico (Chiki) Weis, con quien se casó en 1946 y formó una familia, el mismo año de su enlace matrimonial dio a luz a su primer hijo, Gabriel, y un año después a Pablo.

Con la llegada de sus hijos, el espacio doméstico se volvió su principal ambiente creativo, Edward James describió así el estudio que tenía en su casa: “El lugar era una mezcla de cocina, guardería, cuarto de dormir, perrera y almacén de chatarra. El desorden era apocalíptico, los accesorios, pobrísimos.”⁴²

La llegada al mundo de la descendencia Carrington provocó el viaje de la madre de Leonora a México, después de aproximadamente diez años de separación, Leonora tuvo el único reencuentro familiar del que se sabe hasta la fecha. Estos acontecimientos desencadenaron que la artista, ahora también ama de casa, madre y esposa, retomará en sus obras temas de su antigua vida familiar y orígenes celtas, siempre presentes en su trabajo en distintas etapas, pero sobre todo en estos momentos y en la década de los cincuenta.

La obra de teatro titulada *Une chemise de Nuit de flanelle*, escrita en México en 1945, y el cuadro *The House Opposite* (c.1948) inician un ciclo marcado por una gran influencia de orígenes célticos. Carrington reforzó el uso de estas imágenes después de haber leído *La diosa blanca* de Robert Graves poco después de su publicación en 1948.⁴³

Siempre una ávida lectora, del periodo mencionado destaca la lectura del libro mencionado: *La diosa blanca. Gramática histórica del mito poético*,

⁴² Edward James, *Introducción a Leonora Carrington*, cat. exp., Galería Pierre Matiz, Nueva York, 24 de febrero-13 de marzo de 1948. Citado en la obra de Susan L. Aberth, *Surrealismo, alquimia y arte*, tr., José Adrián Vitier, Madrid, Turner Publicaciones, 2004, p 75.

⁴³ Whitney Chadwick, *op. cit.*, 1994, p. 22.

una lectura parteaguas que le cambió la vida y reafirmó en su producción pictórica la presencia de la cultura celta.⁴⁴

La década de los 60's estuvo marcada principalmente por las lecturas de C. G Jung y Marie Louise Von Franz, según Whintey Chadwick, la pintora mezcló la psicología con el estudio de la alquimia filosófica, la religión budista y la cultura y religión judía, que también le interesó durante esa época, temas que se vieron reflejados en sus obras.

Atraída por el misterio, Leonora se interesó por distintas sectas esotéricas, sin concordar totalmente con alguna en especial, "...siempre me he movido en las fronteras de todo tipo de cosas, siempre he estado intentando descubrir algo que corresponde con mi propia experiencia, eso es lo que estaba haciendo realmente, intentar dar con algo que se asemejase a lo que sabía que tenía dentro."⁴⁵

En 1966, el año que en André Bretón murió, el grupo surrealista parisino se disolvió por decisión propia. En 1968, en protesta por la respuesta del gobierno mexicano a las exigencias estudiantiles, Leonora se mudó a Nueva York y permaneció ahí un año. En 1970 murió su madre y viajó a Irlanda.

Poco después regresó a México y entró en contacto con el movimiento feminista que se gestaba. Huidiza de las etiquetas y de las clasificaciones, Leonora rechazó la mayoría de las aplicadas a su persona, de entre éstas destaca la de *feminista*, quizá la más empleada y con razón, debido a la importancia del tema en su obra en general.

Sólo porque pienso que las mujeres han estado oprimidas, y creo que muchas mujeres no desarrollaron todo el potencial que tenían porque las consideraban seres inferiores. Pero eso no significa que piense que las mujeres son mejores que los hombres, ni tampoco que los hombres son mejores que las mujeres. Lo

⁴⁴ Susan L. Aberth explica en su libro: *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, que la lectura de Robert Graves y en específico el descubrimiento del mencionado libro marcaron la vida de la artista, al respecto la estudiosa de la pintora retoma la siguiente declaración de Carrington: "La mayor revelación de mi vida fue leer *La diosa blanca*."

⁴⁵ Susan L. Aberth, *op. cit.*, p. 154.

que esta claro es que la principal preocupación de los oprimidos es dejar de estarlo.⁴⁶

Cuando Leonora comienza a envejecer, las imágenes de las mujeres en sus pinturas se vuelven más “amenazadoras y abrumadoras”, según Whitney Chadwick así sucedió durante la década de los 70's.

Para los 80's, el asunto de la vejez en la mujer se volvió principal en sus obras. Los personajes son ancianas, arrugadas, pequeñas y robustas que siguen experimentando con lo mágico y lo fantástico. A más años acumulados, el tema de la muerte también toma un papel principal.

En 1986 Leonora se mudó a Nueva York y en 1988 a Chicago, pero en 1990 volvió a México, en donde vivió la mayor parte de su vida.

A pesar de su renuencia a adoptar la cultura mexicana, que, como ha declarado, no es la suya, de intentar vivir en Estados Unidos y en momentos lamentar no poder salir de aquí, este país ha sido el territorio en donde Carrington creó su mundo, México le sirvió de resguardo para sus viajes internos y le permitió transitar por otras realidades.

A lo largo de su vida Leonora fue una trabajadora incansable, cuando tenía ochenta años volvió a experimentar e incursionó en la escultura en bronce. Su obra es muy amplia, hasta 1980 se calculaban más de mil cuadros y cientos de dibujos, a los que hay que sumarle las esculturas, tapices, muñecas, escenografías y vestuarios teatrales, por no hablar de sus cuentos y obras de teatro.

Una clasificación de los temas y los tratamientos que hace de éstos en su trabajo es un reto de gran envergadura. La energía inagotable de la artista, que la acompañó hasta sus últimos años, se percibe en el tamaño de su producción.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 154.

Hace cinco años murió su marido Chiki Weis, a quien cuidaba y estaba dedicada. El 23 de abril de 2008, fue reconocida por el gobierno de la ciudad de México como ciudadana distinguida por sus casi 70 años de residencia.

Leonora falleció el pasado 25 de mayo del presente año, en la Ciudad de México.

El arte de pintar

El caso de Leonora Carrington es peculiar, pues ella, a lo largo de sus casi cien años, no dejó de crear, fue la personificación del ideal surrealista que rehúsa limitarse a una época. Su trabajo, siempre independiente del grupo guiado por Bretón, vio pasar el fin histórico de la corriente, de la que mantiene su espíritu y ha hecho evolucionar en una dirección totalmente sui géneris.

En Leonora el espíritu del surrealismo no murió. Este movimiento que rehusaba convertirse en escuela artística, acomodarse como un periodo más del desarrollo histórico del ser humano, logró conocer el siglo XXI, logró uno de sus más preciados postulados, porque como *actitud del espíritu*, existió, anduvo por ahí, con el pelo siempre recogido, de gabardina y bufanda, habitó hasta hace unos pocos meses el país.

El surrealismo caminaba al paso de Leonora Carrington, un ser extraño, pequeño, delgado, de ojos y voz profunda, una extranjera mexicana que encarnaba en su vida y obra los postulados de esta corriente, con ella el movimiento sobrepasó sus límites históricos.

Leonora vivía y producía hasta hace poco, pero a pesar de su presencia, su vida y obra no dejó de ser un misterio, ella no hablaba de su obra, “mi principio de vida, como artista, es no explicar nada”⁴⁷, así que de su técnica, de

⁴⁷ Cristina Carrillo de Albornoz, Entrevista a Leonora Carrington, (en línea) España, periódico *La voz de Galicia*, enero de 2006, Dirección de URL:

los motivos que originan cada cuadro y de lo que éstos significan según su autora, poco se sabe.

De lo revelado, se conocen sus pintores preferidos: Paolo Ucello, Breughel el Viejo y Jerónimo Bosco, y sus pinturas predilectas: las de la Cueva de Altamira, España. Su biografía muestra la influencia que sobre ella ejerció la pintura del renacimiento temprano en Europa que durante su estancia en Florencia conoció, e ilustradores de libros infantiles, de magia y alquimia.

En lo referente a la técnica, obtuvo sus primeras herramientas del pintor francés Amedée Ozenfant, representante del geometrismo, un purista que creía en “el sentido impersonal de la expresión” que se obtenía cuando, por medio de ideas generales y matemáticas, el artista busca lo que está más allá de él mismo e intenta comprender el mundo de una manera objetiva.

Lo riguroso y precisó que para Ozenfant significaba pintar, y pintar siempre una armoniosa racionalidad, fue quizá una de las mayores lecciones que recibió Leonora, su maestro le enseñó decisión y perseverancia en la técnica, en el dibujo, lo que después sería la base de su pintura.

Esa convicción por el trazo le serviría a Carrington para expresar y darle cauce a su imaginario, en donde lo equívoco y lo inaprensible ocupan el lugar principal y desencadenarían su curiosidad por las imágenes surrealistas, corriente que de inmediato la atrajo y que una vez revoloteando en su espíritu, detonaría su creatividad y trastocaría su vida y obra.

La transformación interior

Para André Bretón “...lo que cualifica, ante todo, la obra surrealista es el espíritu con el que ha sido concebida.”⁴⁸ “No hay una pintura surrealista. Hay

http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/06_11_11_08.html (consulta: 30 de enero de 2010)

⁴⁸ Olivia María Rubio, *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*, Madrid, Tecnos, 1994, p 117.

surrealistas que pintan como surrealistas que escriben, como surrealistas que podrían de la misma manera ser cesteros o herreros.”⁴⁹

El surrealismo como forma de vida fue la guía rectora del movimiento, y la identificación del proyecto de vida con el proyecto de arte, la bandera de los surrealistas. En Leonora Carrington estas ideas son llevadas a la práctica.

Caleidoscópico y cambiante, el surrealismo como movimiento cultural imponía la prerrogativa de la completa libertad en todas sus expresiones, especialmente, en la plástica, en donde fue, como la paleta del pintor, variopinto. En pintura, la reflexión se basaba en una revisión histórica de la problemática, pero que no proponía líneas a seguir.

Transformadores del lienzo, los surrealistas querían penetrar en el misterio de la creación y de la inspiración, “en el núcleo común de donde surgen las actitudes estéticas”⁵⁰, que ellos identificaban con la interioridad, con las “profundidades del ser,” con el *modelo interior*, término que se oponía al de modelo exterior, idea central de la pintura del siglo XIX que se concentraba en la imitación del mundo sensible y la “pura visualidad”.

Para los surrealistas la inspiración era “la condición primera para una transformación auténtica de la vida, que conducirá a resolver las contradicciones dentro de una suprarrealidad que comprende y sobrepasa lo consciente y lo inconsciente, el hombre y el mundo, lo natural y lo sobrenatural.”⁵¹

Amantes de la introspección, los surrealistas emprendían su viaje hacia abajo, como mensajeros, hacía el abismo de si mismos, de donde regresaban siempre con imágenes que respondían a turbulencias personales en primer lugar, y a aquello que los rodea, en segundo. Por definición, el modelo interior se alimenta del exterior, “fluctuante, si no inasible: cambia con el individuo al

⁴⁹ *Ibidem*, p 61.

⁵⁰ Olivia María Rubio, *op. cit.*, p 94.

⁵¹ Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 240.

que corresponde, cambia también en función de las necesidades de la historia vivida por ese individuo.”⁵²

Para Bretón, el estilo surrealista en el arte no existía, en éste “todo estaba permitido con tal de provocar la emoción y el asombro ante el misterio, el abrir las puertas al sueño,”⁵³ de concebir nuevas formas de ver lo visible y lo invisible, lo maravilloso. Lo que importaba era el contenido y no la forma.

Hasta antes de la guerra, la valoración de las obras de arte que el grupo bretoniano llevó a cabo tenía gran peso e incidía en la consideración de una expresión pictórica “típica” surrealista; sin embargo, después de la expansión internacional, las deliberaciones de Bretón ya no tendrían el mismo impacto y esta producción, desde el inicio disímil, se dispersó cada vez más.

Después de la muerte de Bretón en 1966 y de la disolución del grupo, algunos críticos empezaron a buscar principios generales para identificar la surrealidad en pintura y, a pesar de que la teoría expresada por sus inventores al respecto rechaza cualquier norma, algunas directrices se plantearon.

Se ha dicho que un cuadro surrealista debiera: “desfamiliarizar, volver ininteligible la realidad cotidiana a partir de una novedosa disposición de elementos familiares...”,⁵⁴ es decir: emplear el *dépaysement* (desarraigo, extrañamiento, descontextualización); ser producto de técnicas automáticas, haber sido elaborado en colaboración con otros artistas, aislar fragmentos anatómicos y animar lo inanimado.

Si bien, estos elementos (aunque no todos juntos) están presentes en las obras de los representantes más conocidos de la corriente, no son las reglas que permiten discernir si un cuadro es o no surreal, como ya se ha explicado, sino algunas generalidades que en ellos se pueden encontrar.

⁵² Olivia María Rubio, *op. cit.*, p. 108.

⁵³ Antonio Bonet Correa, coordinador, *El surrealismo*, tr. Luisa Rodríguez Tapia y Pilar Calvo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, p. 12.

⁵⁴ Lourdes Andrade, *Para la desorientación general: trece ensayos sobre México y el surrealismo*, *op. cit.*, 1996, p. 20.

La expresión plástica surrealista se caracterizó por su disparidad, porque celebraba la “invasión del mundo objetivo por su subjetividad”. En este sentido, Leonora no ha hecho más que seguir las recomendaciones originales, prestar atención a su modelo interior, como ha declarado: “eso que se conoce como vida interior espiritual se ha convertido para mi en mucho más que eso, y cada vez más se parece a una niebla exterior, densa y envolvente”⁵⁵

¿Qué es lo que encontró en sí misma Leonora y la impulsó a pintar? En su obra otras realidades enriquecen y transforman nuestra cotidianidad, a la que no confronta con incongruencias, sino con escenas sorprendentemente congruentes, su trabajo no busca el sinsentido, sino los otros tantos sentidos del ser humano.

En cuanto a los contenidos, todas sus pinturas se proponen la “...revisión absoluta de los valores reales sobre los que hoy están de acuerdo todos los espíritus...”⁵⁶ Un compendio de teorías alternativas incompatibles con la razón fue utilizado por la artista como brújulas que le indicaban distintas orientaciones. Sus investigaciones alquímicas, cabalísticas, gnósticas, mágicas, poéticas y en mitología fueron la fuente de su pensamiento, siempre en movimiento.

“El verdadero trabajo se realiza cuando estás solo en tu estudios, y eso es todo, llega la sensación de algo, que luego se convierte en algo que puedes ver, y luego se convierte en algo que puedes hacer.”⁵⁷ De la unión y tratamiento de los mencionados contenidos surge una imagen capaz de incidir en este mundo, de revolucionar el mundo, de subvertir el conjunto de significados hasta ahora aceptados por la sociedad.

⁵⁵ Julia Salmerón, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁶ Antonio Bonet Correa, *op. cit.*, p.13

⁵⁷ Kim Evans, *Leonora Carrington in the house of fear*, documental de setenta minutos, *Omnibus*, BBC, 1992. Citado por Susan L. Aberth en *Leonora Carrington, surrealismo, alquimia y arte*, p. 97.

Pintar para ella es una actividad fundamental, y como los surrealistas, de ésta esperaba “que sea reveladora de lo que se oculta en nosotros o alrededor de nosotros. La pintura o poesía deben ensanchar el campo de nuestro conocimiento.”⁵⁸

El arte es capaz de la revelación y de la evocación porque extrae sus materias primas del inconsciente, lugar en donde sedimentan todos nuestros conocimientos, y en donde se puede proyectar nuestro porvenir. De acuerdo con Leonora, ahí se encuentra también eso que conocíamos antes de nacer, que es patrimonio de la humanidad, y que Carl Gustav Jung llamó inconsciente colectivo.

“...me interesa *my story, not my history*”, -dijo la pintora- “me interesa en el sentido de que quizá me revele algo, pero no me ha revelado nada hasta ahora, pero quizá me revelará algo, por ejemplo qué pasa después de la muerte...”⁵⁹

Otro de los aspectos peculiares de la obra carringtoniana es su proceso de creación, que la artista explicó someramente: “Las imágenes llegan, pero no sé de donde vienen. Sospecho que del subconsciente universal. Aunque no puedo discernir qué es mío, ni de que parte de mi surge lo que hago. Muchas veces, los personajes suben solos a los cuadros.”⁶⁰

De acuerdo con Whitney Chadwick, Leonora pintó en “estados de sueño lúcido.”

Las imágenes de Carrington se generan desde dentro, a menudo en las regiones fértiles de las visiones hipnagógicas que existen en el límite entre el sueño y la vigilia, pero también están inspiradas en sus lecturas de lo oculto y

⁵⁸ Jacqueline Chénieux-Gendron, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁹ Emilio Payán y Saúl Villa, “Tiempo soñado, Entrevista con Leonora Carrington”, (*en línea*) México, periódico *La Jornada*, 15 de diciembre de 1996, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/1996/12/15/sem-leonora.html> (consulta: 30 de marzo de 2010)

⁶⁰ Cristina Carrillo de Albornoz, Entrevista a Leonora Carrington, (*en línea*) España, periódico *La voz de Galicia*, enero de 2006, Dirección de URL: http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/06_11_11_08.html (consulta: 30 de enero de 2010)

lo paranormal. Son sugestivas más que definitivas; cristalizan y dan cuerpo a sentimientos poderosos y a la conciencia.⁶¹

Y según declaró ella misma: “He pintado de una forma nada planeada, inconsciente; quizá podría llamarlo suerte, destino, inspiración, o como decía Bretón: el azar objetivo.”⁶²

De lo mencionado, la referencia al azar objetivo resulta interesante, ésta comparación admite entender su actividad con el pincel como un evento en su vida ocasionado por una “coincidencia excepcional”, como si sus cuadros fueran acontecimientos provocados por un tipo especial de azar, en el que intervienen el inconsciente (colectivo) y los deseos y temores de la pintora.

Bretón explicó que el azar objetivo produce encuentros, señales, “signos de algo que se oculta y cuya significación es preciso desvelar mediante una profunda interrogación.”⁶³ A la luz de este razonamiento, la pintura de Carrington es un hecho que pone de manifiesto las relaciones que entre la *necesidad natural* y la *necesidad humana* existen.

Su obra forma parte de una cadena de significaciones, de un lado tira el inconsciente colectivo y del otro los sentimientos de la artista; en consecuencia, resulta de un hecho inexplicable en su totalidad, y de un momento enigmático: un producto enigmático, como decían los surrealistas.

Sus lienzos señalan algo que es demasiado sagrado y secreto para manifestarse claramente y que mantiene la cadena de interpretaciones abierta sin poder cerrarse; son una mezcla de preguntas y respuestas, en donde la mano de la pintora, guiada por lo que no podemos percibir de este mundo, logró insertar ahí algo de lo humanamente conocido.

⁶¹ Whitney Chadwick, *op. cit.*, p. 29.

⁶² Cristina Carrillo de Albornoz, Entrevista a Leonora Carrington, (en línea) España, periódico *La voz de Galicia*, enero de 2006, Dirección de URL: http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/06_11_11_08.html (consulta: 30 de enero de 2010)

⁶³ Olivia María Rubio, *op. cit.*, p 173.

Como si se tratara de ceremonias o ritos, la pintora ponía a trabajar su sensibilidad para invocar a antiguos y paganos dioses, con la intención de interrogarlos a punta de pinceladas. ¿Qué efecto tuvieron en ella sus imágenes?, probablemente también algún grado de incertidumbre.

Sus obras han sido calificadas de oníricas, “no porque sean transposiciones literales de sueños sino porque están narradas en el lenguaje de los sueños o por lo menos, en el lenguaje que más se aproxima al (que) creemos tener en sueños.”⁶⁴

El tiempo y el espacio en su trabajo escapan a medidas y delimitaciones, y en su vaguedad sostienen a numerosos seres, muchos ni animales ni humanos, algunos en plena metamorfosis, desafiando los horizontes de quienes los observan.

En dinamismo constante, Leonora no creyó en definiciones, ni en verdades totales, como explicó: “es muy probable que no existan respuestas que sean profundas y comprensibles a la vez”⁶⁵, por lo que sus imágenes son un reto por oscuras e imprecisas. “Su sustancia suele diluirse en la del fondo del cuadro, su ser se disuelve en el color, en la sombra. Sus contornos trazados con una línea nerviosa, rápida, contribuyen a darles un carácter dinámico, cambiante.”⁶⁶

Sus cuadros son bordados de signos intervenidos por lo desconocido, asomarse a su misterio es un reto, pero también una provocación.

⁶⁴ Julia Salmeron, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁵ Whitney Chadwick, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁶ Lourdes Andrade, *Leyendas de la novia del viento. Leonora Carrington escritora*, *op. cit.*, p. 62.

2.2 El mito de la Tuatha dé Danaan

La historia tiene la peculiaridad de crear huecos en forma conveniente.
La Biblia, como cualquier otra historia, está llena de huecos
y peculiaridades que sólo comienzan a tener sentido si se entienden
como un encubrimiento de un tipo de civilización muy diferente que fue eliminada.
¿Qué tipo de civilización? ¿Quién fue la serpiente sagaz que poseía la sabiduría que
hacia parecer a los seres humanos como ángeles?
Leonora Carrington

Uno de los elementos más importantes de una pintura es su título, las palabras o frases que acompañan a una composición de imágenes, textos ambos que fueron elegidos por la artista y que forman parte del significado de la obra.

Para el caso de la pintura que se estudia, el título *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan*, resulta un interpretante crucial para saber cuál su tema. Dicha oración en dos idiomas, inglés e irlandés antiguo, en español significa: *mágico sobrenatural, la gente blanca del pueblo de la Diosa Danu*, y hace referencia al mito irlandés de la Tuatha dé Danaan.

Sobre el tema, se sabe que la pintora, interesada desde pequeña en la historia antigua de Irlanda y después auto-reconocida como celta, leyó un libro que resultó crucial para su pensamiento: *La Diosa blanca, gramática histórica del mito poético*, (1948), del inglés Robert Graves.

En dicho libro Graves analiza la mitología de la Europa mediterránea (lo que incluye al oriente próximo, la región sur de los Balcanes y Europa septentrional), y de las islas británicas, e interpreta los mitos como documentos históricos que informan sobre las antiguas civilizaciones que habitaron dichas regiones.

