

LA JOVEN LEONORA CARRINGTON Y EL MOVIMIENTO SURREALISTA

Young Leonora Carrington and the surrealist movement

Mercedes JIMÉNEZ DE LA FUENTE

Universidad Complutense de Madrid - IES Isabel la Católica
merfuente@gmail.com

Recibido: mayo de 2016; Aceptado: octubre de 2016;

Publicado: diciembre de 2016

Ref. Bibl. MERCEDES JIMÉNEZ DE LA FUENTE. LA JOVEN LEONORA
CARRINGTON Y EL MOVIMIENTO SURREALISTA. *1616: Anuario de Literatura
Comparada*, 6 (2016), 149-170

RESUMEN: Este trabajo plantea el interés de las obras de juventud de una artista surrealista aún poco conocida en España, Leonora Carrington (1917-2011), inglesa afincada en México después de la Segunda Guerra Mundial. Es un ejemplo perfecto de creadora intermedial (pintora, escultora, ilustradora, diseñadora de tejidos y de vestuario para la escena y escritora) y de feminista inconformista y reivindicativa. En los años treinta, gracias a su relación con Max Ernst entró en contacto con los surrealistas franceses. Durante unos tres años desplegó una intensa actividad creativa junto a su mentor tanto en la pintura como en la escritura de relatos, inspirándose en su propia vida. Esta etapa termina traumáticamente con la detención de su pareja al principio de la contienda mundial. Nuestro propósito es analizar cómo se manifiesta en sus primeras obras su rebeldía frente a una rica familia inglesa, así como frente al papel de *femme-enfant* asignado por los surrealistas, en un proceso de búsqueda de autonomía que culmina en etapas posteriores.

Palabras clave: Leonora Carrington; Surrealismo; Intermedialidad; Autoficción.

ABSTRACT: This paper raises the interest in the early works of the surrealist artist, still relatively unknown in Spain, Leonora Carrington (1917-2011), an English woman who settled in Mexico after the Second World War. She is a perfect example of a multitalented creator (painter, sculptor, illustrator, designer and writer) as well as non-conformist and unyielding feminist. In the 1930's, thanks to her relationship with Max Ernst, she met the French Surrealists. For about three years she showed an intense creative activity together with her mentor both in painting and the writing of short stories, inspired by her own life. This stage ends traumatically with the arrest of her partner at the beginning of the war. Our purpose is to analyze how her rebellion against a wealthy English family develops into her early work, as well as against the role of *femme-enfant* assigned by the Surrealists, in search of autonomy culminating in later stages.

Key words: Leonora Carrington; Surrealism; Intermediality; Autofiction.

El interés que despierta Leonora Carrington (1917-2011) como escritora, artista plástica y escenógrafa ha inspirado numerosos estudios anglosajones o mexicanos. No es tan conocida en España, sin embargo, donde es difícil incluso encontrar editadas sus obras. En este artículo vamos a centrarnos en una parte de su creación literaria y pictórica, como ejemplo de artista intermedial. Desde sus comienzos en Londres y después como pintora y escritora en el París de los surrealistas, hasta el final de sus días como figura reconocida sobre todo en México y Estados Unidos, se revela como una creadora inquieta y con una personalidad muy definida, que encuentra en el surrealismo su expresión natural al transitar entre lo imaginario y lo real, entre paisajes oníricos y fantásticos que recuerdan a El Bosco, poblados por animales, por seres mágicos como los *sbiddies* de los relatos de su infancia, por presencias incorpóreas e irreales, cifrados en un lenguaje críptico, mágico o alquímico.

Los recuerdos juegan un papel fundamental como fuente de inspiración en Carrington: «no inventa, recuerda», afirma Gómez Haro (2011, 1) y, dado que vamos a aludir a hechos de su vida en relación con su obra a lo largo del artículo, exponemos a continuación una breve biografía¹.