La presente investigación considera como principal fuente de información en torno a la Tuatha dé Danann la interpretación de Graves. Al respecto, las páginas del libro mencionado dejaron mella en Leonora Carrington,

quien declaró que este documento, al cual tuvo acceso tres años antes de pintar el cuadro en cuestión, le cambió la vida.

Los libros han sido siempre una importante fuente de conocimiento para la artista, y al analizar cualquiera de sus obras pictóricas deben considerarse como influencias sus lecturas, hasta donde los estudios y las declaraciones de la pintora permitieron conocer cuáles fueron y en qué época se llevaron a cabo.

Como lo expresará Inés Amor: "... hay más coincidencias en la literatura inglesa con su arte que en la pintura. Leonora viene siendo un producto raro dentro de la producción inglesa."⁶⁷

Para comprender el mito al que se refiere la obra de Carrington, es preciso contextualizarlo en la historia de la cultura celta en general e irlandesa en particular, como parte de la mitología de este pueblo.

2.2.1 Los celtas

Y que extraña lección de poesía...,
ese perpetuo hechizo de palabras
y de imágenes unidas en el más
puro deseo de expresión de la vida,
de una vida a la medida de los héroes,
de una vida maravillosa y surreal.
Jean Markale

La historia de la Tuatha dé Danaan forma parte de la cultura creada por los celtas, una antigua civilización conformada por un grupo de pueblos europeos que se expandieron en casi todo el continente.

Los historiadores coinciden en fechar el periodo de apogeo celta entre el siglo V y el I a.C, en la época llamada "marniense o de LaTéne"⁶⁸; durante la segunda Edad de Hierro. Sin embargo, esta fecha sólo es válida para una de

⁶⁷ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁸ Henri Hubert, *Los celtas y la expansión céltica, hasta la época de la Tène*, tr., revisión y notas por Luis Pericot García y Eduardo Ripoll Perello, México, Unión tipográfica editorial hispanoamericana, 1957, p. 72.

las tribus, la valorada por algunos investigadores como la más desarrollada, los britones continentales de Alemania.⁶⁹

Los celtas se desarrollaron en distintas épocas según las regiones que ocuparon, territorios que no constituían una unidad política sino que se gobernaban por pueblos.

Los especialistas dividen a los celtas en dos etnias: los insulares y los continentales, los primeros ocuparon los territorios de Irlanda e Inglaterra, y los segundos, los galos, aparecieron en el centro de Europa, en lo que se conoció como la Galia.

Los celtas insulares se dividen a su vez en dos, los goidélicos y los bretones, los primeros se establecieron en Irlanda y los segundos en Gran Bretaña. La Thuatha dé Danaan pertenece a las tradiciones de los celtas goidélicos que llegaron a Irlanda en la Edad de Bronce, durante el segundo milenio antes de Jesucristo.

El papel de Irlanda para la cultura celta en general fue crucial, su sociedad se considera la más representativa debido a que se conservó independiente y ajena a otras influencias durante más tiempo, fue invadida después de que tribus indoeuropeas y romanas dominaran a los celtas continentales. Por sus características geográficas, este país experimentó una separación del resto del continente y también, aunque en menor medida, de Gran Bretaña.

En general, se dice que los celtas irlandeses se organizaron en reinos, en donde el rey ostentaba una autoridad moral y por encima de éste había una élite intelectual que ejercía el poder, “una asamblea de hombres libres con poder decisorio y un *file* o poeta de la corte con gran poder capaz de destronar

⁶⁹ *Ibidem*, p. 74.

al mismo rey si sus actuaciones no se ajustaban a las leyes o normas de la tribu.”⁷⁰

“En irlandés se le llama *fili*, vidente; en galés *derruid*, o vidente del roble, que es la probable derivación de druida...”⁷¹ Los file irlandeses eran seleccionados rigurosamente, estudiaban doce años los secretos del conocimiento celta y los 150 oghams o dialectos secretos, fueron poetas, magos, concedores de las leyes, jueces e historiadores.

El *fili* como la cabeza del gobierno, demostraba la relevancia de la poesía en la vida social, política y religiosa de los irlandeses, como la contenedora de la sabiduría del pueblo, era el medio por el cual se expresaban las leyes, leyendas y conocimientos mágicos; su importancia era tal que se encontraba revestida de carácter sagrado.

Los celtas fueron una cultura oral que no dejó vestigios impresos, este rasgo de su cultura ayudó a que los conocimientos de los poetas y magos en las épocas más antiguas se mantuvieran en secreto. La poesía celta irlandesa se caracteriza por la utilización de subterfugios, camuflajes y superposiciones, pasando del nombre de algo o alguien al de otro alejado del primero, a fin de no volverla oscura para los extraños.

Lo que ha llegado hasta nuestros días de la poesía celta son los únicos textos escritos que sobre las tradiciones insulares se tienen y que provienen de fuentes medievales principalmente, influenciadas por el cristianismo.

Principalmente se conoce una compilación de textos y poemas celtas: el *Leabhar na Gabhala*, (*Leabhar Ghabhála*), *Libro de las invasiones o de las conquistas*, obra realizada por teóricos, mitógrafos y/o monjes letrados

⁷⁰ Ramón Sainero, *Diccionario akal de mitología celta, compendio de manuscritos primitivos*, Madrid, Ediciones Akal, 1999, p. 9.

⁷¹ Robert Graves, *La diosa blanca, gramática histórica del mito poético*, tr., Luis Echávarri, España, Alianza editorial, 1996, 6ta reimpresión, p. 25.

alrededor de los s. IX y XII⁷², que contiene parte de la historia de las poblaciones prehistóricas irlandesas, las narraciones son atribuidas a los antiguos poetas oficiales de esta nación.

La mitología celta irlandesa. El primer ciclo mitológico

Los irlandeses piensan su historia a través de sus mitos, y éstos se encuentran ordenados en tres ciclos: el mitológico, el de Ulster (también llamado ciclo de Cuchulainn o ciclo de la rama roja) y el de Finn o ciclo osiánico.

La leyenda de la Tuatha dé Dannan forma parte del primer ciclo, el que se refiere a la época más antigua, a las primeras invasiones que llegaron a Irlanda, una larga historia que se puede resumir así:

Primero hubo un gran diluvio y después la isla fue habitada por una reina maga llamada Cessair, que pereció junto con su raza. Hacia el año 2640 a. C llegó Partholón, quien viajó desde Grecia con veinticuatro parejas, las cuales se multiplicaron al cabo de 300 años hasta llegar a ser cinco mil, pero fueron destruidos por una epidemia.⁷³

Después de la peste, la isla permaneció vacía 300 años, hasta que de Escita partió Neimhedh, “dios de la guerra emparejado con Macha (diosa de la fertilidad) y con Morrighu (furia de la guerra).”⁷⁴ Quien junto con “treinta y cuatro barcos y treinta personas en cada uno”⁷⁵, navegó un año y medio por el mar Mediterráneo y el Atlántico hasta llegar a Irlanda, ahí se enfrentó a los Fomore, habitantes cercanos, monstruos marinos que deseaban habitar la isla, tras varios combates los dos pueblos se aniquilaron mutuamente y los sobrevivientes se dispersaron por toda la tierra.

⁷² Jean Markale, *Los celtas y la civilización celta: mito e historia*, vers. castellana de José Luis Berruguete, Madrid, Taurus, 1992, p. 149.

⁷³ Francisco Luís Cardona, *Mitologías y leyendas europeas*, España, Edicomunicación, 1999, p. 165.

⁷⁴ Feliciano Blázquez, *Diccionario de mitología, dioses, héroes, mitos y leyendas*, España, Editorial verbo divino, 2005, p. 622.

⁷⁵ Ramon Sainero, *op. cit.*, p. 9.

Según el *Leahbar Gabhála*, Escita es un lugar próximo al mar Caspio, localizado principalmente en las llanuras del mar Negro, los escitas emigraron de ahí hacia el mediterráneo: Creta y Sicilia

De nueva cuenta, se dice que durante 200 años Irlanda permaneció desolada, hasta el siguiente grupo de invasores: los Fir Bolg u hombres de los sacos, descendientes de los hijos de Neimhedh en Grecia, que se dedicaban a transportar sacos de tierra a lugares poco aptos para el cultivo, pero después de un tiempo y tras darse cuenta del estado de esclavitud en el que se encontraban, construyeron barcos y se hicieron a la mar rumbo Irlanda.⁷⁶

Después de habitar un tiempo la isla, los Fir Bolg fueron derrotados por la quinta raza que llegó a Irlanda, la Tuatha dé Danaan, que salió de Grecia para evitar un enfrentamiento con uno de sus pueblos vecinos, tras recordar los relatos que les contaban sus ancestros acerca de un paraíso, embarcaron hacia la verde isla del norte.

2.2.2 El gobierno de la diosa. La teoría de Robert Graves

La historia de la Tuatha dé Danaan de Robert Graves difiere de las versiones tradicionales que sobre este pueblo se cuentan, en sus textos este literato toma la leyenda para explicar un asunto de mayor importancia para la historia de la humanidad, para develar un trozo del pasado europeo olvidado, sus orígenes religiosos.

El autor asegura que Europa fue civilizada por un conjunto de pueblos que habitaban principalmente la región del Mar Egeo, y que compartían una misma religión miles de años antes de Cristo, que no contemplaba a dioses masculinos, sino que veneraba a una diosa como principal figura de poder, a la mujer como jefa de un estado matriarcal, en torno al cual se organizaba el pensamiento político y religioso.

⁷⁶ Ramón Sainero, *op. cit.*, p. 43.

La confederación de pueblos del Mar Egeo comprendía las regiones del Oriente Próximo y la Europa mediterránea, y de acuerdo con James George Frazer fue identificada también como las tribus del Asia Menor, que ocuparon además las tierras del Mediterráneo Oriental y Egipto (país en donde se les llamó “pueblo del mar”).

La cultura europea más antigua surgió entonces de las conexiones que en sus comienzos tuvieron las civilizaciones griega, judía y celta, debido a que compartían las mismas creencias religiosas, los mismos mitos y ritos: el culto a la Diosa Blanca, principal deidad de la Europa pre-cristiana.

“La Diosa Blanca es un personaje histórico: es la diosa del amor y la batalla, la diosa de la vida y de la muerte que gobernó Europa mucho antes de que apareciesen los dioses masculinos...”⁷⁷

Según James George Frazer, *La Diosa Madre* fue una figura común entre los habitantes del Asia Menor como “personificación de todas las energías reproductivas de la naturaleza...”⁷⁸

El matriarcado de esta diosa duró toda la época neolítica en Europa, es decir, fue un fenómeno que se desarrolló en las sociedades agrícolas. La agricultura fue el descubrimiento revolucionario que cambió la vida nómada por la sedentaria y que marcó el inicio de las épocas conocidas como mesolítico y neolítico en el mundo (9000 y 6000 a.C.)

Como los pueblos del Asia Menor, la Tuatha dé Danaan fue una tribu agrícola, que por lo tanto se circunscribe en las tradiciones y creencias de estas culturas, para las que la fertilidad representaba el valor máspreciado.

En sociedades en las que la familia, el cuidado de los niños y el territorio adquieren sentido, el sexo fértil obtuvo mayor relevancia y se valoró a la mujer

⁷⁷ Robert Graves, *Los dos nacimientos de Dionisio y otros ensayos*, tr., Lucía Graves y Maya Flakoll, Barcelona, Editorial Seix Barral, p. 233.

⁷⁸ James G. Frazer, *La rama dorada*, magia y religión, tr., Elizabet y Tadeo I. Campuzano, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, cuarta edición, p. 385.

como creadora, por encima del hombre, se produjeron sociedades matriarcales en donde el trabajo de la mujer: plantar, sembrar y cosechar adquirió relevancia. “Únicamente ella tiene el toque justo, está en unión con la naturaleza y sabe exactamente lo que debe hacer...”⁷⁹

Durante los milenios que duró el matriarcado en Europa, éste atravesó por distintas etapas, el poder femenino siempre fue el principal pero el lugar del sexo masculino sufrió cambios con el tiempo, variaciones que se infieren de los distintos papeles desempeñados por lo femenino y lo masculino en la mitología analizada por Graves.

Para estas sociedades dependientes de las cosechas la observación de las estaciones del año se volvió crucial, el año del planeta, el ritmo y curso normal de la naturaleza se convirtió en la representación de su ciclo de vida, compuesto de eventos opuestos.

Al principio, el sol y la luna “eran los símbolos celestiales de la Diosa... Las tres fases de la luna nueva, llena y vieja recordaban las tres fases de doncella, ninfa (mujer núbil) y vieja de la matriarca. Luego, puesto que el curso anual del sol recordaba igualmente el desarrollo y la declinación de sus facultades físicas -en la primavera doncella, en el verano ninfa y en el invierno vieja- la diosa llegó a identificarse con los cambios de estación en la vida animal y vegetal; y en consecuencia con la Madre Tierra...”⁸⁰

El símbolo principal de la agricultura fue el cultivo de los cereales, ejercicio que produjo trascendentales conocimientos y transformó todos los ámbitos de la vida del ser humano. Los pueblos del mar inscritos en el neolítico, adoraban a su deidad como diosa del cereal principalmente.

Durante el periodo en que la diosa era identificada con los dos astros principales, ésta “tenía amantes, pero por placer, y no para proporcionar un

⁷⁹ Robert Graves, *Los dos nacimientos de Dionisio y otros ensayos*, op. cit., p. 234.

⁸⁰ Robert Graves, *Los mitos griegos Vol. 1*, tr, Luis Echávarri, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 14.

padre a sus hijos. Los hombres temían, adoraban y obedecían a la matriarca, siendo el hogar que ella cuidaba en una cueva o una choza su más primitivo centro social y la maternidad su principal misterio.”⁸¹

En las primeras sociedades que se rigieron por dicho sistema social, la maternidad era un misterio femenino por completo porque el coito no estaba relacionado con el embarazo. Así, la mujer tenía una posición dominante, la reina tomaba todas las decisiones políticas y dirigía las tropas de la tribu en batalla, todos los poderes y astros le estaban consagrados.

“La fertilidad de la tierra y la fecundidad de la mujer se solidarizan; en consecuencia, las mujeres se convierten en responsables de la abundancia de las cosechas, pues ellas son las que conocen el <misterio> de la creación.”⁸² Como responsable de la alimentación y supervivencia de la tribu, la mujer ejercía un poder que gobernaba a todos los seres vivos.

Con el descubrimiento de la procreación como consecuencia del coito, el sol se convirtió en un símbolo de fertilidad masculina, el rol del hombre adquirió importancia y entonces comenzó la monarquía sagrada de los reyes solares y los sistemas semi-matriarcales, en donde la luna se convirtió en el astro de la Diosa.

El simbolismo lunar con el que las civilizaciones agrícolas identificaron a la diosa fue muy importante porque ayudó al ser humano a concebir la idea de sistemas y ciclos, a conciliar imágenes opuestas como: hombre y mujer, verano e invierno, nacimiento y muerte, sol y luna; y a comprender el devenir cósmico y sus cambios de forma, “la luna revela al hombre que la muerte no es definitiva, que va siempre seguida de un nuevo nacimiento.”⁸³

⁸¹ Robert Graves, *Los mitos griegos*, op. cit., p. 14.

⁸² Eliade Mircea, *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*, tr., Jesús Valiente Malla, Barcelona, Paidós, Volumen I, p. 69.

⁸³ Eliade Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, tr. Luis Gil, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973, 2da edición, p. 135.

Según Eliade Mirceau, las poblaciones que tenían a la luna como astro principal consideraban que sus fases: nacimiento, evolución, muerte y resurrección se identificaban con el modo de ser de ellos mismos, con las etapas de su vida y les revelaba que su existencia estaba siempre en tránsito.

A principios del segundo milenio a. C, llegaron las primeras invasiones patriarcales que se adhirieron pacíficamente a los pueblos de la Diosa Blanca, "...fueron aceptados como hijos de la diosa local y proporcionaron a ésta reyes sagrados. De este modo una aristocracia militar masculina se reconcilió con la teocracia femenina..."⁸⁴

Fue a mediados del segundo milenio antes de Cristo, cuando las tribus mercantiles del Asia Menor ya convertidas a un sistema semimatriarcal, comenzaron a ser expulsadas de la región del Egeo por invasores del nordeste y sudeste. Algunos de estos pueblos llegaron a Irlanda y Gran Bretaña. La Tuatha dé Danaan fue uno de estos los pueblos que tuvieron que abandonar el mediterráneo.

La Tuatha dé Danaan fue una sociedad griega, celta, semimatriarcal, un pueblo de la Edad de Bronce, conocido como pelasgos o navegantes, que en 1900 a. C se mezcló con una tribu patriarcal de pastores llamados aqueos, y que como consecuencia de las migraciones y de una invasión siria, emigró a Irlanda.

La Tuatha dé cruzó Dinamarca y llegó a Irlanda (1478 a.C), a la cual llamó "El Reino de los Danaenos" y después arribó a Britania o Inglaterra (1472. a.C.). Su nombre significa: Tuatha= gente, Dé= de diosa, Danaan⁸⁵= Dana, diosa de la magia⁸⁶, llamada también Danu o Dannan.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁸⁵ Entre el título de la obra pictórica de Leonora Carrington y algunos textos especializados en el tema existe diferencia en la ortografía de la palabra Danaan o Danann, como también se encontró; en el presente trabajo se emplea dicha palabra según la ortografía que dicta la obra de la artista.

⁸⁶ Ramon Sainero, *op. cit.*, p. 65.

Sobre la forma de vida de la Tuatha dé Danaan se sabe que la descendencia real se considerada sólo por parte de la madre, y que la paternidad del producto no era relevante.

Era un pueblo en donde no existía la monogamia y había libertad sexual, mujeres y hombres de distintas tribus podían aparearse. Los conceptos de *bueno* y *malo* se ignoraban, pues se aceptaban los distintos eventos de la vida como naturales y partes integrantes de un proceso.

La poesía, la astronomía, la filosofía, las matemáticas, la medicina y la ciencia se hallaban bajo la dirección de la Diosa, un buen mayoral que “tenia a sus ejércitos masculinos bien disciplinados, hasta que finalmente rompieron la obediencia después de la llegada de nuestros antecesores indoeuropeos del Asia Central, que eran gente de ganado.”⁸⁷

Sobre el papel del hombre se infiere de los comentarios de Graves que éste seguía subordinado a la Diosa.

No hay prueba alguna de que, ni siquiera cuando las mujeres ejercían la soberanía en las cuestiones religiosas, se negara a los hombres algunos campos en los que pudiera actuar sin la supervisión femenina... Se les podía confiar la caza, la pesca, la recolección de ciertos alimentos, el cuidado de manadas y rebaños y la ayuda para defender el territorio tribal contra los intrusos, con tal que no transgredieran la ley matriarcal.⁸⁸

La idea de la paternidad llega a Europa con los invasores orientales e indoeuropeos, los arios, que dominaron a todos los pueblos de la Diosa, impusieron sus ideas políticas y religiosas patriarcales y así llevaron acabo una revolución social e institucionalizaron un cambio en los papeles de los sexos, generalizaron el casamiento individual y convirtieron al hombre en el “jefe de familia”.

⁸⁷ Robert Graves, *Los dos nacimientos de Dionisio y otros ensayos*, *op. cit.*, p. 233.

⁸⁸ *Ibidem*, p 16.

Estas transformaciones que se llevaron a cabo en las sociedades tuvieron su efecto en los mitos, éstos se modificaron junto con los ritos para validar el nuevo sistema.

En el caso de la Tuatha dé Danaan, una vez en Irlanda gobernaron hasta que llegó a la isla la tribu conocida como los hijos de Mile o milesios.

En la mitología celta insular, la última batalla que emprendió la Tuatha dé Danaan fue contra los Mil de España, la sexta y última raza que habitó dicho territorio. Los milesios habitaron Grecia a comienzos del segundo milenio a. C, de ahí partieron a Siria, luego al norte de África y después al noroeste de España.⁸⁹

De los milesios Graves asegura que en sus orígenes fueron uno de los pueblos del mar que veneraba a la Diosa Blanca, forzado a abandonar su territorio por una invasión; sobre su llegada a Irlanda, sólo menciona el hecho de que esto les llevó muchas generaciones y que el último arribo milesio (1268 a. C) provocó un enfrentamiento porque se trataba de una sociedad distinta a la irlandesa, por lo tanto, para entonces ya era una tribu patriarcal.

Los milesios derrotaron a los danaenos y entonces comenzó el patriarcado en Irlanda. Los antiguos mitos y la forma de vida que antes prevalecía en este país fue trastocada por los conquistadores.

El estudio realizado por Graves de la poesía y los mitos irlandeses, entre los que se encuentra el de la Tuatha dé Danaan, muestra la falsificación llevada a cabo por las sociedades patriarcales al tergiversar los sistemas religiosos y políticos del Asia Menor para ocultar su pasado matriarcal.

Además de la teoría de Graves, es posible encontrar referencias sobre el gobierno de la Diosa Blanca en algunos textos del movimiento literario

⁸⁹ Robert Graves, *La diosa blanca, gramática histórica del mito poético*, op. cit., p. 170.

conocido como Renacimiento irlandés que tuvo gran influencia en Leonora Carrington y que comenzó a gestarse en esta nación a finales del siglo XIX.

En el texto de James Stephens, *La olla de oro* de 1912 se lee:

Uno de los grandes problemas de la vida es que la razón se ha hecho cargo de la administración de Justicia, y por simple identificación ha logrado la corona y el cetro de su dueña... De manera similar, y con falsa humildad, el Frío Demonio se adelantó a servir a la Religión, y con artimañas y violencia usurpó su trono; pero los puros de corazón todavía huyen de la espectral Teología para bailar extasiados ante la estrellada y eterna diosa.⁹⁰

-No se sabe -dijo ella- que las hadas rara vez bailan de alegría sino de tristeza por haber sido expulsadas de la dulce aurora, y que por tanto sus francachelas de media noche son tan sólo ceremonias para recordar su estado feliz en la aurora del mundo, antes de que la curiosidad meditabunda y los farisaicos preceptos morales las condujeran de la amable cara del sol al oscuro exilio de la medianoche.⁹¹

Los opuestos: la diosa y el rey

El mito que Robert Graves ha develado del pasado europeo matriarcal consiste principalmente en la figura de la Diosa Blanca, de la que deriva el rey solar. La Diosa, como deidad de la Tuatha dé Danaan y como deidad de la Europa mediterránea, es el personaje resultado de la interpretación que ha hecho el autor de diferentes mitos, principalmente griegos y de la poesía celta irlandesa. Como ya se dijo, los danaenos irlandeses descendieron de una tribu griega. Lo que el literato inglés descubrió del pasado de la humanidad se relata a grandes rasgos a continuación.

⁹⁰ James Stephens, *La olla de oro*, tr., Olivia de Miguel, España, Ediciones Siruela, 1993, 2da ed, p. 97.

⁹¹ *Ibidem.* p., 172.

La Diosa Blanca

El personaje de la Diosa Blanca es el más importante en la historia de la Tuatha dé Danaan y en la mitología europea en general. Se trata de una deidad compleja con múltiples personalidades.

Generalmente, se le identificaba como diosa triple: doncella, ninfa (mujer) y bruja; triada de la que se desprendían sus facetas como diosa del infierno, a quien le atañían el nacimiento, la procreación y la muerte; como diosa de la Tierra y de las estaciones y como diosa del firmamento, encarnada en la luna y sus fases.⁹²

La luna llegó a ser el principal astro con el que se le identificaba. Como diosa luna “fue la Luna Nueva, la diosa blanca del nacimiento y del crecimiento; la Luna Llena, la diosa roja del amor y la batalla; y la Luna Vieja, la diosa negra de la muerte y la adivinación”⁹³.

También fue una diosa quíntuple, porque su año se dividía en cinco estaciones o cinco personas: el nacimiento, la iniciación, el amor (consumación), el reposo (descanso) y la muerte.

Se le llamó Diosa Blanca porque este fue su color principal, que simbolizaba la característica más importante de su personalidad: la ambivalencia, como color grato hacía referencia al grano, a la cebada, al cuerpo de una mujer, a la leche, a la nieve; y en su sentido funesto, al aspecto perturbador de un cadáver, de un espectro y de la lepra.

La Diosa Blanca recibió distintos nombres según el pueblo, la época y región que la adoptó, pero generalmente se le representaba en diosas del cereal: Danae, Deméter, Perséfone, Ceres, Cerridwen, Albina, Alfito, entre otras.

⁹² Robert Graves, *La diosa blanca: gramática histórica del mito poético*, op. cit., p. 542.

⁹³ *Ibidem*, p 542.

Graves asegura que cuando los danaenos habitaron Grecia su representación de la Diosa Blanca era Danae de Argos (diosa de la Cebada en el Peloponeso), que se convirtió en Danu, la madre de los dioses irlandeses.

James Frazer también menciona que la diosa danaena de la cebada de Argos se convirtió en la Grecia clásica en Deméter o Perséfone, madre e hija, representadas comúnmente como una persona, como la deidad del ciclo de la vegetación que anualmente nace, muere y vuelve a nacer.

De acuerdo con Graves, uno de los mitos griegos que mejor expone las características de la Diosa Blanca danaena es el que se refiere a Démeter o Perséfone, una de las diosas más adoradas en Grecia, país del que eran oriundos los sidhe que emigraron a Irlanda.

Cuenta la leyenda que Perséfone fue raptada por Plutón, el Señor de los Muertos, quien la llevó a su mundo subterráneo para desposarse con ella. Como consecuencia de su desaparición, su madre, Deméter, emprende su búsqueda y al enterarse del secuestro se marcha a una región llamada Eleusis y ahí, en forma de anciana, sentada junto a un olivo permanece encolerizada. Debido a su presencia todas las cosechas de la región dejaron de germinar y juró que no permitiría que se diera el cereal en esas tierras hasta que su hija le fuera devuelta.

Ante dicha amenaza Zeus se alarma y ordena la devolución de Perséfone, Plutón acepta regresarla, pero antes le da de comer una granada, la comida de los muertos, Perséfone la prueba, y este hecho la obliga a permanecer en el inframundo.

Para salir de la encrucijada Zeus estipula que en adelante Perséfone permanecería un tercio del año en las regiones de los muertos y para la época de primavera regresaría los dos tercios siguientes del año con su madre.

Frazer analizó el mito así: Perséfone es una personificación de la vegetación a través de la imagen del grano, elemento ambivalente, que

permanece una temporada enterrado bajo el suelo cerca de los muertos, para después germinar, crecer y volver a morir. Por lo tanto, la Diosa Blanca es la representante del ciclo de la vida, la diosa de la muerte que simbolizaba también la esperanza de la re-generación; la figura opuesta del Hades patriarcal.

La yegua

A la Diosa Blanca se le representó en una gran cantidad de animales, de entre los cuales y de acuerdo con las tradiciones más cercanas a las danaenas destaca su relación con la yegua.

Se sabe que “Démeter era representada en Figalia como la patrona con cabeza de yegua del culto del caballo pre-helena. Los caballos eran consagrados a la luna, porque sus cascos hacen una marca en forma de luna...”⁹⁴

Deméter como diosa yegua era adorada con el nombre de Epona, o las Tres Eponas, por los celtas galos, y se piensa que este culto sobrevivió en Irlanda hasta el siglo XII.

Leonora Carrington utiliza en algunas de sus obras el personaje de Epona, y los estudiosos de la artista mencionan que fue uno de los elementos mitológicos que mejor conocía y que más empleó⁹⁵.

En torno a Epona Robert Graves no abunda, pero menciona su correspondencia con Démeter, la diosa yegua, y Perséfone, título de la diosa luna como ninfa y nombre con el que se le llamaba a ésta cuando sacrificaba al

⁹⁴ Robert Graves, *Los mitos griegos Vol. 1, op. cit.*, p. 73.

⁹⁵ Así lo explica Rita Alazraki en su tesis de maestría en Historia del arte: *Leonora Carrington y el surrealismo. De objeto del deseo a sujeto agente*, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 2008.

rey sagrado. “La muerte del rey por un rayo, o por los dientes de los caballos, o a manos del sucesor era su destino común en la Grecia primitiva.”⁹⁶

También se dice que, en los ritos elusinos, a Démeter se le representaba con cabeza de este animal.⁹⁷

El rey solar

Estrechamente relacionado con los mitos de la Diosa Blanca, se encuentra el personaje del rey solar, figura de las civilizaciones semi-matriarcales, considerado en los mitos de los pueblos del mar la representación del hombre subordinado a la Diosa.

De acuerdo con Robert Graves, la referencia más antigua de este personaje constituye “la representación más familiar de la religión egea,” en donde el rey es un amante de la Diosa, con la particularidad de ser mellizo o de poder convertirse sucesivamente en dos personas: la “benéfica Serpiente de la Sabiduría”, quien se encarnaba en las serpientes sagradas (espectros de los difuntos); o su hijo, la “benéfica Estrella de la Vida”, llamado también Lucifer o Fósforo.

La Estrella de la Vida renacía cada año, crecía, mataba a la serpiente, ganaba el amor de la diosa, se volvía su amante, ese amor la mataba, se convertía en víctima y de sus cenizas nacía otra serpiente que ponía un huevo que comía la diosa para así dar a luz a un nuevo hijo estrella. La figura del padre no existía y estos personajes eran demonios.

“El hijo Estrella y la Serpiente están en guerra, el uno sucede al otro a favor de la mujer Luna, como el verano sucede al invierno y el invierno sucede al verano, como la muerte sucede al nacimiento y el nacimiento a la muerte.”⁹⁸

⁹⁶ Robert Graves, *Los mitos griegos Vol. 1, op. cit.*, p.112.

⁹⁷ Santiago Valenti Camp, Enrique Massaguer, *Las sectas y las sociedades secretas a través de la Historia*, Tomo I, México, Editorial del Valle de México, 1975, p. 297.

⁹⁸ Robert Graves, *La diosa blanca, gramática histórica del mito poético, op. cit.*, p., 544.

El amante de la Diosa Luna nacía, crecía, moría y renacía por y para ella, único sujeto venerable.

Con la implantación del patriarcado el mito se modificó y la figura del niño estrella y de la serpiente se mezclaron para crear un héroe que recibe de la diosa, ahora su madre, los poderes para vencer a un monstruo-serpiente. Al vencerlo, el niño se convierte en el dios padre, se casa con su madre y engendra hijos divinos, las mujeres se vuelven reproducciones limitadas de la diosa y los hijos renovaciones del hijo estrella y de la serpiente, es decir, mientras los poderes de las primeras van en decadencia, los de los segundos van en crecida, entre estos hijos hay un dios de la poesía, las artes y la ciencia, que se volvió el principal representante de su padre: Hércules.

Graves explica que en este periodo de falsificación del mito, llamado olímpico, se encontraba la mitología griega y romana cuando comenzó el cristianismo y que uno de los temas principales del mito griego es la reducción gradual de las mujeres de seres sagrados a vasallas.

Hércules

El rey solar que la Diosa Blanca empleaba anualmente para representar el curso de la vida, con el cambio de los mitos llegó a ser identificado con Hércules, “el personaje más confuso de la mitología clásica”. Hay hasta 44 figuras legendarias de él, “es en realidad, un dios compuesto de muchos héroes oraculares de diferentes naciones en diferentes etapas de la evolución religiosa, algunos de los cuales se convirtieron en verdaderos dioses, en tanto que otros siguieron siendo héroes.”⁹⁹

En general, Hércules es un rey pastoral mellizo, símbolo sexual, que según el mito griego más antiguo es sacrificado y reemplazado por su hermano. En Grecia se le representa como “un paladín de cuello de toro, y para

⁹⁹ *Ibidem*, p 161.

todos los propósitos prácticos se le puede identificar con el semidiós Dionisio de Delfos, cuyo totem era un toro blanco.”

En la mitología griega, Hércules devino en un dios *que nunca muere*, como dios solar fue Apolo y como semidiós Dionisio, sólo como semidiós cambiaba de forma. Dionisio fue muy popular en Grecia porque se trataba de la figura más representativa del rey solar de los pueblos del mar que perduró en esa región.

Dionisio, el dios cornudo

Robert Graves dice que Dionisio fue el único dios, representado como un toro blanco, que pertenecía a la vieja religión de la Diosa Blanca, “... probablemente comenzó como un prototipo de rey sagrado al que la diosa mataba ritualmente con un rayo en el séptimo mes después del solsticio de invierno y al que su sacerdotisa devoraba...”¹⁰⁰

Para Graves, uno de los ritos que explica la verdadera naturaleza del rey solar y que sobrevivió a la falsificación, consiste en su sacrificio anual a la reina tribal, símbolo de fertilidad. “Su sangre se rociaba para que fructificasen los árboles, las cosechas y los rebaños y su carne era, según parece, comida cruda por las ninfas compañeras de la reina, sacerdotisas que llevaban máscaras de perras, yeguas o cerdas.”¹⁰¹

Las versiones del mito griego de Dionisio son muchas, y en ellas figuran como sus madres: Démeter, Io, Dione, Semele (otro nombre de Core o Perséfone) y Lete, todas representaciones de la Diosa Blanca identificada con el cereal; y su padre se dice que fue Zeus.

Los aspectos verdaderos del mito de Dionisios, es decir, los que hablan de su pasado con la Diosa Blanca, de acuerdo con Graves, son su persecución, su doble naturaleza, (su femineidad), y su muerte y resurrección.

¹⁰⁰ Robert Graves, *Los mitos griegos Vol. 1, op. cit.*, p. 67.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 15.

El papel más popular de Dionisio como dios del vino es una de las versiones más modernas de su mito, así como la fábula que narra su nacimiento de un muslo de Zeus y que repudia su carácter matriarcal.

Desde su nacimiento, la vida de Dionisio estuvo amenazada, Hera deseaba asesinarlo por tratarse de un hijo bastardo de su esposo Zeus. Cuando todavía era un niño sufrió el ataque de los Titanes, quienes al servicio de Hera buscaban su muerte, Dionisio se defendió transformándose primero en una serpiente y después en león, pero cuando adquiría la forma de un toro fue despedazado, muerto y después hervido en una caldera.

Pero su muerte no duró mucho, al enterarse su abuela Rea de lo sucedido lo salvó y “reconstruyó”. Después fue confiado al rey Atamante de Orcomenos y a su esposa Ino; quienes lo ocultaron y criaron en las habitaciones de las mujeres, disfrazado de niña.

Sin embargo, a pesar del camuflaje Hera lo encontró, pero antes de que pudiera dañarlo, Hermes lo transformó en un chivo o morueco que obsequió a las ninfas Macris, Nisa, Erato, Bromia y Bacque, quienes lo cuidaron y alimentaron con miel.

Cuando se convirtió en un hombre, Hera lo reconoció como hijo de Zeus, no sin antes castigarlo con la locura, para entonces y debido a que fue educado como una niña Dionisio era afeminado. Así comenzó a recorrer el mundo junto con un ejército de sátiros y ménades, conquistando y fundando ciudades.

Cuando volvió a Europa, Rea “lo purificó de los muchos asesinatos que había cometido y le inició en sus misterios.” Finalmente su culto se estableció en todo el mundo y fue aceptado en el Olimpo como dios, aunque según Graves la persistencia del pueblo de adorarlo como semidios perduró a pesar del mito griego clásico.

Tener el favor de Rea, significa que Dionisio era el rey sagrado aceptado por la diosa luna. El hecho de que fuera afeminado significa que el sol, el sexo

masculino, se hallaba todavía bajo la tutela de la Diosa Blanca.¹⁰² “En Irlanda, durante la Edad de Bronce, lo mismo que en Creta y Grecia, tanto el ciervo como el toro estaban consagrados a la Gran Diosa.”¹⁰³

En general, se manifestaba en tres animales, las epifanías estacionales de su año. “Nacía en invierno como serpiente..., se convertía en león en la primavera y lo mataban y devoraban como toro, cabra o ciervo en el solsticio estival.”¹⁰⁴

Su mito anual dice que “... (Dionisio) era despojado y desmembrado por su sucesor y, una vez reunidos sus pedazos, era enterrado secretamente en un arca con la promesa de una eventual y gloriosa resurrección.”¹⁰⁵

El momento en que el rey solar moría o renacía varía según los diferentes mitos griegos que sobre él existen, a mediados del año en el solsticio de verano o a finales en el solsticio de invierno, o como se menciona en general: en el solsticio estival, estación del año que astronómicamente principia en el solsticio de verano y termina en el equinoccio de otoño. Pero, en el mito del Caer Sidi, el rey renacía ahí en el solsticio de invierno.

Los misterios de Eleusis

La relación que existía entre los dioses griegos mencionados se constata también en el culto eleusino, sistema religioso griego fundado por Démeter y Perséfone, y que incluía la participación de Dionisio.

Eliade Mirceau cuenta que, de acuerdo con Homero, mientras Démeter se encontraba en la tierra buscando a Perséfone, llegó a Eleusis, ahí se hizo pasar por ser humano y nodriza del hijo recién nacido de la reina Mataneira, niño a quien decidió volver inmortal, frotándolo con ambrosía y poniéndolo al fuego por las noches. Pero fue descubierta por la reina y Demofón murió en el

¹⁰² Robert Graves, *La diosa blanca, gramática histórica del mito poético*, op. cit., p. 280.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 284.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 131.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 407.

proceso. Debido al suceso revela su identidad y exige se le construya un santuario.

Cuando Perséfone le fue devuelta a Démeter, antes de regresar al Olimpo ésta última le enseña a los mortales sus ritos y misterios, sobre los que casi nada se sabe según Robert Graves, sólo que se aprendían en Eleusis, se guardaban en estricto secreto y en ellos participaban los tres dioses.

Algunos dicen que “mediante la iniciación se modificaba la condición humana, pero en un sentido muy distinto de la transmutación fallida de Demofón. Los escasos textos antiguos que se refieren directamente a los Misterios insisten en la bienaventuranza de los iniciados más allá de la muerte.”¹⁰⁶

2.2.3 La palabra *sidhe*

En el título de la pintura que se estudia se encuentra la palabra *sidhe*, término clave para la mitología irlandesa y crucial para el entendimiento de la obra. La expresión tiene dos significados, se refiere al pueblo de la diosa Danu y al sitio en donde habitan los danaenos en la historia, un espacio que existe física y metafóricamente hablando.

Primer significado de *sidhe*: el pueblo

En la obra de Leonora Carrington se encuentra representado el pueblo pagano irlandés de la Diosa Blanca, *sidhe*, término con el que se le conocía según la antigua poesía irlandesa, y con el que se le identificó en la literatura del Renacimiento irlandés.

El principal uso de la expresión *sidhe* es para designar al pueblo danaeno, pero también se llegó a emplear como apelativo de los magos

¹⁰⁶ Eliade Mircea, *Historia de las ideas y las creencias religiosas. De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*, op. cit., p. 376.

principales de Irlanda, los *Aes Sidhe* (*Sidhe* para abreviar), “poetas tan hábiles que hasta los druidas recurrían a ellos para obtener hechizos”¹⁰⁷.

En los mitos irlandeses se describe a la gente de la diosa Danu como una tribu de mujeres y hombres instruida en las artes de la magia y la poesía, sabedora de grandes secretos y enormes poderes, que descubrió los misterios del conocimiento, de las artes y de las enfermedades, una raza de sabios, los grandes dioses del panteón irlandés que tienen sus equivalentes en las tradiciones galesas y continentales.

Por tratarse de los antepasados más importantes de los irlandeses, los *sidhe* han sobrevivido al paso de los siglos, a veces se les menciona como los dioses sagrados y a veces como la esencia que unifica el conjunto de leyendas que componen el imaginario tradicional de Irlanda, en la literatura, los *sidhe* son todos aquellos seres fantásticos: las hadas, los gigantes, las brujas y los gnomos que conviven con los seres humanos de carne y hueso; y en ocasiones el pueblo más noble que ha reinado la isla.

Según William B. Yeats, los *sidhe*, los dioses sagrados llegaron a ser llamados en el siglo XIX por los campesinos la “gente buena o gente pequeña” que sólo es vista por los mortales en la víspera de mayo y de Todos los Santos (1-mayo y 1-noviembre respectivamente).

...las hadas son *deenee she* (*daoine sidhe*), que significa: pueblo encantado. ¿Quiénes son? <Ángeles caídos que no fueron lo bastante buenos para ser salvados, ni lo suficiente malos para ser condenados>, dice la tradición popular. <Los dioses de la tierra>, dice el libro de Armagh. <Los dioses de la Irlanda pagana>, dicen los estudiosos de la antigüedad irlandesa; los Tuatha de Danan que, al dejar de ser venerados y alimentados con dones oferentes, se han desvanecido de la imaginación popular, y ahora sólo tienen unos pocos palmos de altura.

¹⁰⁷ Eliade Mircea, *Historia de las ideas y las creencias religiosas, De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*, op. cit., p. 129.

Piedra angular de la mitología, del pasado y del presente irlandés, los *sidhe* también han sido concebidos como seres metafísicos, una parte muy especial de este mundo.

¿Son los dioses de la tierra? ¡Quizá! Muchos poetas y todos los escritores místicos y de ciencias ocultas, en todas las épocas y en todos los países, han declarado que detrás del mundo visible hay cadenas y cadenas de seres conscientes que no son del cielo sino de la tierra, que no tienen una forma propia, sino que cambia conforme a su capricho o de la mente que los ve. No se puede levantar una mano sin influir en innumerables seres o ser influido. El mundo visible es simplemente su piel. Durante nuestros sueños andamos por en medio de ellos, y jugamos con ellos y combatimos con ellos...¹⁰⁸

Segundo significado de *sidhe*: la tumba

El segundo significado del término *sidhe* se refiere al lugar físico y metafórico al que fueron remitidos los danaenos una vez vencidos por los hijos de mil, el mismo que los aloja en el lienzo de Leonora. La palabra designa a los túmulos megalíticos de Irlanda.

Después de la derrota, se estableció lo siguiente: “los hijos de Mile tendrían el suelo, los Tuatha el subsuelo y las islas. Así, la raza de los dioses fue relegada a los túmulos, es decir, a los megalitos, que de esta forma se convirtieron en dominios mágicos, en tierras sagradas...”¹⁰⁹

Feliciano Blázquez explica que después de ser vencidos, los descendientes de Danu se ocultaron bajo la tierra.¹¹⁰ También se dice que el pueblo partió al *sidh*, lugar en donde habitan los dioses, héroes y difuntos, “el otro mundo Cetat. Esta terminología cuya fonética recoge el inglés *shee*, designa a los túmulos megalíticos y las islas maravillosas.”¹¹¹

¹⁰⁸ William B. Yeats, *Leyendas y folklore irlandeses*, tr., Carmen Bravo Villasante, Barcelona, Biblioteca de cuentos maravillosos, 2003, p.28.

¹⁰⁹ Jean Markale, *op. cit.*, p. 153.

¹¹⁰ Feliciano Blázquez, *op. cit.*, p. 263.

¹¹¹ Ramon Sainero, *op. cit.*, p.145.

Síd (plural *Síde*) del irlandés antiguo deriva en la palabra *sidhe* “mágico sobrenatural,” y *síd* en Irlanda significa montaña o colina mágica encantada, el lugar en donde los irlandeses edificaron una gran cantidad de tumbas prehistóricas.

Robert Graves relata que la Tuatha dé Danaan fue relegada a los *Caer Sidi* o *Caer Sidin*, “castillos en espiral” en irlandés o “castillos giratorios” en galés, los túmulos megalíticos europeos, fortalezas por arriba y tumbas por abajo, construidas a base de corredores y cámaras funerarias, también conocidos como *raths*.

Físicamente, se trata de construcciones de piedra del tipo de New Grange, el megalito irlandés más representativo de Irlanda, que se encuentra en la orilla del río Boyne, en el condado de Meath.

New Grange fue el santuario principal del país dedicado a la Diosa Blanca, originalmente estaba cubierto por guijarros blancos de cuarzo en su honor. Es un túmulo circular techado, construido simétricamente sobre una cruz celta, con una cueva en el centro en forma de colmena que tiene una bóveda de veinte metros de altura, conectada a la única entrada por un angosto túnel que mide sesenta pies de longitud y tiene nichos laterales.

Según Robert Graves, los danaenos ocuparon New Grange y fueron la última tribu que construyó megalitos redondos en este país. 2100 años antes de Cristo llegaron a Irlanda los primeros pueblos que construían tumbas con pasadizos, provenientes del Mediterráneo Oriental, sociedades matriarcales que una vez asentadas, cinco siglos después, empezaron a construir New Grange.

El mito cuenta que las tribus de Partholan y Nemed edificaron megalitos alrededor de 2048 y 1718 a.C. Otros estudiosos dicen que algunas de estas construcciones datan del año 3000 ó 2500 a. C.¹¹²

¹¹² Ramon Sainero, *op. cit.*, p. 65.

Caer Sidi

El mito detrás de los túmulos megalíticos dice que éstos son representaciones terrestres de un modelo trascendente, del *Caer Sidi* original, concebido de manera simbólica, en donde se hallaba la Caldera de la Inspiración o de Caridwen, el también llamado castillo de Ariadna o Arianrhod (en galés), que se encontraba en la *Corona Boreales* o *Corona del Viento Norte*.

“Arianrhod es un aspecto más de... la Diosa Blanca de la Vida en la Muerte y la Muerte en la Vida; y estar en el Castillo de Arianrhod es estar en un purgatorio regio esperando la resurrección, pues según la creencia europea primitiva, solamente los reyes, los caudillos, los poetas y los magos tenían el privilegio de renacer.”¹¹³

Según Graves, los megalitos como castillos giratorios eran tumbas que guardaban los restos físicos de los difuntos importantes, quienes de ahí viajaban hacia el *Caer Arianrhod*. Por lo tanto, el megalito era la primera puerta por la que cruzaban los muertos, sala de espera o anden que permite los viajes llamados nacimiento y muerte.

“La relación entre *Caer Sidi* y *Caer Arianrhod* parece ser que el lugar donde enterraban al rey difunto era un túmulo situado en una isla de un río o del mar, donde su espíritu vivía custodiado por sacerdotisas oraculares orgiásticas, pero su alma iba a las estrellas y allí esperaba confiadamente el renacimiento en otro rey.”¹¹⁴

“Las entradas de estas cuevas quedaban abiertas en Samhain, la víspera del Día de los Difuntos, que era celebrado también como fiesta de los difuntos en la Grecia antigua, para permitir que las ánimas de los héroes salieran a tomar el aire; y que los interiores eran iluminados hasta la aurora del día siguiente.”¹¹⁵

¹¹³ Robert Graves, *La diosa blanca, gramática histórica del mito poético*, op. cit., p. 124.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 143.

¹¹⁵ Robert Graves, *La diosa blanca, gramática histórica del mito poético*, op. cit., p. 131.

El castillo en espiral era un cementerio de tránsito, que alojaba al ser humano o una parte de éste, una vez muerto, cuando su existencia adquiere una forma distinta y debe atravesar por un estado o etapa más de la vida.

Según los druidas, las almas “no descienden al lóbrego infierno... sino que van a otra parte, ya que la muerte <no es sino el momento medio de una larga vida”.¹¹⁶ Para la cultura celta la muerte y el nacimiento son sucesos continuos representados en el ciclo anual de la Diosa, y la vida un transitar en círculos.

En su texto *La olla de oro*, James Stephens retrata a la muerte como un movimiento circular, y narra en torno a un filósofo muy sabio que había decidido que era tiempo de morir:

... se quitó las botas y el abrigo, y, poniéndose de puntillas, comenzó a girar con extraordinaria rapidez. En pocos instantes su movimiento se hizo uniforme y veloz, y emitió un sonido como el chirrido de una sierra rápida; el sonido se hizo cada vez más y más intenso, y finalmente, ininterrumpido, hasta llenar la habitación de un ruido vibrante. Al cuarto de hora el movimiento empezó a relajarse visiblemente... hasta que por fin cayó al suelo, hecho un trapo. Estaba completamente muerto.¹¹⁷

En la entrada y en el interior de New Grange hay algunas piedras talladas con espirales dobles: una enrollada de manera inversa a la otra, esquema que simboliza la muerte y el renacimiento, los elementos en movimiento.

Los túmulos megalíticos fueron para las sociedades celtas arcaicas lugares sagrados, “centros de mundo”, representaciones simbólicas del cosmos, puntos de intersección en donde se reúnen los distintos niveles que lo componen y en donde se puede pasar de una región a otra.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 70.

¹¹⁷ James Stephens, *op. cit.*, p. 13.

2.2.4 Los danaenos en el lienzo

La historia de la Tuatha dé Danaan que se acaba de contar, es la historia detrás del título de la obra que se estudia, detrás de su nombre, el principal interpretante que le da sentido a la escena pictórica; la visión que de los danaenos conocía Leonora Carrington y de la que en buena medida se sirvió para realizar su pintura.

En el lienzo, la Tuatha dé Danaan adquiere forma y color a partir de las historias, los mitos y las leyendas que sobre este pueblo se han narrado, toma estos códigos como referencias, los interpreta y transforma para crear una nueva versión de los mismos. La pintura de Carrington no ilustra la teoría de Robert Graves sino que la resignifica en pinceladas, la interpreta.

A la luz de las imágenes de Carrington, la historia de la Diosa Blanca adquiere otro significado.

La pintura: *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan*

La obra *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan*, fue pintada en 1954 y se trata de un óleo sobre lienzo que mide 59.5 x 78.5 cm, y la reproducción con la que se cuenta es una impresión de 15.5 x 22 cm, de 2004.

La proporción que priva entre ambos documentos es de aproximadamente 4 a 1, pero con una observación detenida de las imágenes reproducidas es posible hacer una descripción general de la escena carringtoniana.

En la composición pictórica hay cinco seres blancos de figura humana dispuestos alrededor de una mesa cuadrangular, y sobre ésta algunos alimentos y dos recipientes: un plato y una jarra.

Físicamente similares, los personajes están desnudos, son de complexión delgada, con extremidades finas, calvos y de cabezas redondas, su

boca y nariz son casi imperceptibles y en su rostro resaltan los orificios oscuros de sus ojos y el brillo de éstos, una emanación blanca acompaña sus espaldas y cabezas.

Cada uno realiza una acción distinta, sólo uno se encuentra de pie, tiene sus brazos y manos extendidas y esferas blancas flotan alrededor de éstas, de distintas partes de su cuerpo parece surgir una materia luminosa: de su pecho surge una luz como una estrella, sobre su cabeza se forma un gorro de pico, de su barbilla o boca surgen como soplos dos largos cuernos.

A la izquierda de dicha figura, se observa otro ser blanco sentado sobre un animal, le da la espalda al espectador y con la diestra sostiene un huevo. Muy cerca, el siguiente personaje de perfil está sentado “en el aire,” ningún objeto lo sostiene y en una de sus manos tiene una copa.

En la siguiente esquina de la mesa, los últimos dos seres blancos se encuentran muy juntos el uno del otro, frente a frente, mirándose a los ojos, de ellos sólo se alcanza a ver el perfil de sus rostros y sus cuellos.

Desde la perspectiva del espectador, en la parte derecha del cuadro hay una imagen mezclada de dos animales, un equino y un toro. Del toro se puede observar una pezuña dividida a la mitad, el rostro ancho y chato y la imagen difuminada de un cuerno. Del equino están las patas largas y delgadas, el cuello largo que permite la posición alta de la cabeza y la imagen difuminada de una oreja.

El cuerpo de este animal no muestra la gran cantidad de masa muscular propia de un toro, pero tampoco es la atlética fisonomía tradicional de un caballo.

Debajo del toro-equino, en la esquina inferior derecha del lienzo, está echada una gata o un gato de varios colores, entre los que se distingue: blanco, amarillo, negro y marrón.

Del conjunto de personajes en la pintura, la personalidad del gato es la más difícil de precisar. Estos animales no presentan diaformismo sexual notorio, y a excepción del contraste en tamaño, las diferencias físicas entre macho y hembra no son evidentes, sólo es posible diferenciarlos con seguridad si se observan sus genitales, siempre cubiertos por su cola.

De la apariencia del gato en el lienzo, su pelaje largo, sus orejas pequeñas y separadas, su rostro grande y robusto, con unos ojos redondos, una nariz corta y chata, y sus mejillas mofletudas; se concluye la especie a la que pertenece, la de los gatos de pelo largo y se puede aventurar su raza: persa.

De las mismas tonalidades que el gato, pero en la esquina contraria del cuadro se localiza un gallo-gallina, que a diferencia del animal antes mencionado es muy fácil de identificar como mezcla perfecta de los dos sexos, con la cola y el cuello de gallo, la cresta pequeña como gallina, el pecho bajo y el abdomen grande como en las hembras de la especie, y sin las barbillas características de ambos sexos, factor que también lo caracteriza como un ave de corral joven.

Muy cerca del gallo-gallina, un ave de plumaje blanco vuela hacia los seres blancos que están alrededor de la mesa. Por su posición en el aire resulta muy difícil saber qué tipo de ave es.

Las acciones llevadas a cabo en la composición pictórica suceden en un espacio específico, un compartimiento del que se nos muestra solo una esquina y una puerta.

En la parte izquierda del lienzo hay una abertura, como una puerta rectangular en un muro, del que se observan sus convergencias con un techo, un piso y una pared lateral, como si se tratara de la esquina de una habitación, cuyas dimensiones se desconocen debido a que éstas se pierden tras la luz y una especie de vapor que penetra por la puerta, provenientes de un exterior desconocido.

Si se recorre con la mirada la pintura de izquierda a derecha, al principio se tiene la impresión de que los personajes se encuentran en una habitación, pero conforme se avanza los límites del cuarto se pierden tras el ambiente que poco a poco se condensa, acoplándose a las posturas o acciones de los seres blancos, como si el espacio que ocupan éstos se modificara debido a su presencia o fuera manipulado por ellos, volviéndose de esta forma confuso.

Los personajes

Los cinco seres blancos que se observan en la pintura representan a integrantes de la Tuatha dé Danaan, los hijos irlandeses de la Diosa, descritos por Graves como personas de rostros pálidos y cabellera larga, rizada y rubia, hábilmente tatuados, que vivían en los bosques.

Sus ojos parecían azules siempre porque se tatuaban anillos de este color entrelazados alrededor, y su cuerpo era pálido porque se untaban pintura blanca hecha con tiza o yeso en polvo, en honor a su deidad. Seres brillantes o “opalescentes iluminados desde el interior.” Aspecto que concuerda con el de los personajes en la obra de Carrington, cuyos ojos y cuerpos brillan, y en la parte de sus cabezas y espaldas parecen emitir también una luz.

La principal característica de los danaenos era el de estar gobernados por la Diosa, y la importancia de ésta se manifiesta en la obra especialmente en el color y en la peculiar complejión de los sidhe. Ellos, en su naturaleza, en su constitución expresan su religión, son los personajes principales del cuadro y a ellos hace referencia el título de la obra.

Con su sola presencia los danaenos hacen alusión a su deidad, su fisonomía y sus acciones son la principal referencia a la Diosa Blanca, la deidad descubierta por Graves pero reinterpretada en lienzo.

En el óleo hay cinco danaenos que llevan a cabo un rito mágico, el rito de su Diosa, a quien representan en su personalidad quintuple, como el curso del

mundo, compuesto de cinco estaciones: el nacimiento, la iniciación, el amor (consumación), el reposo (descanso) y la muerte.

En la obra, la Diosa Blanca no es la deidad hecha a partir de la imagen de la mujer, ni significa la superioridad de un sexo respecto a otro, sino un orden imperante en los seres y las cosas, el curso de la vida, el mundo de los sidhe y sus etapas. Es el principio rector de la vida, la característica del mundo.

En el lienzo, el sidhe que representa a la muerte es el personaje central, el único que aparece de pie, no porta ningún artefacto pero mueve sus brazos y manos en círculos, formando esferas que se sostienen en el aire mágicamente.

Que el único sidhe de pie y en movimiento sea la representación de la muerte es muy significativo y revela el carácter dinámico de este estado. Es probable que las esferas que produce y giran a su alrededor signifiquen los otros mundos que hay después de esta etapa, la muerte como el momento en que la vida adquiere un nuevo curso, uno distinto para cada persona, como piensa Leonora Carrington.

Bajo la mano izquierda de este danaeno hay un mundo-esfera cubierto por una telaraña, la araña es un animal lunar dedicado a la Diosa Blanca. La imagen de la tela sin el animal en su centro, como comúnmente se representa, delimita el significado del símbolo, que expresa el orden cosmogónico del mundo, en donde los distintos elementos se encuentran relacionados entre sí y a un centro, a un principio regulador generalmente dirigido por una deidad.

En el lienzo, se encuentra la tela pero no la tejedora, la araña, la Diosa Blanca, lo que confirma la interpretación de este personaje, el más importante en los mitos, como el ritmo natural del mundo, no como la creadora única representada en una personalidad exaltada, sino la creación en su imagen de conectividad, de tejido. La telaraña es una manifestación visible de la naturaleza del cosmos.

Del pecho del danaeno de la muerte emana una luz en forma de estrella de diez picos y de su cabeza un rastro blanco toma la forma de un gorro de cono invertido; de su boca y barbilla nace un aliento como dos estelas blancas en forma de cuernos.

La luz en su pecho lo muestra como el personaje más luminoso en el cuadro, lo que quizá es producto del acto mágico que lleva a cabo y se manifiesta también en los cuernos de toro, símbolo de la transformación por la que atraviesa el rey solar al morir o al nacer en el cuadro. El sombrero de cono y los cuernos que se forman en su cabeza pueden hacer alusión a los gorros de cono y de tres picos, prendas comunes en las leyendas irlandesas del siglo XIX, consagradas a la diosa en su personalidad triple.

A la izquierda de la muerte, el nacimiento: el danaeno que sostiene un huevo y está sentado sobre un animal. El huevo “omnipresente en la obra de Leonora, como portador de fecundidad, de expansión y generador de vida,”¹¹⁸ universalmente significa potencialidad de vida. De acuerdo con Susan L. Aberth, es “símbolo de fertilidad, una alusión, tal vez, al huevo alquímico y al huevo en la pintura al temple.”¹¹⁹

Se dice que el huevo fue utilizado en gran número de sepulcros prehistóricos como emblema de la inmortalidad. Para la alquimia “se trata del continente de la materia y del pensamiento.”¹²⁰ Y en la mayoría de las mitologías es utilizado como el símbolo “huevo del mundo,” representación del cosmos.

En Egipto, el misterio de la vida que crece en el huevo provocó la reflexión en torno a la existencia de vida en lo que parece inerte, a la actividad que a veces aparece oculta a simple vista.

¹¹⁸ Ida Rodríguez Prampolini, *El Surrealismo y el arte fantástico en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, p. 75.

¹¹⁹ Susan L. Aberth, *op. cit.*, p. 82.

¹²⁰ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, décima edición, 1994, p. 244.

De acuerdo con estos razonamientos, el danaeno con el huevo representa la inmortalidad del cosmos, el nacimiento como regeneración periódica de la naturaleza, del universo. Indica el misterio que envuelve a la transformación de la energía o la materia después de la muerte y que desemboca en un nuevo fruto en este mundo.

En torno a este símbolo es importante destacar también la postura del danaeno, el único que le da la espalda por completo al espectador, lo que aumenta el enigma de su personalidad y refuerza la idea del secreto de la vida.

A la izquierda del nacimiento esta la iniciación, es el danaeno que sostiene una copa.

“En el mundo céltico, la copa llena de vino o de alguna bebida embriagadora (cerveza o hidromiel) que una chica tiende o entrega al candidato-rey es un símbolo de soberanía...”¹²¹ Representa el reinado de una raza o un rey por mucho tiempo. En este sentido reafirma el gobierno y la autoridad de los sidhe, y por ende de su Diosa.

También para los celtas, la copa es la representación del santo grial, es una referencia al caldero de Dagda, guerrero danaeno que devino en el rey solar más popular de Irlanda.

Cuenta la leyenda que durante su estancia en Grecia, la Tuatha dé recorrió cuatro ciudades con la intención de aprender el *draidheacht* o el arte de los druidas: Falias, de donde obtuvo la piedra que gime; Gorias, que le proporcionó la espada invencible que después empuñó Lug, Findias, en donde encontró “la espada que una vez desenvainada llevaba la muerte segura y que portaría el rey Núadu; Murias, de aquí se llevaron el caldero mágico con el que todo el mundo quedaba saciado y que sería más tarde el caldero de Dagda.”¹²²

¹²¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Editorial Herder, segunda edición, 1988, p. 339.

¹²² Ramon Sainero, *op. cit.*, p. 65.

La relación entre el caldero de Dagda que saciaba el hambre física, y el cáliz en una copa, el grial, “vaso de la abundancia que contiene el bálsamo de la inmortalidad” que sacia la insuficiencia espiritual e intelectual, es una constante en la mitología.

Así, lo que sostiene el danaeno en su mano es la bebida que satisface todas las necesidades, brebaje mágico capaz de alimentar a los seres (humanos y no) en todos los sentidos. “...un objeto sobrenatural, cuyas principales virtudes son: que alimenta (don de vida); ilumina (espiritualmente); hace invencible...”¹²³

Después del nacimiento está la iniciación al mundo, pero ésta entendida como la inmersión en el conocimiento, como la aventura espiritual, la búsqueda que emprendemos todos los seres humanos por la “perfección” o “plenitud interior”, de la que ha salido avante el pueblo de la Diosa, privilegiado poseedor del grial.

El hecho de que el danaeno de la iniciación se siente con una postura perfecta y natural sobre la nada, o sobre algún objeto que no se puede observar a simple vista, es testimonio de los poderes mágicos que posee y por ende, reafirma la situación sobrenatural en la que se encuentran los danaenos.

El brillo que se percibe sobre las cabezas y las espaldas de los danaenos, en este personaje parece una crin de caballo, lo que puede ser una referencia más a Démeter, la diosa de cabeza de yegua, de la que es hijo. Y también, al caballo como símbolo del inconsciente, del instinto y de la adivinación. Esto más la referencia del santo grial, significaría el conocimiento por la integración de todos los estados del ser humano, lo que produce la revelación máxima, la inmortalidad.

De vuelta al lienzo, en la esquina siguiente de la mesa, hay dos seres que se miran cara a cara, muy cerca uno del otro, de ellos sólo se observan

¹²³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 536.

sus cuellos y cabezas, y representan el amor y el reposo, de acuerdo con el orden de las estaciones.

El amor forma parte de la simbólica general que se ha establecido en torno al tema de la unión de los opuestos. Es una pulsión que desemboca en acción, siempre y cuando exista un contacto con el otro, un intercambio que debido a su profundidad produce la comprensión entre dos seres, es la energía que genera la “cohesión interna del cosmos.”

El amor es el sentimiento que anula las diferencias de los opuestos y forma la unidad. Es una fuerza que une, que procura la reintegración de nuestro universo fragmentado. Es un estado que tiende a la superación, sólo al estar en relación con otro, el ser entra en una dinámica de reciprocidad que potencializa sus capacidades.

La cercanía tan íntima de los danaenos que se contemplan entre sí indica una relación de amor. A diferencia de la representación más común del amor que consiste en dos seres opuestos y diferentes, en la obra, los sidhe son prácticamente iguales, lo que podría interpretarse como un alto nivel de compenetración entre ellos y la presencia indispensable de este sentimiento en el pueblo de la Diosa, cuya característica principal, expresada en su fisonomía, es la unidad entre sus miembros.

El amor, concebido como una relación entre iguales, dista del amor tal y como se entiende en las sociedades desiguales del otro lado del lienzo. ¿Cómo se relacionan dos seres iguales?, ¿qué tipo de interacción tienen?, otro es el mundo que representan y que viven los danaenos, para quienes este sentimiento sería una etapa más del mundo, un estado por el que se debe atravesar al circular por la vida.

De acuerdo con Robert Graves la cuarta etapa de la diosa es el reposo, es probable que Leonora haya reunido la representación del amor con el descanso porque éste también es símbolo de equilibrio, las pausas son estados

que anteceden a nuevas etapas, en ellos se recobran energías que pronto se utilizaran, como sucede durante la vejez, antes de la muerte.

En este símbolo se unirían entonces dos opuestos, del amor resulta la acción y a ésta se le une el descanso como su compañero inseparable.

La Diosa Blanca como el mundo, representada por los sidhe, los personajes más destacados de la mitología celta, civilización representativa de los pueblos del mar; es entonces una imagen ideal del proceso que se llama vida, un proceso compuesto de estados opuestos pero conectados entre sí.

Un pueblo andrógino

De las características generales de los sidhe en la obra, resalta en primer lugar su ambigüedad en torno al sexo, en ninguno se observan los órganos representativos de los dos géneros, aunque la esbeltez de sus cuerpos es más semejante a la de una mujer.

Los rasgos corporales de los danaenos, más femeninos que masculinos, indican la predominancia de una personalidad, a partir de la cual se mezclan los dos sexos y que los define como andróginos.

La existencia de personajes que reúnen en sí mismos los dos sexos data de la antigüedad griega, fueron los dioses hermafroditos y las diosas andróginas. Fenómenos que según Robert Graves resultaron de la mezcla de las culturas, de la amalgama política y religiosa de las sociedades matriarcales y patriarcales, que se encontraban en una etapa de transición del primer al segundo sistema.

“Hermafrodito es el rey sagrado que representa a la reina y lleva pechos artificiales. Andrógina es la madre de un clan prehelénico que había evitado que lo patriarcalizaran; con el fin de conservar sus poderes magistrales o para ennoblecer a los hijos tenidos por ella con un padre esclavo, se pone una barba falsa, siguiendo la costumbre de Argos. Las diosas barbudas, como la Afrodita

Chipriota, y los dioses afeminados como Dionisio, corresponden a esas etapas sociales de transición.”¹²⁴

En general, en los mitos, la androgínía generalmente es considerada como el estado ideal en el que se encontraban los primeros seres humanos en el mundo, seres completos, autosuficientes, indiferenciados y plenos espiritualmente, es símbolo de autarquía, de dominio de sí mismo.

Los danaenos son seres perfectos, a diferencia de los seres humanos divididos y diferenciados en dos naturalezas, el andrógino es la unidad en armonía, macho y hembra a la vez, el retorno a un principio mejor. En el lienzo los máximos poderes y conocimientos han sido cultivados por una sociedad que ha logrado conjugar las dos sustancias activas del mundo.

“... el andrógino ritual posee valor ejemplar, no tiene por qué agrupar los órganos macho y hembra, pues representa <la totalidad de las potencias mágico-religiosas solidarias con los dos sexos.”¹²⁵

Además de la indefinición de sus órganos sexuales, otra característica reafirma la ambivalencia de los sidhe: su calvicie. Se dice que el cabello para los celtas, como para la mayoría de los pueblos primitivos, fue de suma importancia y era un factor que diferenciaba géneros y clases sociales. En el lienzo este elemento se encuentra ausente.

Sobre su desnudez debe decirse que en la mitología griega ésta indica pureza física, intelectual y espiritual, características de toda sociedad primogénita.

También “es la abolición de la separación entre el hombre y el mundo que lo rodea, en función del cual las energías naturales pasan de uno a otro sin pantallas.”¹²⁶ Si los sidhe representan al mundo y sus fases es fácil imaginarlos

¹²⁴ Robert Graves, *Los mitos griegos 1*, *op. cit.*, p 86.

¹²⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 97.

¹²⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 412.

en una desnudez ritual que los liga a lo sagrado: a ese mismo cosmos, a su Diosa Blanca.

La importancia de la desnudez para los celtas ha trascendido por las historias de sus guerreros, quienes combatían así en un estado de euforia. La valentía y el coraje de los celtas en la guerra fueron famosos, pues eran seres principalmente belicosos que siempre portaban lanza y escudos forrados de piel de buey blanco. Sin embargo, a pesar de su peso histórico, este rasgo no trasciende en el lienzo de Carrington, quien quizá no lo considera honorable.

La tumba

Los danaenos carringtonianos se encuentran en uno de los compartimientos de New Grange, en un momento específico del año: el solsticio de invierno

Además de las referencias históricas que ligan al túmulo con el mito de la Tuatha, este santuario tiene una característica especial que lo confirma como el lugar representado en el cuadro. Es famoso porque está orientado de modo tal que en el solsticio de invierno y a través de la puerta principal, penetran en su interior los rayos del sol hasta iluminarlo por completo.

La imagen de la luz solar inundando las cámaras de New Grange puede compararse con la escena en el lienzo de Carrington, en donde se percibe la entrada de una luminosidad ámbar que pareciera ir acompañada de un vaho.¹²⁷

El resplandor del sol dentro de New Grange contrasta con la blancura de los danaenos, una vez más en el lienzo dos símbolos opuestos parecen unirse, el sol y la luna.

¹²⁷ Cada año, el gobierno irlandés organiza un sorteo cuyo premio es un boleto para entrar a la construcción el día del solsticio de invierno. 20 o 25 afortunados son elegidos y desde muy temprano, y con la ayuda de unos guías, se introducen en la cámara central que se encuentra en total oscuridad, para contemplar el amanecer desde ahí. El evento es transmitido por la televisión irlandesa, que se reserva el momento cumbre del espectáculo. La página oficial en donde se pueden consultar las grabaciones e información general del lugar es: <http://newgrange.com/>. Extraídas de esta página web se incluyeron algunas imágenes al respecto en esta investigación en el Anexo 3.

Lo que se observa en el lienzo como la esquina de una habitación en realidad es uno de los compartimientos de New Grange, los danaenos se encuentran en un rath el día del solsticio de invierno y celebran un rito en honor a su deidad, un acto mágico, como ya se dijo, uno en donde se representa el ciclo del mundo, el ciclo anual de la Diosa Blanca y se incluye la participación del rey solar, sacrificado en Irlanda en esa fecha.

Los sidhe están en el castillo giratorio y esto también se comprueba en sus movimientos, Leonora los encontró dando vueltas, y con su pincel detuvo su girar por unos segundos, los cinco personajes y la mesa son una unidad, se mueven a un mismo ritmo, la posición de los cuerpos y de la mesa confirma la idea.

Este movimiento circular también hace referencia al ritual que llevan a cabo y los inscribe en un tiempo mítico, distinto del tiempo lineal de la vida cotidiana, se trata de "...un tiempo recurrente, cíclico, circular, un tiempo que remite a la era primordial, que tiene una función regenerativa y purificadora."¹²⁸

Que de la habitación en donde se encuentran los sidhe sólo se observe una puerta también es significativo. Las puertas delimitan el espacio previo que conduce a una salida o el espacio posterior a una entrada, son lugares de cruce. Las puertas en las tumbas podrían señalar a la muerte como un momento antes del viaje hacia otro lugar. Se sale de esta vida, entrando a otra, o viceversa, se entra a esta vida, saliendo de otra.

El rito llevado a cabo por los danaenos sucede en una tumba y, por lo tanto, en el lienzo resalta el personaje que representa la muerte, entendida ésta como una etapa más de la vida, estrechamente relacionada al nacimiento.

La muerte fue el tema primordial que ocupó el pensamiento de los celtas, quienes concebían la vida como un circular infinito. El principio de la

¹²⁸ Lourdes Andrade, *Para la desorientación general: trece ensayos sobre México y el surrealismo*, op. cit., p. 79.

filosofía druídica y órfica griega estaba concentrado en la palabra *Rheo* “me deslizo”, que significaba también “todas las cosas fluyen.”

El guerrero celta, por ejemplo, consideraba la muerte el centro de una larga vida, y se dice que estas tropas combatían desnudas, “en un estado de euforia en el que la vida y la muerte eran una misma cosa.”¹²⁹

Según Mircea Eliade, en los mitos, la muerte es una iniciación porque siempre va acompañada de una resurrección, es el proceso de ir de una región a otra.

Sobre la creencia en la reencarnación, y a pesar de que algunas leyendas celtas populares cuentan casos de humanos trasmutados en animales, las ideas al respecto consideran la vida después de la muerte como el inicio de una aventura cuyos caminos se desconocen.

Al respecto debe decirse que el simbolismo de la doble espiral presente en algunas de las piedras que forman New Grange se refiere al viaje por el que atraviesan los seres humanos al morir y al nacer y representa la concepción de la vida como un ciclo en renovación periódica.

“La vida corre hacia la muerte como a su finalidad y nosotros deberíamos ir hacia la próxima etapa de experiencia bien despreocupados por lo inevitable o bien con curiosidad buena y honesta por lo posible.”¹³⁰

En su cuento *El corazón de la primavera*, W. B. Yeats narra como un brujo anciano y sabio que vivía sólo en el bosque y había buscado a lo largo de su vida el “Gran Secreto”, estaba apunto de experimentar ese momento en el que los seres humanos pueden adquirir “los mismos Poderes Inmortales,” así que se prepara durante la noche y la primera hora del alba para el suceso. A la

¹²⁹ John Sharkey, *Misterios celtas. La antigua religión, tr., Elena Amoros Arriero*, Madrid, Editorial Debate, 1989, p. 89.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 43.

mañana siguiente su ayudante, prevenido del suceso, llega a casa del mago y cuenta:

Era el momento más hermoso y lleno de vida del año..., el sol describía parpadeantes círculos de luz sobre el suelo, los muros y la mesa, y todo estaba sumido en suaves sombras verdes. Pero el anciano permanecía sentado apretando entre sus brazos un gran ramo de rosas y de lirios, y con la cabeza hundida en el pecho. El muchacho le tocó, pero no se movió. Le alzó las manos, pero estaban completamente frías y volvieron a caer pesadamente.¹³¹

El anciano había muerto en el corazón de la primavera, cuando la noche termina y el día comienza, su fallecimiento había estado lleno de nacimiento, el “secreto de la vida” se le reveló el momento de su muerte.

Femenino y masculino

En el cuadro, a la izquierda del sidhe que representa la muerte, se encuentra la imagen fusión de un toro y un equino.

En los mitos griegos e irlandeses no se encontró alusión a algún ser o dios que tuviera estas dos naturalezas, por lo tanto, para la interpretación de esta imagen se toman las referencias halladas sobre los personajes identificados con dichos animales y que Leonora Carrington pinta como uno sólo.

Las partes del toro que se observan en la imagen hacen alusión al rey solar. De acuerdo con Robert Graves, los cuernos fueron un símbolo de masculinidad en la antigüedad porque el toro era el animal totem en las sociedades patriarcales que fueron gente de ganado, y el único toro blanco tomado en cuenta en sus mitos es Dionisio.

¹³¹ W.B. Yeats, *La rosa secreta*, tr., Alejandro García Reyes, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1986, p 48.

Los rasgos físicos de los animales conjugados en la obra y que se observan en la reproducción no son lo suficientemente claros como para distinguir si el toro-Dionisio está mezclado con la imagen de un caballo o una yegua, pero a partir de los mitos se deduce se trata de una hembra, la Démeter griega, Epona para los irlandeses, única diosa relacionada con Dionisio.

Una vez más los mitos aludidos se refieren a la Diosa, pero esta vez a su papel como mujer y a su relación con lo masculino.

La unión de Démeter y Diosinios es el encuentro que indica la muerte y resurrección del rey en el solsticio de invierno, lo que hace referencia al mito de la diosa y la serpiente en la religión Egea y por ende al choque sexual. En los mitos y ritos griegos Démeter y Perséfone eran representadas como caballos especialmente cuando daban muerte al rey solar, como un toro.

Como consecuencia de los actos mágicos de los sidhe en el lienzo, aparece la yegua-toro, unión de la diosa y el rey, alianza relatada en los mitos de forma sangrienta y que bajo el pincel se resuelve como una transición no violenta.

En la obra de Carrington, la imagen de la Diosa-rey como yegua-toro evade el tema de los opuestos en los sexos, y transforma el asunto en un encuentro casi perfecto entre dos animales. El personaje es una imagen equívoca que se encuentra en concordancia con la ambigüedad de todos los seres en la obra, una referencia más a la unión de lo femenino y lo masculino.

En el cuadro, la apariencia indefinida, nebulosa de la imagen de la Diosa-rey revela su situación intermedia de transformación, este personaje no ha terminado de aparecer y lo que se aprecia es el momento justo en el que los dos animales se mezclan en equidad, de forma tal que no podría decirse cuál está dejando ser para llegar a ser otro, o si su punto culminante es la fusión de ambos.

La falta de símbolos sexuales o de encuentros de esta naturaleza en el lienzo señala que el tema de la obra no gira en torno a la unión o a la potencia mayor o menor entre los sexos, sino a la amalgama de los opuestos.

Dejando de lado el tema sexual, es posible pensar que la artista toma la unión sagrada de lo femenino y lo masculino para indicar que el caballo como la Diosa Blanca que gobierna en la tierra y en el infierno, es el territorio por donde viaja el rey solar como toro. En la obra de arte, el alma o el espíritu del rey fallecido se unen a la diosa yegua.

La fusión de los mencionados personajes también es una representación del ciclo de la vida, que en este caso pone énfasis en la transformación por la que atraviesan todas las cosas vivas al morir y al nacer, al viajar por los distintos territorios de la diosa, ella como el orden natural al que se someten los elementos en el cosmos.

El sacrificio y renacimiento del rey solar, “tal y como se presenta en todas las mitologías, no es más que el cumplimiento de ciertas metamorfosis: como la muerte, que es también ella una fase de la metamorfosis, el sacrificio ritual es la renovación a escala individual de la transformación divina en el plano cósmico. <Lo que está abajo es como si estuviese arriba.>”¹³²

El ser dual mezcla de un animal hembra y uno macho, Dionisio con Démeter y Perséfone, las gobernantas de la vida con el rey que reencarna, sujeto en tránsito, devela quizá la correspondencia que existe entre la diosa como el mundo y sus fases y el ser humano como el actor que atraviesa por estos cambios.

Además de lo explicado, el hecho de representar como animales a las deidades de los dos principales sistemas religiosos de la humanidad, también representa un desplazamiento del ser humano como imagen sagrada.

¹³² Jean Markale, *op. cit.*, p. 332

Si los pueblos realizan la síntesis de sus creencias en sus dioses, la Démeter-Dionisio de los danaenos es la representación de sus ideas políticas y religiosas, y a la vez la justificación de su sistema social: es un ser ambiguo, mezcla las imágenes sagradas de las dos naturalezas humanas en una sola completamente animal, que simboliza la conjunción de las creencias de los sistemas patriarcales y matriarcales.

Los animales

El gallo-gallina y la gata-gato

Para comprender el significado del gallo-gallina y de la gata-gato, los dos animales que no pertenecen al pueblo de la Diosa, y se diferencian de éste por tener un colorido entre rojizo, ámbar, blanco y negro, se debe relacionar uno con otro.

Como ya se explicó, conocer el sexo de gato en la obra es imposible a simple vista, pero por su relación con la diosa y con el gallo-gallina, se puede suponer se trata de un ser, que a pesar de su ambigüedad, representa el predominio del simbolismo femenino.

Los gatos estaban consagrados a la diosa por su ambivalencia, porque tienen aspectos positivos y negativos, “sus ojos brillan en la oscuridad, se alimentan con ratones (símbolo de pestilencia), se aparean públicamente, andan sin que se les oiga, son prolíficos, pero comen a sus propias crías y sus colores varían, como los de la luna, entre blanco, el rojizo y el negro.”¹³³

Porque son una referencia al culto de la diosa y al matriarcado, y porque no se puede excluir la posibilidad de que el representante de estos animales en el lienzo sea un macho, en adelante se le identificará como una gata-gato.

Los gatos pueden ser de dos tipos, de pelo corto o de pelo largo, la historia de los primeros es mucho más completa que la de los segundos, de las

¹³³ Robert Graves, *La diosa blanca, gramática histórica del mito poético*, op. cit., p. 292.

gatos de pelo corto se sabe que su aparición, generalmente identificada con la cultura egipcia, fue anterior a la de sus familiares de pelo largo; de éstos últimos se desconocen sus orígenes y su pasado, pero generalmente se dice que provienen de la región persa que en la antigüedad comprendía Turquía e Irán, en donde el clima frío provocó el crecimiento de su pelaje, que con el tiempo se ha vuelto cada vez más largo.

Como ya se dijo, el gato de Carrington es un gato de pelo largo, un personaje misterioso para la historia de la humanidad, que adquirió relevancia durante el siglo XVI, cuando fue adoptado como mascota por algunos miembros de la nobleza europea.

En torno al largo de su pelaje, se dice que entre más largo, se trata de una especie más contemporánea, producto de cruces controlados en las razas, el pelaje largo en los gatos es un factor que les impide independencia y libertad, que no es propio de la vida salvaje, sino más bien de la vida doméstica.

El registro que se tiene en la historia de los gatos persa se remonta entonces a 500 años atrás, la antigüedad de personaje comparada con los danaenos mitológicos contrasta y pone de relieve el enigma en torno al tiempo histórico en el que se inscribe la escena.

Antepasados mitológicos se encuentran en una tumba prehistórica junto con un animal: una gata-gato del siglo XVI, o que bien podría pertenecer a nuestra época.

Leonora trastoca la línea del tiempo, reúne elementos de épocas disímbricas y al hacerlo cuestiona la noción de periodo histórico, para ella, además del pasado, el presente y el futuro, existen otros espacios temporales en donde tienen cabida las tres nociones mencionadas. En estos espacios coloca a peculiares personajes, la gata persa y los sidhe, que ponen en evidencia los misterios que guarda el pasado que conocemos como Historia.

De la actitud de la gata en el lienzo, se sabe que, por la posición de sus orejas: los pabellones auditivos orientados hacia el frente; por la postura de sus vibrisas o bigotes: mantenidos en forma horizontal; y en especial, por su cola que no se mueve y se encuentra en reposo; el animal está tranquilo.

Tranquilo pero no indiferente, la situación que lo rodea no le produce temor, desconfianza, excitación o felicidad, reacciona ante el ritual de los sidhe como si se tratara de un hecho familiar. A esta actitud debe agregarse el carácter natural de estos gatos, los más serenos de entre todos.

A pesar de que la gata no observa de frente a los danaenos, la contracción de sus pupilas en dos líneas delgadas, revela la gran cantidad de luz que percibe, lo que confirma la intensidad luminosa de la escena, producto de la naturaleza brillante de los sidhe y de la luz que penetra por la puerta producto del solsticio de invierno.

En lo que al gallo respecta, éste no figura en los mitos egeos ni irlandeses, generalmente es un símbolo cristiano relacionado con el sol, la mañana y el rey. En las tradiciones helénicas es un guía para los difuntos y significa la resurrección.

Porque la ambigüedad del gallo-gallina es la más obvia en la escena, mezcla de los dos sexos de una misma especie, este animal puede funcionar también en la composición como un elemento que indica la característica principal de todos los personajes en la obra: la indeterminación.

Comparados uno con otro, la gata y el gallo representan los opuestos una vez más, a pesar de su ambigüedad, cada uno pertenece a una cosmogonía distinta, por un lado, el orden de la Diosa Blanca en Irlanda y, por el otro, el dominio del rey sol concretado en el cristianismo. Lo que refuerza la presencia en la escena de los dos personajes principales de la historia, como ya se mencionó.

De la comparación entre la gata(o) y el gallo(gallina), la primera dedicada a la diosa y el segundo al rey; ambos trastocados en la escena carringtoniana, pues sus símbolos característicos son la reunión de los aspectos femenino y masculino, resulta la convivencia y fusión de los dos regímenes o los dos tipos de sociedades, la matriarcal y la patriarcal, las sociedades matriarcales del neolítico mezcladas con las sociedades patriarcales de después de Cristo.

Una explicación más de la presencia de estos personajes en el cuadro, podría tener que ver con la creencia irlandesa que le asigna a cada lugar sagrado un espíritu guardián, espíritu que podía adoptar la forma de un gato, pájaro o pez, de acuerdo a las preferencias de la Diosa. De igual forma, el simbolismo del gallo se identificó también con la vigilancia. Si se toman en cuenta estas coincidencias es posible imaginar que estos personajes también desempeñen el papel de guardianes.

Los animales se encuentran en posiciones similares en la composición pictórica, desde la perspectiva del espectador, en la esquina inferior derecha está la gata(o), más cercana a la muerte, y en el ángulo inferior izquierdo el gallo-gallina, a corta distancia del nacimiento, lo que indica quizá su posición como guardianes de las dos puertas o los dos mundos por los que atraviesan todos los seres vivos.

Por estar cercana a la yegua-toro, es probable que la gata(o) también se refiera al proceso mágico que se lleva a cabo, ya que en Irlanda se dice que la brujería adquiere forma de liebre o gato principalmente.

El ave

En el cuadro, en el límite de la puerta, se encuentra un ave blanca en pleno vuelo, de la que se desconoce su especie, difícil de identificar debido a que su postura no permite verla con claridad.

Para la cultura celta las aves son animales sagrados y todas estaban consagradas a la Diosa Blanca, eran utilizadas por los antiguos irlandeses para

la adivinación, su vuelo, canto y comportamiento se observaban con detenimiento por los druidas.

La naturaleza, el color y el brillo del ave en el lienzo son similares a la de los sidhe, por lo tanto, pertenece a su mundo, pero no forma parte del círculo mágico que componen los cinco danaenos.

El papel que desempeña el ave es confuso. Se dirige hacia el interior de la habitación pero su vuelo encuentra resistencia, y por el rastro de plumas blancas que ha dejado se imagina que su posición primera era cercana al gallo(a) y que ha sido repelida por alguna fuerza.

De la peculiaridad de su vuelo atropellado, se deducen dos fenómenos, primero, el movimiento circular de los danaenos que altera el ambiente, no le permite volar con normalidad y la aleja de quienes probablemente acompañaba en un principio, y su posible calidad de signo a interpretar, quizá sus movimientos en el aire, como un mensaje a descifrar, indican una premonición.

En la mitología celta, también se dice que el ave es la mensajera de los dioses, es probable que esta sea su función en el lienzo, no forma parte de las estaciones del año del mundo, ni está en relación directa con algún otro elemento, quizá como asistente de los sidhe, les procura información a través de su vuelo.

El híbrido

En el lienzo, debajo del danaeno que sostiene un huevo, hay un animal blanco, el más extraño de todos, con una cabeza y hocico finos, un cuello ancho, torso voluminoso, patas diminutas y cola larga. Como ocurre con todos los personajes de la obra, su físico no se corresponde exactamente con el de ningún ser en la naturaleza, pero su imagen es similar a la de un hurón.

Tres años antes de la obra aquí analizada, Leonora pintó “Carrera de hurones”¹³⁴ (1950-1951) en donde se observan algunos animales parecidos al mencionado, que interactúan con seres blancos en un laberinto. La semejanza entre los personajes de ambos cuadros corrobora la identidad del animal como una especie de hurón.

La información en torno a los hurones es escasa, pero generalmente se dice que fueron domesticados por los hombres en la antigüedad, como remedio contra roedores y alimañas, para cuidar los alimentos y cazar conejos. Su transición de animales de caza a mascotas se popularizó porque fue la realeza europea su principal promotora, en especial la reina de Inglaterra e Irlanda: Elizabeth I (1533-1603), que contaba con hurones albinos como mascotas.

Sobre estos animales, es importante destacar que la fisonomía del hurón en la obra dista de la de sus pares en la naturaleza, por ser de cuerpo más grande y robusto parece un animal poco apto para el rastreo y la caza de ratas y conejos, así que no debe cumplir estas funciones en el cuadro.

Relacionado con la figura femenina como gobernanta, es más probable que el hurón de Carrington sea una referencia al reinado de la mujer y en especial al de aquella ya mencionada. Por su apariencia, blanca y brillante, igual que los sidhe, y por su actitud sumisa, se piensa también que el animal forma parte de la Tuatha dé Danaan.

La referencia a la reina europea en el lienzo pone de manifiesto la relación que existe entre el pueblo mitológico de la Diosa y el gobierno de la mujer en Europa en épocas más recientes, la persistencia de la figura femenina como líder social o figura del poder en este continente.

El reinado de Elizabeth I destaca en la historia por tratarse de un periodo clave y decisivo en el desarrollo económico y cultural de la región. El hurón

¹³⁴ Ver Anexo 4

blanco como mascota de esta reina también es un signo de su inteligencia y destreza política, cualidades que comparte con los danaenos.

Los alimentos

Las granadas

Del conjunto de alimentos que se encuentran en la mesa de los sidhe destacan cuatro frutos rojos de distinto tamaño, reconocidos como granadas.

En los mitos que se conocen de la Diosa Blanca y del rey solar, la granada es un signo importante, y su inclusión en el cuadro es un elemento más que confirma la presencia de los dos personajes mencionados.

En la historia de Perséfone, es la comida de los muertos, que al ingerir le impide retornar definitivamente al mundo terrestre. En Grecia, además de la miel, era la ofrenda tradicional de Démeter.

En el mito de Dionisio se dice que surge de su sangre, cuando fue asesinado por los Titanes. “La granada que brotó de la sangre de Dionisio era también el árbol de Tammuz-Adonis-Rimmon; su fruto maduro se abre como una herida y muestra adentro las semillas rojas. Simboliza la muerte y la promesa de resurrección cuando se halla en la mano de la diosa Hera o Perséfone.”¹³⁵

Producto del fallecimiento temporal de Dionisios, quien renace poco después de ser asesinado, factor que le impide a Perséfone abandonar definitivamente la tierra subterránea y desencadena su perpetuo tránsito entre los dos mundos; la granada es símbolo de la unión entre el nacimiento y la muerte.

Frutos mágicos, las granadas en la mesa de los danaenos forman parte del rito pictórico en el que se invoca a la diosa-yegua y al rey-toro, y por lo tanto

¹³⁵ Robert Graves, *Los mitos griegos 1*, tr, Luis Echávarri, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 133.

indican, como la mayoría de los símbolos en la pintura, el lazo entre el nacimiento y la muerte.

En Grecia los alimentos rojos estaban reservados a los dioses, quienes se suponía regresaban de la muerte.

En la Grecia antigua todos los alimentos rojos, como la langosta, el tocino, el mujol rojo, el cangrejo y las bayas y frutos de color escarlata estaban prohibidos excepto en las fiestas en honor de los difuntos. (El rojo era el color de la muerte en Grecia y Britania durante la Edad de Bronce; se ha encontrado ocre rojo en cementerios megalíticos de los montes Prescelly y la llanura de Salisbury).¹³⁶

La granada es un fruto resistente al tiempo, debido a su piel gruesa sólo al final de sus días empieza a secarse, y su gran cantidad de semillas se traduce en mayor potencialidad de vida. En la cultura hebrea, según Graves, es un fruto santo por ser el único que no es corrompido por los gusanos, destructores de la mayoría de las materias en descomposición.

Las granadas en la mesa, en medio de los sidhe de la muerte y el nacimiento, expresan la idea de continuidad en el ciclo de la vida, y señalan que “el fin yace escondido en el principio. Todos los cuerpos crecen alrededor de un esqueleto. La vida es un refajo alrededor de la muerte...”¹³⁷

De acuerdo con Juan Eduardo Cirlot, “...el significado prevaleciente de la granada debido a su forma y su estructura interna, dominando sobre la impresión del color es el del adecuado ajuste de lo múltiple y diverso en el seno de la unidad aparente.”¹³⁸ La noción de diversidad presente en los fenómenos generalmente entendidos como sucesos únicos e iguales en todos los casos: la muerte y el nacimiento. La pluralidad como el símbolo que media entre estos estados, en donde ocurren una amplia variedad de sucesos.

¹³⁶ Robert Graves, *La diosa blanca, gramática histórica del mito poético*, op. cit., p 217.

¹³⁷ James Stephens, op. cit., p. 15.

¹³⁸ Juan Eduardo Cirlot, op. cit., p. 228.

El polvo y el pan

Junto a las granadas hay montoncitos de polvo blanco, y algo similar a un pan. La materia blanca en la mesa, más pequeña que cualquier tipo de semilla, pudiera ser o bien harina de algún tipo de cereal o una sustancia mágica del uso de los danaenos.

El polvo blanco en la mesa de los sidhe recuerda también al *Vinum Sabbati* del que habla el literato inglés Arthur Machen en su cuento *La novela de los polvos blancos*, materia con la que se preparaba el vino de los aquelarres que realizaban las brujas en otra época, hace miles de años, ritos en donde la bebida era ingerida por los iniciados.¹³⁹

La mezcla consistía en unos granos de polvo con agua y sus poderes eran sobrenaturales, transformaba la materia y el espíritu de quien la ingería de forma indescriptible.

El pan y la harina son quizá una referencia al cultivo de los cereales, conocimiento divulgado por la Diosa Blanca.

Kykeon e hidromiel

Detrás de las granadas hay un plato hondo que contiene una mezcolanza de color amarillo, y un utensilio largo y delgado del que sólo se alcanza a ver el mango.

Los alimentos mencionados en los mitos relacionados con la Tuatha dé y que pudieran encontrarse en el platón carringtoniano son dos: en los misterios de Eleusis, se dice que al llegar Démeter a casa de la reina Metaneira como humana pidió *kykeon*, una papilla hecha de harina de cebada, agua y poleo; alimento sagrado que consumía como ayuno y que después se incluyó en el ritual de iniciación a sus misterios. O como ya se dijo, podría tratarse de miel, una ofrenda común a la Diosa Blanca, y además alimento ingerido por Dionisio cuando estuvo al cuidado de las ninfas.

¹³⁹ Whitney Chadwick en su texto, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación* dice que la artista conoce la obra del mencionado escritor.

En la mesa también se observa un pequeño jarrón de doble asa, de base esférica y cuello corto y delgado, más apropiado para sustancias líquidas. Lo que pudiera contener también se concluye de la mitología. Según Graves, Dionisio fue un dios de la cerveza y el néctar antes que del vino, de ahí se desprende la costumbre de emborrachar al rey solar con hidromiel antes de su sacrificio.

La bebida alcohólica anterior al vino fue la cerveza de abeto mezclada con hiedra y endulzada con miel fermentada, consumida por los dioses del Olimpo, pero anterior a éstos. El hidromiel también fue una bebida consumida por los celtas y relacionada al sacrificio del rey solar, a quien se le ahogaba en una cuba con este licor.

Si la preparación que se encuentra en el platón de los sidhe es kikeon, es posible pensar que la jarra contenga hidromiel. Así, los alimentos en la mesa serían una ofrenda tanto a la Diosa Blanca como al rey solar.

De lo que fue introducido a los megalitos irlandeses por las distintas tribus que los ocuparon se sabe muy poco. Todas las tumbas megalíticas descubiertas han sido saqueadas anteriormente, y en general se ignora cuáles fueron los elementos funerarios empleados en cada época. Pero los historiadores coinciden en afirmar que alimentos y vasijas para los mismos eran de uso común.

La vida y la muerte ordenadas en torno a una actividad, la alimentación, la preparación y consumo de alimentos, también resalta dicha tarea milenaria femenina como una labor sagrada, tal y como era ponderada por las sociedades matriarcales.

2.3 Una sociedad diferente y mejor

El último interpretante que se explicará de la obra que se estudia, es el del contexto histórico en el que fue creada la pintura, en 1954.

Las condiciones históricas que rodearon y permitieron se produjera el lienzo en cuestión se pueden dividir en dos tipos, las que se refieren a la vida de la pintora y las que tienen que ver con el momento histórico de México, en donde se encontraba la artista cuando pintó su obra.

Al momento personal por el que atravesaba Carrington, descrito ya anteriormente, deben sumarse los principales hechos que constituían la vida pública de los mexicanos de la primera mitad de los años cincuenta, cuando en el país se discutía con intensidad el tema de la condición de la mujer y el principal objetivo del movimiento femenino sufragista que, desde inicios del siglo XX se había manifestado, se concreta: el derecho al voto se obtuvo en octubre de 1953, un año antes de la obra *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan*.

Los años en torno a la creación de la pintura, fueron particularmente importantes y determinantes para las mexicanas quienes, mediante el grupo de feministas que buscaba su emancipación legal, se insertaban en la corriente de movimientos sufragistas que en Europa y América se llevaban a cabo aproximadamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

El feminismo a la mexicana

Los antecedentes del movimiento feminista mexicano de los años cuarenta y cincuenta se remontan a las primeras décadas del siglo XX, pero tienen su antecedente más destacado en los grupos autónomos capitalinos de mediados de los años treinta que, avalados por la política del presidente Lázaro Cárdenas del Río a favor de los derechos de la mujer, se organizaron.

Desde sus inicios, el movimiento feminista en México fue principalmente sufragista, demandaba para la mujer su reconocimiento como ciudadana y sus derechos como tal, la posibilidad de participar en política: de elegir y ser electas. Su periodo de mayor fuerza coincidió con el periodo de Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940), quien incorporó a las mujeres y a las feministas en su proyecto político de nación, y en especial, en sus iniciativas sobre educación socialista.

Respaldadas por el presidente, las sufragistas se fortalecieron y organizaron en torno al Frente Único Pro Derechos de la Mujer (1935), principal grupo feminista de la época, que a pesar de contar con el consentimiento del ejecutivo federal era una iniciativa relativamente autónoma, sus integrantes realizaron mítines, manifestaciones, conferencias, encargaron estudios jurídicos y hasta emprendieron una huelga de hambre frente a la casa del presidente a fin de exigir el derecho al voto.

Con las mencionadas acciones, las mexicanas estuvieron apunto de conseguir su demanda en 1937, año en el que Cárdenas envió una iniciativa para modificar el artículo 34 constitucional y reconocerle a la mujer sus derechos. La iniciativa se aprobó en las dos Cámaras y las legislaturas de los estados, pero nunca se publicó en el Diario Oficial y por lo tanto no procedió.

El miedo que le provocaba a los hombres en el poder las posibles tendencias conservadoras de las futuras ciudadanas, aproximadamente la mitad de la población, en su mayoría católica, capaz de echar abajo el gobierno postrevolucionario, detuvo el trámite durante el resto del sexenio cardenista.

Como respuesta a la propuesta de Cárdenas, el partido valoró las demandas de las mujeres de acuerdo a su potencial capital político, e ignoró así la realidad de su situación como sujeto social. Ante las nuevas circunstancias y sin el aliento del presidente, el movimiento se debilitó y comenzó a transformarse.

Para socavar sus temores el Partido Revolucionario Mexicano comenzó una política de institucionalización de la mayoría de las agrupaciones feministas, su estrategia consistió en cooptar y asimilar su causa hasta convertirla en una solicitud dependiente de la autoridad presidencial, en aquel entonces omnipotente. “A partir de entonces la petición de sufragio se entendió como una eventual concepción presidencial y no como un derecho legítimo de las mujeres.”¹⁴⁰

I

El siguiente periodo de gobierno (1940-1946), estuvo bajo la dirección de Manuel Ávila Camacho, quien, igual que su antecesor, consideró a las sufragistas una herramienta política por controlar.

A partir de los años cuarenta, el sufragismo en México se consolidó como una manifestación dependiente de la política institucional, que simpatizaba con la ideología tradicional y conservadora que prevalecía en los distintos sectores políticos del país, la opinión pública nacional constreñía a las mujeres a los papeles de reproductora, trabajadora doméstica, encargada del cuidado infantil y objeto erótico.

En México, la expresión más importante del movimiento de aquellos años tuvo lugar en la capital y estuvo liderado por Amalia Castillo Ledón y su feminismo a la mexicana o como ella lo definió, su “feminismo femenino”, que concebía la reivindicación femenil fundamentalmente para “elevar la condición general de la mujer, y, particularmente, la función de la esposa y de la madre, ya que el hogar y la maternidad constituyen, para la mujer, la misión más alta, y hacen de ella inspiradora de almas, forjadora y creadora de nuevas generaciones.”¹⁴¹

Amalia Castillo Ledón con una política institucional fiel al partido en el poder guió desde principios de los años cuarenta y hasta, por lo menos, la obtención del derecho al voto, los pasos de las feministas mexicanas. Su papel

¹⁴⁰ Enriqueta Tuñón, *¡Por fin ya podemos elegir y ser electas!: el sufragio femenino en México, 1935-1953*, Plaza y Valdés, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, p. 159.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 78.

como parte o al frente de las distintas instituciones feministas nacionales e internacionales la definió como líder. En México, a partir de 1941 presidió el Comité Interamericano de Mujeres Pro-Democracia, fue designada por el PRM representante del Comité Central Ejecutivo en el Comité Reorganizador del Sector Femenil de la República. En la Comisión Interamericana de Mujeres (CIM) fue vicepresidenta (1944) y de 1949 a 1953 presidenta. A partir de 1947, también fue representante de México ante la Comisión de Status de la Mujer de las Naciones Unidas, que dependía de la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas.

Distante de las posturas ideológicas norteamericanas y europeas que en esos años guiaban los movimientos sufragistas y feministas que se manifestaban también en aquellas latitudes, el movimiento feminista de los cuarenta en el país consideraba a la mujer principalmente como “una compañera del hombre,” un “ser para otro”, que existía bajo la condición masculina, y que si adquiría derechos cívicos era para ser más eficaz en su ayuda y asistencia al ámbito político perteneciente a los hombres.

Los antecedentes del feminismo sufragista europeo se remontan a por lo menos 1789, con el texto: “Declaración de los derechos de la mujer” escrito por la francesa Olympe de Gouges, pero no es sino hasta inicios del siglo XX que se consolidan como movimientos ciudadanos y comienzan a impactar en las políticas de los países del continente, basados en la igualdad entre sexos, entre seres humanos, y en la exigencia de una emancipación legal para las mujeres (casadas, solteras, divorciadas y en especial para todas aquellas trabajadoras o madres), las europeas organizaban mítines, desfiles, conferencias, huelgas de hambre; manifestaciones que se caracterizaron por el tono de confrontación y reclamo ante las autoridades y la policía.

La diferencia entre los argumentos que articulaban los discursos por el sufragio en las principales naciones de Europa y México fue amplia, y los tiempos en los que se llevaron a cabo también diferentes. En Estados Unidos el derecho al voto se le concedió a las mujeres en 1920, en Inglaterra en 1928, Francia en 1945, Alemania, 1919; España, 1931.

En Europa el tema había cobrado relevancia años antes que en México. Para la década de los cuarenta la ONU a través de su Comisión para el estudio de la situación de la mujer exhortaba a las naciones que todavía no le concedían el sufragio a la mujer a reconocer la igualdad de derechos para transformar las acciones legales en realidades concretas.

“Las sufragistas de México se esforzaron por mantenerse alejadas del feminismo europeo o norteamericano beligerante y pugnaron por uno liberal que proponía que se lograra la igualdad social, política, económica y educativa en el ámbito legislativo. Consideraban que el derecho al sufragio las convertía en ciudadanas mayores de edad obteniendo así una posición de igualdad en la sociedad.”¹⁴²

Las mexicanas de mitad de siglo exaltaban los valores y roles tradicionales a los que habían sido confinadas por el hombre, sin darse cuenta de que en éstos se establecían las relaciones de poder que tanto las afectaban. Sin luchar contra los estereotipos, los reproducían en política, en donde debían ser “laboriosas, serviciales, abnegadas, apoyadoras, desinteresadas, sensibles, diligentes y con una ética y una moral inquebrantables.”¹⁴³

El movimiento feminista en México de la segunda mitad de los cuarenta se expresaba por medio de los mecanismos políticos establecidos por el partido gobernante, siempre con tono conciliatorio evitaba enfrentamientos, ponderaba el derecho al voto como una recompensa por el papel destacado que como madre, ama de casa y esposa había desempeñado la mujer, por su trabajo a favor de la nación (el género masculino), más que por su igualdad como ser humano y ciudadana.

Las organizaciones feministas de la época (Bloque Nacional de Mujeres Revolucionarias, Ateneo Mexicano de Mujeres y las Comisiones femeniles de los distintos partidos, entre otras), que intentaban estructurarse en una misma

¹⁴² Enriqueta Tuñón, *op. cit.*, p. 160.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 80.

iniciativa institucional, se creaban con el objetivo de ennoblecer las tareas tradicionales de la mujer, de mantener el “eterno femenino”, y por lo tanto eran de carácter educativo o asistencial principalmente.

En general, la estrategia de acción de las sufragistas mexicanas consistía en el cabildeo y el apoyo político, la adherencia al candidato presidencial en turno, primero Miguel Alemán y después Adolfo Ruiz Cortínez. Durante la campaña y la gestión de Miguel Alemán, la comunicación entre Amalia Castillo Ledón y el presidente fue un activo importante que favoreció al movimiento.

En 1947, siendo presidente Alemán, se le concedió a la mujer el derecho a participar en igualdad de condición que los hombres en elecciones de carácter municipal. Explica Enriqueta Tuñón que esto se debió a que el gobierno quería fortalecer su imagen política y responder a la presión internacional.

En su justa medida, el gesto de Miguel Alemán fue una licencia que seguía manteniendo las restricciones de las mexicanas, que denotaba el miedo del gobierno a la influencia del clero en el voto femenino. Un primer ensayo para observar el comportamiento electoral del género.

No fue sino hasta que el gobierno comprobó o creyó bien establecidas las reglas de lo que sería la participación de las mexicanas en política, y bien definida su postura electoral, a principios de los cincuenta, que el asunto del sufragio se volvió principal para el poder ejecutivo.

Más seguro del control ideológico que sobre las mujeres activamente políticas ejercía, el PRI (nombrado así desde 1947, antes Partido Revolucionario Mexicano) ponderó las ventajas del voto femenino: aumento de votos, legitimación política, y el reconocimiento como gobierno “plenamente progresista.”

Durante la campaña presidencial de Adolfo Ruiz Cortines el derecho al voto fue una promesa reiterada que compartió con sus contendientes. Y una vez nombrado presidente, en 1952 envió la propuesta de reforma al artículo 34 constitucional que se aprobó y publicó. Para todos los sectores políticos el gesto fue un “generoso ofrecimiento” producto de la voluntad del presidente.

Como instrumento de negociación política el derecho al voto adquirió relevancia en las agendas de los gobernantes, con el no sólo se resolvía la inconformidad de un grupo de mexicanas, sino sobre todo se hacía una reforma constitucional a favor de la estabilidad del país, perturbada por las últimas elecciones, en donde la oposición había obtenido una cantidad considerable de votos. El sufragio de la mujer fue aprobado porque no generaba o venía acompañado de transformaciones sociales profundas, porque no afectaba al sistema, sino al contrario.

Debido a que el voto para las mexicanas fue un logro basado en ideas de inequidad entre hombres y mujeres, que prosperó bajo el discurso tradicional de lo femenino v/s lo masculino, no produjo los resultados prometidos de “armonía” y conciliación social que se incluían en los discursos gubernamentales. “Es importante destacar que el gobierno quería, a toda costa, reducir la actuación pública de las mujeres a cuestiones relacionadas con la familia, porque era una manera de mantener esa sociedad desigual.”¹⁴⁴

Con la publicación en el Diario Oficial de la Federación del derecho al voto femenino, el 17 de octubre de 1953, se intensificaron los ánimos que habían acompañado al movimiento durante años, no disminuyeron las manifestaciones de burla y desconfianza, los opositores expresaron su miedo a la libre competencia entre el hombre y la mujer, mientras las sufragistas reiteraban que su labor fundamental en la familia no se perdería y “lo femenino” clásico seguiría siendo su bandera.

¹⁴⁴ Enriqueta Tuñón, *op. cit.*, p. 149.

En general, el ambiente de los años 1953 y 1954 se sentía adverso para las mujeres, de quienes se dudaba hasta su capacidad intelectual como consecuencia de la fragilidad de su sexo. Bajo los reflectores del derecho al voto, los estereotipos relucían y contrastaban con la imagen del México “progresista” que difundía el gobierno de la época.

El “feminismo sobrenatural” de Carrington

El momento histórico por el que atravesaba la Ciudad de México en 1954, cuando Leonora Carrington pintó *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan*, fue determinante para la artista y su obra, la mujer comenzaba una vida de madre y esposa cuando en el país el tema de los sexos y los géneros adquiere relevancia.

Cuando Leonora pintó el lienzo en cuestión tenía 37 años, casada y con dos hijos, era ama de casa, esposa y madre. Lejos de su natal Inglaterra y de su cercana Irlanda, extranjera en México, la artista vive y crea en el seno de una familia por primera vez en su vida, y su actividad artística coexiste con sus labores domésticas.

Tiene 12 años de vivir en México y ya ha echado raíces en nuestro país, con dos hijos realiza las actividades tradicionales de la madre y esposa en un país compuesto mayoritariamente de mujeres tradicionales.

Mientras enfrenta las nuevas condiciones que le impone su nuevo hogar, el viejo decide cruzar el océano y visitarla, su madre viaja desde Europa para reencontrarse con su hija después de más de una década de separación y para conocer a sus nietos.

La primera mitad de los años cincuenta fue para Leonora una época de cambios físicos y emocionales, se unen su pasado y su presente, su infancia, sus raíces irlandesas, la imagen de su madre y la suya propia, y por lo tanto, las cuestiones de la mujer y de la cultura celta adquieren mayor énfasis.

A la mencionada fusión de latitudes y circunstancias, a las inquietudes personales de la pintora, se agrega la situación política del México que recién le había otorgado el voto a la mujer y mantenía en el tintero el tema.

El debate de la primera mitad de los cincuenta en torno al sufragio de la mujer en México ya se había llevado a cabo años antes (aunque en distintas circunstancias) en algunos países del viejo continente y en Estados Unidos, regiones que conocía Leonora, en donde había vivido.

Durante el periodo que comprende de su infancia hasta su llegada a México, las décadas de los veinte, treinta y cuarenta, la artista reside, aunque sea brevemente, en Londres, París y Nueva York, ciudades en donde se habían y se llevaban a cabo movimientos feministas, que debieron haber impactado en algún grado en el pensamiento crítico de la pintora.

La primera mitad del siglo XX en Estados Unidos y en Europa se caracterizó por el despertar de la mujer, por sus manifestaciones públicas, por sus exigencias y reclamos como seres humanos y ciudadanas, y por los avances en la legislación que sus protestas lograban.

Las posturas más avanzadas de las feministas estadounidenses y europeas de fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta reconocían la evolución y el cambio en la situación de la mujer contemporánea, los derechos obtenidos en los últimos años, entre los que sobresalía el voto; y al mismo tiempo mantenían una visión crítica de las desventajas que seguía enfrentado el género femenino en una sociedad esencialmente masculina y se preguntaban si los cambios exigidos se transformarían en posibilidades concretas ¿serían para bien, y si traerían o no un “reparto equitativo del mundo”?

El feminismo internacional exigía igualdad entre los sexos, las mujeres que lo defendían se sabían recién llegadas al mundo masculino milenario, valoraban su época como un periodo de transición, que preparaba nuevos cambios y planteaba nuevas interrogantes.

Rebelde desde pequeña, Carrington había manifestado su rechazo a los estereotipos femeninos con los que creció en su hogar, contra los que batalló al penetrar en la corriente surrealista y volvió a encontrar al llegar a México, de los que seguramente se percataba y, por ende, ante los cuales reaccionaba.

El pensamiento de la Carrington de mitad de siglo que ponía en tela de juicio sus circunstancias como mujer, en ese sentido estaba a la par del de las feministas europeas contemporáneas que juzgaban su realidad y sus más recientes triunfos con cautela. Formado en su infancia y luego en su juventud, el espíritu crítico de Leonora se desarrolló junto con los movimientos feministas internacionales de la época.

Quizá, fue la perspectiva de una pintora extranjera y europea la que contrastó con el sentir general de las mexicanas de los cincuenta que ignoraban el lugar inferior que ocupaban en la sociedad como género.

De las reflexiones que Leonora tuvo ante los momentos históricos que vivió tanto en su contexto personal, familiar y a nivel nacional, nos queda su pintura, huella y testimonio de su sentir y pensar, una expresión producto o influenciada en alguna medida por los acontecimientos, un texto en el que se lee una mirada, opinión o postura en torno a una determinada época.

Cuando en el país se discutía la condición de la mujer, desde una mirada masculina conservadora, Leonora propone una perspectiva femenina, visibiliza el papel de la gobernanta en la historia, recuerda que existieron sociedades matriarcales muy desarrolladas y a partir de éstas propone una revisión de la sociedad ideal, ella propone una civilización andrógina.

El sistema patriarcal no ha sido el único orden social de la humanidad y, por lo tanto, tampoco el único posible. Sobre el tema, años después declarararía la artista: “La mayoría de nosotras sabe ya, espero, que la mujer no tendría que reclamar sus Derechos. Los Derechos estuvieron ahí desde el principio; eran... nuestros y...fueron violados, robados o destrozados, dejándonos con la

desgraciada esperanza de agradar a un animal macho, probablemente uno de la propia especie.”¹⁴⁵

La escena pictórica es ambigua, imposible de localizar en la línea del tiempo de la historia, se tiene la certeza de la antigüedad de los danaenos, pero ellos como seres mágicos se declaran independientes a los tiempos: pasado, presente y futuro, el sidhe carringtoniano podría ser una representación del pasado original del mundo, un presente con el que coexistimos, un futuro imaginable, o una realidad que existe más allá del tiempo, construida a partir de la fusión de los símbolos de los dos sistemas conocidos hasta nuestros días, el matriarcado y el patriarcado.

Cuando México se declarará más avanzado y progresista, y celebra el derecho al voto femenino como el parteaguas de un futuro más justo y mejor, Leonora recuerda que el anhelo de sociedades ideales ya existió en el pasado más remoto de la humanidad, y que éstas fueron sociedades completamente diferentes a las nuestras, construidas a partir de la igualdad.

Con la legalización del voto se decía que nuestro país entraría en una nueva y superior etapa, ya que al incorporar a la mujer a la ciudadanía, se sumaban sus virtudes morales, su honradez y su honestidad, que sanearían a la sociedad mexicana y a su Estado.

Mientras los mexicanos de los cincuentas miran hacia el futuro, Leonora milenaria recupera un tiempo mítico, amplía la realidad histórica, y muy atrás o muy adelante en el tiempo encuentra el principio y el fin que realmente transforma sociedades: la igualdad; asunto principal para los danaenos, tema ignorado en la sociedad mexicana de aquellos años.

Leonora sabía que para construir una sociedad en verdadera equidad, se deben trastocar los estratos más profundos de los seres y de sus relaciones. Los danaenos de Carrington son una civilización lejana y extraña porque desde

¹⁴⁵ Julia Salmerón, *op. cit.*, p. 63.

la arquitectura de su cuerpo expresan lo hondamente distintos que son a los humanos.

En el sidhe carringtoniano, las relaciones de equidad entre los personajes se corroboran, principalmente, en la ausencia de órganos sexuales definidos y por lo tanto en su ausencia de género.

La relación entre el cuerpo y la sociedad es explicada y enfatizada por el conjunto de teorías que bajo el nombre de feminismo se agrupan. A lo largo de la historia de la humanidad, la diferencia biológica de los sexos ha sido utilizada para edificar desigualdades sociales, dos géneros, uno dominado por otro, para justificar las disparidades que a partir de la instauración del patriarcado han prevalecido en las culturas.

De acuerdo con la teoría feminista, se entiende por género:

“una red de creencias, rasgos de personalidad, actitudes, sentimientos, valores, comportamientos y actividades que hacen diferentes a los hombres de las mujeres mediante un proceso de construcción social que tiene una serie de características distintivas. Es un proceso histórico, que se desarrolla en diversas esferas macro y micro, como son el Estado, el mercado de trabajo, las escuelas, los medios de comunicación masiva, la legislación, la familia, la unidad doméstica y las relaciones interpersonales. Supone la jerarquización de los rasgos personales y actividades de tal manera que normalmente se les da un mayor valor a aquellas acciones y características asociadas a los hombres.”¹⁴⁶

El terreno de la ciudadanía y sus derechos es sólo uno de los múltiples campos en donde se manifiesta el modelo patriarcal, sistema social caracterizado por la jerarquización de los dos géneros que componen toda sociedad, y que se organiza con base en las instituciones: familia y Estado.

¹⁴⁶ Enriqueta Tuñón, *op. cit.*, p. 18.

Según Graciela Hierro, las condiciones de inferiorización, control y uso a las que está sometido el género femenino en el patriarcado se sustentan en la interpretación errónea de la diferencia física y biológica de los sexos y de la fisonomía que habilita a la mujer para la procreación.

Su capacidad reproductiva y los cambios físicos que ésta conlleva provocaron el confinamiento milenario de la mujer al cuidado infantil y al trabajo doméstico; tareas que en el marco de las necesidades culturales creadas en la sociedad no constituyen proyectos de vida válidos, ni empresas de trascendencia en la construcción del mundo, por lo tanto, encargadas de labores inferiores, las mujeres, más débiles que los hombres físicamente, fueron consideradas inferiores, “seres para los otros”, incapaces de “ser para sí.”

Dividida así la sociedad, las diferencias físicas entre los seres humanos adquieren relevancia porque son fundamentales para comprender sus naturalezas, su evolución funcional, sus relaciones sociales, sus formas de estar en el mundo. “Porque siendo el cuerpo el instrumento de nuestro asidero en el mundo, éste se presenta de manera muy distinta según que sea asido de un modo u otro.”¹⁴⁷

Entendidas nuestras culturas como construcciones hechas a partir de la diferenciación entre sexos, es que se puede comprender la relevancia de una sociedad en donde dichas dualidades no existen, como sucede en el pueblo danaeno, que regido por la igualdad, no se compone de hombres o mujeres, si no de seres indistintos, que probablemente reúnen las dos naturalezas.

En el caso de los seres pincelados, su semejanza física no puede generar las diferencias y desigualdades que han fructificado en las sociedades patriarcales, y al no presentar órganos biológicos definidos se desconoce su sexualidad, tema del que prácticamente se deslindan.

¹⁴⁷ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, tr. Juan García Puente, Argentina, Editorial Sudamericana, 2010, cuarta edición, p. 43.

Los ciudadanos son el principal producto de cualquier sociedad, y si los danaenos no presentan las diferencias físicas tradicionales del hombre y la mujer es porque pertenecen a una civilización completamente distinta, en su fisonomía se constata el tipo de relaciones que practican.

La sexualidad, como asunto principal que define la estructura de las sociedades, en el lienzo de Carrington es una interrogante, una ambigüedad que se convierte en una tercera opción: la andrógina, una condición en donde a partir de lo femenino se reúne lo masculino.

Los orígenes civilizadores de la humanidad, representados por el pueblo de la Diosa Blanca, son el punto de referencia al que recurre Leonora para la concepción de una humanidad diferente, en donde se asocian los dos sistemas sociales que han existido. Como explica la artista, la verdad no se puede encontrar ni en los “volúmenes pesados del patriarcado ni en los conocimientos otorgados a las mujeres y a los animales”.

El lugar principal del cuadro no lo ocupa ni el hombre, ni la mujer, ni los animales, tan apreciados por Carrington, quien los consideró en ocasiones más sabios que algunos seres humanos y valoró en demasía quizá por la condición de sometimiento en la que también se encuentran en esta civilización.

Cuando Leonora pintó *Sidhe the withe people of the Tuatha dé Danaan*, ya había experimentado en su cuerpo las restricciones que la fisonomía femenina le impone a la madre, esto quizá le hizo pensar en las implicaciones reales que acarreaban las diferencias sexuales, y la llevó a plantearse la superación de los roles tradicionales desde el aspecto corporal.

Expresadas en su obra, las ideas de Carrington en torno a la situación de la mujer reflejan lo que se ha llamado su “feminismo sobrenatural,”¹⁴⁸ nada ortodoxo, que consiste en el tratamiento de temas de género por medio de

¹⁴⁸ El termino se tomó de la entrevista realizada por Silvia Cherem a Leonora Carrington, publicada en la revista *Milenio Semanal* el 6 de abril de 1998 y que se titula: “Leonora Carrington. Feminismo sobrenatural”.

personajes ambiguos, dentro de historias fantásticas, como el caso de la obra que se estudia en este trabajo.

La problemática de género que se vivía en el país a mediados del siglo pasado impulsó a Leonora a pintar andróginos, símbolos de “indiferenciación original”, la representación de un pasado de unidad, anterior a la polarización social.

En contraste con el movimiento feminista nacional, Leonora pintó una sociedad realmente avanzada y puso de manifiesto las diferencias que existían entre el ideal y la realidad social de la época. La suya fue una opinión disidente, la voz de una extranjera, cercana y distante de las circunstancias históricas.

En la obra de arte *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan* se lee una crítica al sistema occidental en general y al mexicano en particular, el mundo de Leonora es nuevo, diferente, intermedio, impreciso, y por lo tanto un cuestionamiento de los estándares y a las normas.

“En efecto llegar a ser macho y hembra o no ser macho ni hembra son expresiones plásticas por las cuales el lenguaje se esfuerza en descubrir la... conversión, la revisión total de los valores. Es tan paradójico ser macho y hembra como convertirse de nuevo en niño, nacer otra vez, o pasar por la puerta estrecha.”¹⁴⁹

En la medida en que el cuadro representa una sociedad ideal por medio de la unión de lo femenino y lo masculino (la principal ambivalencia que compone el mundo fuera del lienzo), une los contrarios y al hacerlo crea una imagen extraña, distante a la realidad cotidiana, demuestra que la humanidad ha errado el camino, se ha equivocado en sus relaciones.

¹⁴⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 96.

La magia del sidhe, su condición sobrenatural que también se manifiesta en su fisionomía, habla de la lejanía que existe entre la mundana humanidad de carne y hueso de mitad de siglo XX, y la idea de un pueblo modelo.

Conclusiones

El ritual danaeno

Todo está conectado con algo más
y lo que me interesa es aquello
que produce la conexión...
Leonora Carrington

Las obras de Leonora Carrington son la huella visible de su sensibilidad, que como herencia recibió de su cultura materna, marco desde donde la pintora se asomó al mundo, a partir del cual encuadró y ordenó lo observado.

El sello de su creatividad, su sangre celta irlandesa es el cimiento con el cual construyó su mundo personal, uno de los pilares sobre los cuales se sustenta su imaginario siempre presente en sus lienzos, los rieles que le dieron dirección a su naturaleza, y que le sirven al mundo de asideros cuando, él también, gira para echarle un vistazo al universo carringtoniano.

Las imágenes pintadas surgen del encuentro de dos realidades, quedan como huella de la comunicación que existió entre lo que fue y lo que no fue Leonora Carrington. La conexión entre la imaginación y lo imaginado, entre lo que puede crear la artista y lo que ya está ahí fue la fórmula surrealista que hace posible su arte, ese azar objetivo en su trabajo.

Es en la esencia de la condición surrealista que originó y mantuvo el movimiento que a principios del siglo XX nació en París, en donde se encuentra una explicación para el sentir y pensar de una pintora que fusionó su proyecto de vida con su proyecto en el arte.

En torno al objetivo de profundizar en las distintas realidades que componen el mundo, los surrealistas organizaron su revolución. Es el espíritu de una revolucionaria de la realidad el que perduró en Leonora y en sus escenas siempre complejas e inquietantes. Su carácter celta y surrealista fueron los principales ingredientes de su personalidad.

Para crear su obra *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan*, Leonora mira por la ventana y observa su pasado: su madre. Voltea a su alrededor y se encuentra con su descendencia: sus hijos, su vida en México, las circunstancias que determinan su día a día y que conoce. El país en donde reside atraviesa por un momento social determinante, el derecho al voto para la mujer es, en esencia, una cuestión que pone de manifiesto la problemática del cómo y por quien está constituida una sociedad.

Cuando el mundo voltea y mira, ve una celta, una madre, pero también en las inmensidades de la artista encuentra una andrógina. De lo visto por la artista y por el mundo surge la imagen de la Tuatha dé Danaan, la antigüedad oculta de la humanidad, la historia de dominación que ha sido deliberadamente olvidada, el secreto velado.

El tema de la Androgina se encuentra muy presente en la obra de Carrington, es uno “de los elementos de subversión contra la construcción convencional de la identidad femenina”¹⁵⁰ que utilizó frecuentemente en su pintura y en su literatura, recurso empleado también para auto definirse dentro de sus obras, cuando se incluye como personaje en sus historias, de entre las que destaca su autorretrato de 1937-1938 también llamado *La posada del caballo del alba*.

En el lienzo confluyen dos fuerzas, la mano con el pincel y el mundo que los trazos alteran, cada uno ejerce su influencia y de su interacción surge la escena. Porque en las obras de Carrington convergen flujos universales e individuales, éstas son llaves, claves, pistas por descifrar; el resultado de una sincronía, de una coincidencia de fenómenos en el tiempo, en donde el juego de las circunstancias se concreta en color y forma.

En la década de los cincuenta, una época de transiciones sociales, Leonora vivía momentos de cambios a nivel personal. Como ya se dijo, había formado una familia, y después de más de diez años de separación volvía a

¹⁵⁰ Rita Alazraki Pfeffer, *op. cit.*, p. 24.

encontrarse con su madre, lo que significó la unión de México e Irlanda, la coincidencia de dos países surrealistas.

Cuando el asunto familiar se le presenta principal, la cultura celta adquiere mayor relevancia para la artista descendiente de danaenos, que nació y creció entre hadas, gnomos y brujas, en castillos góticos, rodeada de bosques. En México, Leonora retoma sus raíces irlandesas.

En comparación con la enorme producción carringtoniana, los cruces culturales entre las dos naciones o los elementos propios de la cultura nacional empleados por la pintora en su obra son pocos, o hasta el momento se reconocen algunos cuantos. Sin embargo, esto no significa un desinterés o un alejamiento total y completo de la artista y el país, México fue para Leonora el contexto, las circunstancias que la rodearon, que conocía y de las que opinaba. En la biografía que hace Elena Poniatowska de la artista, es posible constatar el peso que tenía México para la pintora, lo conoció primero con la compañía del político y periodista Renato Leduc, después junto con sus amigos también exiliados surrealistas, lo conoció ella misma y también por medio de sus dos hijos.

Los acercamientos de Leonora a la mitología mexicana durante los años cuarenta y cincuenta se resumen en una serie de visitas a sitios arqueológicos con Gunther Gerszo¹⁵¹. También se dice que Leonora entabló amistad con el antropólogo mexicano Ignacio Bernal, director del Instituto de Antropología. De la impresión que estos paseos le produjeron a la pintora se estiman reacciones encontradas.

Puede decirse que México le gustaba y le disgustaba al mismo tiempo, le parecía un país encantado cuando disfrutaba de los mercados y los curanderos, expresiones del sincretismo religioso; pero detestaba el extremo sentimentalismo de su gente. “Esta tierra que a cada momento expulsa restos de una cultura extraordinaria conmueve a Leonora. En cambio, la religiosidad

¹⁵¹ Elena Poniatowska, *Leonora*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 2011, p. 317.

de los mexicanos la apabulla.”¹⁵² Los vestigios de una antigüedad, un pasado que se manifestaba en descubrimientos arqueológicos llamaba la atención de una mujer interesada en descubrir el pasado religioso de la humanidad.

Es probable que la importancia que durante la primera mitad del siglo XX tuvo en México la exploración del pasado prehispánico y la reapropiación de éste como parte de la noción de identidad nacional, haya también influido en la Leonora de los años cincuenta que se preguntaba por el sentido de pertenencia a una cultura, por sus orígenes.

Al respecto, es preciso aclarar que más allá de la relevancia que lo tradicional mexicano tenía en el país y que pudo haber sido un incentivo más en la búsqueda personal de la artista por sus raíces maternas, no es posible afirmar que Leonora haya establecido algún tipo de relación directa o haya fusionado en específico alguno de los mitos mexicanos con los irlandeses en la obra que se estudia. Sobre las valoraciones que tuvo Leonora en los años 50 de la historia antigua de México no se encontraron declaraciones.

Sin embargo, en su única novela *La corneta acústica*, escrita durante dicha década, la protagonista se llama Carmella y es una anciana que vive en América pero desea volver a su país natal Inglaterra, según los estudiosos de la artista este personaje es una representación de la autora. En las páginas de este libro, puede leerse la siguiente reflexión de Carmela:

Nunca he logrado entender este país, y estoy empezando a temer que jamás volveré al norte, que nunca me marcharé de aquí... La gente considera que cincuenta años es mucho tiempo para visitar un país, porque eso representa más de media vida por lo general. Para mí, cincuenta años no suponen más que un trozo de tiempo atada a un lugar en el que no quiero estar en absoluto. No sé porqué, nunca he podido: debe de haber alguna clase de ligazón que me retiene en este país. Alguna vez, mientras contemple feliz los renos, la nieve,

¹⁵² *Ibidem*, p 325.

los cerezos, los prados, o escuche el canto del zorzal, descubriré por qué he permanecido tanto tiempo aquí...¹⁵³

Es probable que a pesar de los años de residencia y del contacto que había tenido con la realidad mexicana, en 1954 Leonora no realizará todavía algún tipo de relación entre los símbolos culturales del país y los de Irlanda, o por lo menos no en la obra que aquí se estudia. Anglo-irlandesa entre mexicanos, sus círculos de amigos estaban conformados principalmente por artistas extranjeros refugiados, que como gremio no era muy bien visto por el nacionalismo y la escuela mexicana clásica que había tomado la batuta en el arte y juzgaba lo foráneo con malos ojos.

El recuerdo de la revolución contra un gobierno europeizado que no velaba por los intereses de los “verdaderos mexicanos” estaba fresco todavía en la sociedad, la reconstrucción del país estaba en curso y con ésta la búsqueda de lo mexicano en todos los ámbitos, lo que provocó un nacionalismo que se definía por la exaltación de valores primordialmente indígenas. La historia antigua de México, retomada por los nacionalistas en esos momentos, también se encontraba relacionada a las políticas de reordenamiento social, económico y político posrevolucionarios.

El impacto que el significado del pasado de México tendría en Carrington y que provocaría una mezcla de mitos, no sucedería sino años después, cuando en 1963 el gobierno del país le encarga realizar un mural para el Museo Nacional de Antropología, tarea que la lleva a visitar el pueblo maya de Chiapas, experiencia que traduce en la obra de 1964: *El mundo mágico de los mayas*.

Es la mirada de una extranjera, una europea que se sentía ajena en México, la que se refleja en la obra *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan*, pintura que trata sobre un mito irlandés y la historia de la civilización occidental en Europa, que no incluye símbolos estrictamente mexicanos en su

¹⁵³ Leonora Carrington, *La corneta acústica*, tr. Francisco Torres Oliver, Alba Editorial, España, 1995, p. 8.

composición y que a la luz del momento histórico por el que atravesaba el país contrasta al mostrar un mundo totalmente diferente.

En medio de una controversia política y social sobre el rol de mujer en la comunidad nacional e internacional, Leonora, que también vive un momento de inflexión en su vida familiar, siente de nuevo cercanos sus raíces maternas, sus orígenes celtas, los retoma y a partir de éstos critica un estado de cosas a nivel nacional, el status quo en el que se logró el voto para las mexicanas en 1953.

Las circunstancias en las que se llevó a cabo la concesión del voto femenino en el país constituyeron un claro ejemplo del movimiento feminista cooptado y manipulado por los poderes políticos del país, por el género masculino. Lucha de la que Leonora ya tenía algunos referentes más avanzados.

En medio de una época de reestructuraciones sociales y polémicas políticas que respondían a los intereses de los grupos gobernantes, alejadas de reflexiones verdaderas y profundas sobre la naturaleza de la sociedad y la humanidad, Leonora utiliza el tema de la mitología irlandesa para expresar su visión del mundo, su visión de los hechos.

En la pintura *Sidhe, the white people of the Tuatha dé Danaan* se representa la existencia de una sociedad superior, ideal, que conoce el misterio de la muerte o el “secreto de la vida.”

La artista considera a la Tuatha dé Danaan no sólo como la fundadora de Irlanda, sino como la civilización base de la humanidad, toma la teoría de Robert Graves que considera al pueblo blanco como un orden matriarcal en donde el poder político y económico estaba verdaderamente bajo el dominio de la mujer. La mujer es el tema que a mediados del siglo XX había cobrado importancia en los debates políticos de México. Con estos referentes, Leonora reflexiona en torno a las sociedades ideales, su vida y sus ciudadanos.

Como un “agente perturbador”, como una espía interesada en las religiones paganas, la pintora elaboró para el lienzo que se estudia sus propias teorías, con base en la reinterpretación y resignificación del mito irlandés de la Tuatha dé Danaan.

Carrington trabaja con las ideas medulares del trabajo de Graves y las funde con otras, las de la propia mitología irlandesa que ha evolucionado en el tiempo, las de su contexto personal y contexto nacional, para crear una nueva imagen, un nuevo signo.

El sidhe de Leonora es la propuesta de una comunidad perfecta. El sidhe ha sido relatado con el paso de los siglos como una sociedad superior, son los sabios, los dioses, la gente sagrada de Irlanda, y este carácter que los define en la historia se manifiesta en el lienzo en los danaenos blancos, mágicos y sobrenaturales, en su naturaleza y fisionomía, en su brillantez corporal y en las acciones que realizan.

La magia de los danaenos consiste en su religión: la Diosa Blanca, concepto a través del cual se expresa el ciclo del año que los rige, el conjunto de sentidos que conforman su mundo y determinan su naturaleza y forma de ser.

Leonora no exalta la feminidad como elemento superior, como una deidad al estilo tradicional de las sociedades matriarcales prehistóricas, sino que transforma a la Diosa Blanca en una idea abstracta, en eso que se ha llamado el alma de un pueblo, la particularidad de sus ciudadanos, su sistema de vida u orden social.

La Diosa Blanca era el personaje principal en la historia del sidhe, y en el cuadro ocupa el primer lugar también, ella es la blancura mágica que caracteriza a los cuerpos de sus hijos, ella es su naturaleza, lo que a simple vista los identifica como parte de una comunidad, su forma de ser que se expresa en su fisionomía.

Si se considera al cuerpo como el signo de la relación que existe entre el sujeto y el mundo, al observar a los hijos de la diosa se puede deducir qué tipo de sociedad constituyen y qué mundo habitan.

Los principales atributos de los danaenos son su similitud y la ausencia de órganos sexuales definidos, en su naturaleza no está todo completamente claro, macho y hembra no se reconocen disparejos, al contrario, en su sociedad parece existir un solo tipo de ser.

No existe la alteridad en el sidhe carringtoniano, la concepción del otro diferente no tiene sentido, no hay dos sexos y por lo tanto no hay dos géneros que distinguir, los danaenos son unidades completas, perfectas, reúnen lo femenino con lo masculino, son andróginos.

Su sociedad se basa en el principio de la solidaridad, su simetría física se corresponde con la simetría que caracteriza sus relaciones, entre ellos y con aquello que los rodea, su cuerpo, sus formas de ser y estar muestran que todos tienen las mismas relaciones con el mundo, las categorías de lo otro y lo diferente no se aplican de la manera en que son empleadas en las sociedades construidas por la convivencia de dos géneros. Una sociedad igual contrasta con una sociedad desigual, la primera pincelada, la segunda de carne y hueso.

La Diosa Blanca es la peculiaridad de los cuerpos danaenos, seres blancos, brillantes, translucidos que no parecen de carne y hueso, sino hechos de alguna otra materia, de polvos mágicos, de harina, de viento. En ellos se expresa su deidad, en su apariencia y en sus acciones.

Los danaenos, que ocupan el lugar central en el cuadro, realizan un ritual en el que representan el ciclo de su mundo, dividido en cinco etapas, que muestra a su deidad como el conjunto de ideas y concepciones que sobre la vida tienen.

Reunidos en su centro ceremonial, cada sidhe asume el papel de una de las cinco etapas del ciclo del mundo, de su diosa: muerte, nacimiento,

iniciación, amor y reposo; fases que se desarrollan como una secuencia en movimiento: la vida como un proceso constante.

La Diosa Blanca es cada una de las mencionadas etapas pero también y, en especial, la unión de todas como un sistema, la conexión entre los fenómenos opuestos, el vínculo entre los distintos estados y lugares que existen en el mundo, principalmente entre el nacimiento y la muerte.

En la escena pictórica, la relación entre las dos etapas conocidas comúnmente como el principio y el final de la existencia, es asunto central que concentra la filosofía del pueblo. La significación que resulta de la asociación de los danaenos de la muerte y el nacimiento y los símbolos que los acompañan: las granadas, la telaraña, el huevo, la yegua, el toro; explican los fenómenos de vivir y morir de acuerdo al sentir celta, como un continuo inagotable.

La composición del cuadro confirma también esta asociación entre los opuestos, los símbolos principalmente relacionados con la muerte se encuentran del lado derecho del lienzo: la yegua-toro, el danaeno de pie y la gata-gato, mientras del lado izquierdo se localizan los que tienen que ver con la vida: el sidhe del nacimiento, el del amor y el del reposo acompañados de sus respectivos símbolos, además del gallo-gallina y el ave mensajera; en medio de los mencionados grupos, en el espacio que los separa y al mismo tiempo relaciona Leonora pintó un conjunto de alimentos que expresan la forma en que se unen ambos estados.

De acuerdo con Chadwick, la promesa de renacimiento y de una nueva vida siempre está presente en la obra de Carrington, en su universo pincelado y fluido. El tema lo toca directamente la artista en una entrevista publicada en 1985 que muestra su forma de pensar al respecto:

Lo que me preocupa por encima de todo es la idea de la muerte, el hecho de que soy vieja y nuestra actitud hacia la muerte es totalmente errónea. En

realidad, sabemos muy poco acerca de la muerte, pero sí sabemos que existe toda una serie de mundos que parecen irse transformando.

-Mundos más allá de la vida.

-Sí, distinguimos la vida de la muerte, pero en mi opinión las cosas no son como nos las han explicado, creo que seguramente son distintas para cada persona, como los sueños....

-¿Cree en la reencarnación?..

-... Como ya he dicho, tal vez exista la reencarnación, pero pienso que podríamos reencarnarnos en entidades diferentes. Podríamos, por ejemplo, reencarnarnos en un hormiguero, lleno de hormigas, ¿comprende?..¹⁵⁴

En el ritual que se pinta en el lienzo el asunto central o el clímax consiste en la representación del momento intermedio que sucede a la muerte y antecede a la reencarnación del rey solar, el momento en el que se conectan los dos estados. Reunidos en una tumba los sidhe recrean su mundo, la muerte juega un rol principal y se replantea su significado a partir de una visión integral de la vida.

Leonora muestra en su lienzo una parada intermedia, un cruce, con personajes que no están muertos, ni vivos, que no son seres humanos, ni dioses, ni hadas, ni monstruos, ni femeninos, ni masculinos, y que no existen en este mundo ni en el otro, sino en medio, que están más allá de las clasificaciones temporales.

La actriz principal de la escena carringtoniana es: la asociación, el lazo entre personajes y acciones, entre los opuestos, entre las dualidades principales que componen el mundo tal y como se conoce.

El sidhe es la asociación de los conocimientos del sistema matriarcal con los saberes del sistema patriarcal, de los simbolismos de los dos sistemas religiosos que han existido, que al combinarse forman una sociedad andrógina.

¹⁵⁴ Whitney Chadwick, *op. cit.*, p. 150.

En el cuadro cada elemento está relacionado con todos los demás, ninguno se explica por sí mismo. Lo que verdaderamente resalta es el vínculo, característica que ordena el mundo al óleo de la pintora.

Una trama interconectada es la obra de Carrington, en su escena *la conexión* es la constante, el sentido que rige la vida de los danaenos, la *fuera mágica sobrenatural* del pueblo de la Diosa Blanca.

La deidad, lo verdaderamente considerado sagrado por el sidhe es el vínculo como principio ordenador, la regla medular de un cosmos que funciona gracias a la interacción de elementos distintos entre sí que una vez mezclados en la obra de arte forman una nueva sustancia, una nueva materia. Lo sagrado es la transición que se lleva a cabo entre los estados que conforman a los seres y a sus mundos, el ritmo que gobierna a la vida en general.

Es ese “punto del espíritu” en donde se eliminan las contradicciones, los opuestos, el ideal buscado por los surrealistas parisinos, que veían en la integración de los distintos ámbitos de la vida y del ser humano el sentido profundo de la realidad.

En el espacio danaeno las relaciones entre seres no se basan en antagonismos, y bajo la premisa de la unión entre las partes gira el mundo, la vida es una transformación y un transitar continuo, el principio es un final y el futuro un retorno.

En nuestras sociedades construidas a partir de sistemas de oposición, de dualidades y alternancias, existen dos elementos contrapuestos siempre. La historia de la humanidad se explica por “el juego de elementos determinados”. En las sociedades basadas en la solidaridad y en la indistinción no hay elementos en confrontación.

La pintura de Leonora franquea los límites de la historia, del tiempo, de las naciones y los determinismos sociales y biológicos; al hacerlo señala y resalta lo mal establecidas, poco pertinentes y dañinas que resultan las

fronteras que rigen la actitud del ser humano, las divisiones como barreras, el mundo como un sitio compuesto por elementos estáticos y campos excluyentes, que funciona en gran medida gracias a las relaciones equivocadas que hombres y mujeres ha establecido entre ellos, con los seres que los rodean y con lo que consideran sagrado.

Anexos
Anexo 1

*Sidhe, the white people
of the Tuatha the Danaan,*
1954, Óleo sobre lienzo
59.5 x 78.5 cm

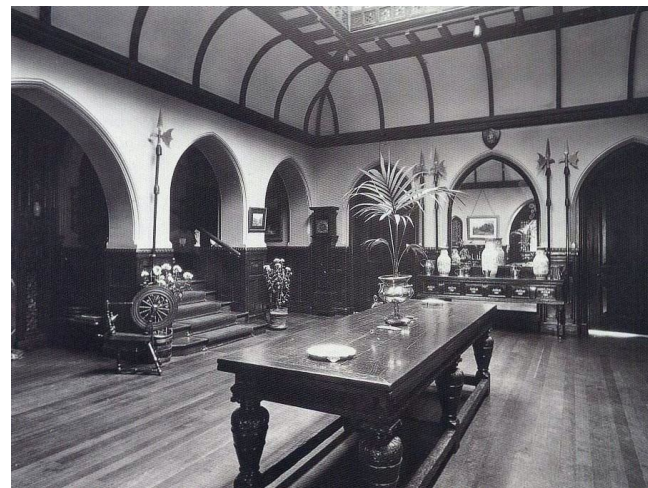


Anexo 2

Crookhey Hall, Lancashire, Inglaterra



Interiores de Crookhey Hall



Anexo 3

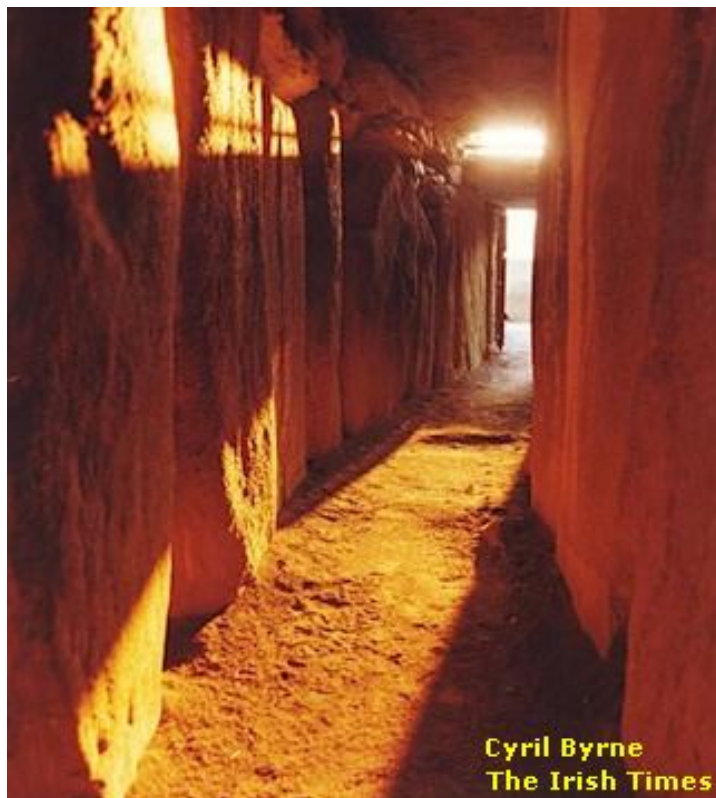


Vista exterior de New Grange, Irlanda

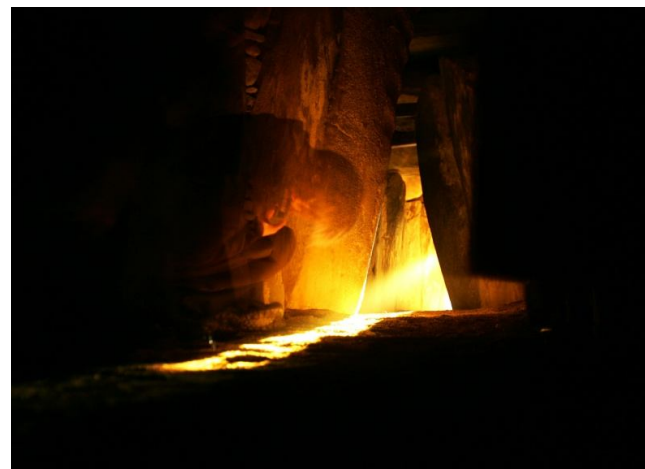


Tunel principal de New Grange





Interiores de New Grange
iluminados por el sol del
solsticio de invierno





Interiores de New Grange
iluminados por el sol del
solsticio de invierno

Anexo 4

Ferret Race
1950- 1951
Óleo sobre lienzo
101.5 x 56 cm



Bibliografía

Andrade, Lourdes, *Leonora Carrington, historia en dos tiempos*, México, Círculo de arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, pp. 29.

Andrade, Lourdes, *Para la desorientación general: trece ensayos sobre México y el surrealismo*, México, Editorial Aldus, 1996, pp. 189.

Andrade Lourdes, *Leyendas de la novia del viento: Leonora Carrington escritora*, México, CONACULTA, 2001, pp. 72.

Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, tr. Pablo Palant, México, Siglo XX, Alianza, 1989, pp. 378.

Birr Uschi, *Nuestro gato. Razas, cuidados, comportamiento, educación*, tr. Marianne Reutemann, Barcelona, Elfos Ediciones, 1995, pp.136.

Bonet Correa Antonio, *El surrealismo*, tr. Luisa Rodríguez Tapia y Pilar Calvo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, p. 230.

Cardona, Francisco, Luís, *Mitologías y leyendas europeas*, España, Edicomunicación, 1999, pp. 165.

Carrington, Leonora. *La corneta acústica*, tr., Francisco Torres Oliver, Barcelona, Alba Editorial, 1995, pp. 175.

Carrington, Leonora, *Memorias de abajo*, tr., Francisco Torres Oliver, Madrid, Siruela, 2001, segunda edición, pp. 186.

Carrington, Leonora. *El séptimo caballo*, tr., Francisco Torres Oliver, España, Siruela, 1992, pp. 261.

Carrington, Leonora; Gabriel, Weisz, Carrington, *Leonora Carrington, Artistas en México*, tr., Paul H. Nevin, México, Impronta editores, 2006, pp. 47.

Castellanos, Rosario, *Sobre cultura femenina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 230.

Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, décima edición, 1994, pp. 473.

Chadwick, Whitney, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, tr. Gloria Benuzillo, México, Era, 1994, pp. 165.

Chastenet Jacques, *Isabel I de Inglaterra*, tr. Juan G. de Luaces, Barcelona, Editorial Planeta, 1963, pp. 334.

- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Diccionario de símbolos*, tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Editorial Herder, 1995, segunda edición, pp. 1093.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, *El surrealismo*, tr. Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 370.
- Cherem, Sacal, Silvia, *Trazos y revelaciones, entrevistas a diez artistas mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, segunda edición, pp. 379.
- Detienne Marcel, *La muerte de Dionisos*, tr., Juan José Herrera, Madrid, Taurus, 1983, pp. 181.
- Deledalle, Gerard, *Leer a Peirce hoy*, tr., Lía Varela, España, Editorial Gedisa, 1996, pp. 239.
- Eco Umberto, *La estructura ausente, introducción a la semiótica*, tr. Francisco Serra Cantarell, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, cuarta edición, pp 446.
- Eco Umberto, *Los límites de la interpretación*, tr. Helena Lozano, México, Editorial Lumén, 1992, pp.404.
- Elena Poniatowska, *Leonora*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2011, pp. 508.
- Eliade, Mircea, *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*, tr. Jesús Valiente Malla, Barcelona, Ediciones Paidós, Vol. 1, 1999, pp. 663.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, tr. Luis Gil, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973, segunda edición, pp. 185.
- Field Mary, *Huron: selección, alojamiento, alimentación, salud, cuidados, aseo, crianza*; tr. Sonia Fernández, Colección Manuales de Compañía. Manual práctico, Barcelona, Editorial Hispano Europea, 2000, pp. 64.
- Frazer, James, George, *La rama dorada: magia y religión*, tr., Elizabet y Tadeo I. Campuzano, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, cuarta edición, pp. 860.
- García, Ponce, Juan. *Leonora Carrington: la magia de lo natural*, México, Era, 1994.
- Gómez Alonso Rafael, *Análisis de la imagen estética audiovisual*, Madrid, Ediciones Laberinto S.L, 2001, pp. 189.
- Graves, Robert, *La diosa blanca: gramática histórica del mito poético*, tr., Luis Echávarri, Madrid, Alianza editorial, 1996, sexta reimpresión, pp. 702.

Graves, Robert, *Los dos nacimientos de Dionisio y otros ensayos*, tr., Lucía Graves y Maya Flakoll, Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., pp. 259.

Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Vol.1, tr, Luis Echávarri, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 456.

Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Vol.2, tr, Luis Echávarri, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 456.

Hierro, Graciela, *Ética y feminismo*, México, UNAM, 1990, pp. 138.

Hubert, Henri, *Los celtas y la expansión céltica, hasta la época de la Tène*, México, Unión tipográfica editorial hispanoamericana, 1957, pp. 293.

L. Aberth, Susan, *Leonora Carrington: Surrealismo, Alquimia y Arte*; tr., José Adrián Vitier, Madrid, Turner Publicaciones, 2004, pp. 160.

Manrique, Jorge, Alberto, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005, pp. 307.

Markale, Jean Link, *Los celtas y la civilización celta: mito e historia*, tr., José Luis Berruguete, Madrid, Taurus, 1992, pp. 478

Markale, Jean Link, *Pequeño diccionario de mitología celta*, tr., Jordi Quingles, España, Palma de Mallorca, 1993, pp. 261.

Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, tr. y prolog. Raúl Navarro, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1948, pp. 360.

Ocampo, Estela; Peran, Martí, *Teorías del arte*, Barcelona, Icaria Editorial, 1991, pp. 256.

Panofski, Erwin, *El significado en las artes visuales*, tr., Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza Editorial, segunda edición, 1980, pp., 386.

Pierre, José, *El surrealismo*, vers. esp., Rafael Santos Torroella, Barcelona, Aguilar Ediciones, 1969, pp. 207.

Roche, Julotte, *Max y Leonora, relato biográfico*, tr. Tessa Brisac, México, Era, 2001, pp. 124.

Rodríguez, Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1969, pp.133.

Rubio, Olivia, María, *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*, Madrid, Tecnos, 1994, pp. 228.

Sainero, Sánchez, Ramón, *Diccionario akal de mitología celta*, Madrid, Ediciones Akal, 1999, pp. 285.

Salmeron, Julia, *Leonora Carrington (1917)*, Ediciones del Orto, España, 2002, pp. 95.

Seymour Juliette, *El Persa: orígenes, estándar, cuidados, alimentación, acicalado, salud, crianza, exhibiciones*, tr. Conrad Niell, Colección Animales de Compañía, Serie Manuales de gatos, Editorial Hispano Europea S.A, 2001, pp.64.

Sharkey, John, *Misterios celtas. La antigua religión*, tr., Elena Amoros Arriero, Madrid, Editorial Debate, 1989, pp. 89.

Stephens, James, *La olla de oro*, tr., Olivia de Miguel, España, Ediciones Siruela, 1993, segunda edición, pp. 187.

Tuñon, Enriqueta, *¡Por fin ya podemos elegir y ser electas!: el sufragio femenino en México, 1935-1953*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Plaza y Valdés, 2002, pp. 305.

Valenti Camp Santiago, Massaguer, Enrique, *Las sectas y las sociedades secretas a través de la Historia*, Tomo I, México, Editorial del Valle de México, 1975, pp. 9999.

Vittorio Menassé, *El libro del gato. Manual práctico, temperamento, elección, crianza, curas, reproducción, enfermedades, razas*, tr. Fernando Borrajo, Barcelona, Ediciones del Drac, 1993, segunda edición, pp.240.

Weisz, Carrington, Gabriel, Guzmán Urbiola Xavier; Vértiz, Gargollo Jorge, *Leonora Carrington. Un mural en la selva*, tr., Federico Patán, México, Xul Servicios, S.A de C.V, 2008, pp. 35.

Wilson Mona, *La reina Isabel*, tr. América Sánchez, Buenos Aires, Editora Espasa-Calipe Argentina, 1947, pp. 149.

Yeats, William, Buter, *El crepúsculo celta*, tr., Javier Marías, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1986, sexta edición, pp.194.

Yeats, William, Buter, *Leyendas y folklore irlandeses*, tr. Carmen Bravo Villasante, Barcelona, Biblioteca de cuentos maravillosos, 2003, pp. 171.

Yeats, William, Buter, *La rosa secreta*, tr., Alejandro García Reyes, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1986, pp. 141.

Zecchetto Victorino, coord., *Seis semiólogos en busca del lector*, Argentina, Ediciones Ciccus La Crujia, 2002, segunda edición, pp. 251.

Zecchetto Victorino, *La danza de los signos: nociones de semiótica general*, Buenos Aires, Ediciones La Crujia, 2003, pp. 358.

Hemerografía

Cherem, Sacal, Silvia, "Leonora Carrington. Feminismo sobrenatural," en *Milenio semanal*, núm. 32, Milenio Ediciones, 6 de abril, México, 1998.

Mac, Master, Marry. "Leonora Carrington, extraordinaria artista, toda una época", en *La Jornada*, 16 de noviembre, México, 2000.

Rius, Caso, Luis. "Leonora Carrington y el mundo mágico de los mayas", en *Artes de México*, num. 64, CONACULTA, México, 2003.

Tesis

Alazraki Pfeffer, Rita, *Leonora Carrington y el surrealismo: de objeto del deseo a sujeto agente*, Tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 2008, pp. 69.

Estévez, Gómez, Diana, Yuriko, *El surrealismo en México: Alice Rahon, Remedios Varo y Leonora Carrington*, México, Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 2005, pp. 213.

Garay Torillo, Josefina, *Estudio sobre el teatro de lo fantástico: el caso de dos autoras en México: Leonora Carrington y Elena Garro*, México, Tesis de Maestría en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007, pp. 180.

Ingarao, Giulia. *El humor y lo macabro en la obra de Leonora Carrington y Kati Horna*, México, Tesis Especialidad en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005, pp. 101.

Páginas web

Cristina Carrillo de Albornoz, Entrevista a Leonora Carrington, (en línea) España, periódico *La voz de Galicia*, enero de 2006, Dirección de URL: http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/06_11_11_08.html (consulta: 30 de enero de 2010)

Emilio Payán y Saúl Villa, "Tiempo soñado, Entrevista con Leonora Carrington", (en línea) México, periódico *La Jornada*, 15 de diciembre de 1996, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/1996/12/15/sem-leonora.html> (consulta: 30 de marzo de 2010)