1. Para esta biografía nos hemos basado en las obras de E. PONIATOWSKA (2011), J. SALMERÓN (2002) y M. WARNER (1988).

Leonora Carrington nació en Lancashire en 1917 en el seno de una rica familia. Su padre, Harold Carrington, era un magnate de la industria textil, y llegó a ser el principal accionista de *Imperial Chemicals Industries*. Su madre, Mauri Moorhead, de origen irlandés, le contaba historias fabulosas y leyendas célticas que influirán después en su imaginario. Ella era la única hija de cuatro hermanos, y desde muy pequeña fue una niña rebelde que no se adaptaba bien a la educación femenina de la época. Tras ser expulsada de varios colegios católicos e internados, es enviada a estudiar a Florencia y después a París. En 1934, regresa a Inglaterra y ese año es presentada en la corte de George V, suceso que recoge uno de sus cuentos (*The debutante*). En 1936 comienza a asistir a la prestigiosa escuela de arte de Amédée Ozenfant, en Londres, cumpliendo su deseo de estudiar pintura en contra de los designios paternos. Ese año se celebra la primera Exposición Internacional del Surrealismo en Londres, y su madre le regala un libro que le impresiona mucho, *Surrealism*, de Herbert Read, cuya portada con el cuadro de Max Ernst *Two Children Menaced by Nightingale* impacta a la joven; casualmente conoce a este artista alemán en una cena en casa de una compañera de la academia, Úrsula, casada con el arquitecto Erno Goldfinger. En 1937 huye con Ernst a París, y esto le supone el repudio de su padre. En Francia se relaciona con el círculo surrealista de André Breton. Viaja a Cornwall con Ernst, Paul y Nush Éluard, Man Ray, Lee Miller y Roland Penrose ese verano. En 1938, Carrington participa en la mítica *Exposition Internationale du Surréalisme* en París y después en Ámsterdam. Poco después Ernst se separa de su esposa, Marie-Berthe, y se traslada con Leonora al sur de Francia, a Saint-Martin-d'Ardèche. Es una época muy creativa para ambos; el autoritarismo paterno, la educación estricta propia de su clase, la corte inglesa, así como los conflictos de su relación amorosa presente, entre otros temas, inspiran las obras pictóricas y la escritura de Carrington. En 1939 Ernst es detenido por su origen alemán y trasladado a un campo de concentración: comienza la Segunda Guerra Mundial. En 1940, tras otro encarcelamiento de su pareja, Carrington sufre un colapso nervioso a causa de la separación y del conflicto bélico. Huyendo de la invasión alemana, se traslada a España con unos amigos, donde más tarde es internada en una clínica psiquiátrica de Santander durante cuatro meses. Por orden de sus padres, que nunca van a visitarla aunque toman las decisiones sobre su futuro, llega a Lisboa con rumbo a un sanatorio mental en Sudáfrica; pero consigue escaparse y refugiarse en la embajada mexicana, donde se reúne con Renato Leduc, diplomático y poeta mexicano, con quien se casará para poder huir a América. Fruto de la traumática experiencia del psiquiátrico surgirá *Down Below* (1944). En Lisboa vuelve a coincidir con los surrealistas refugiados, entre los que se

encuentra Max Ernst, quien ahora huye de los nazis por su origen judío, y está emparejado con Peggy Guggenheim. Todos se exilian a Nueva York. Corre el año de 1942. La artista publica relatos en las revistas surrealistas *Viev* y *VVV*, y expone su obra en diferentes museos neoyorkinos. En 1943 Leonora Carrington y Leduc se mudan a México, país donde ella residirá la mayor parte de su vida. Al poco tiempo el matrimonio se separa. Vuelve a encontrarse con Remedios Varo, cuya amistad será muy importante en su vida y durará hasta la inesperada muerte de la creadora española en 1963. En D. F., forma parte de un grupo de artistas refugiados entre los que se hallan Luis Buñuel, Kati y José Horna, Esteban Francés, Gunther Gerszo y el marido de Remedios, Benjamin Péret, entre otros. En 1946 Carrington se casa con el fotógrafo judío de origen húngaro Emerico Imri Weisz, Chiki, con quien tendrá dos hijos, Pablo y Gabriel. En 1948 se hace la primera retrospectiva de su obra en solitario en la Galería Pierre Matisse de Nueva York, con prólogo de su amigo Edward James. Sigue publicando escritos. En los años sucesivos expone en prestigiosas galerías de México D. F., París, Nueva York, Worthing, y en países como Brasil y Japón; publica teatro y narrativa, también literatura infantil; diseña vestuario, escenografía y máscaras para las tablas; pinta un mural para el Museo Antropológico de México D. F., *El Mundo mágico de los mayas* (1962), que supone su reconocimiento gubernamental en este país; realiza esculturas, cerámicas... Sus intereses son amplísimos: la cultura mexicana, el budismo, la alquimia, la astrología, la magia, el ocultismo... En 1972 participa en la formación del Movimiento Feminista de México D. F. Abandona su país de residencia en varias ocasiones como protesta por los acontecimientos: en 1968, cuando el movimiento estudiantil fue reprimido violentamente el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, y en 1985 por la pésima actuación por parte de las autoridades después del terremoto que destruyó gran parte de la ciudad. Fuera vive en Nueva York y en Chicago, y regresa definitivamente a México en 1990. Recibe numerosos premios; en el 2000 es nombrada Ciudadana de Honor de México D. F. Muere de una neumonía en 2011 en su casa de la Colonia Roma.

Su espíritu rebelde e inconformista, sus cambios de humor y crisis puntuales, así como sus numerosas aventuras amorosas a lo largo de su vida han creado una imagen de ella como mujer inestable y siempre cercana a la subversión surrealista; sin embargo, ella aseguraba, en las entrevistas que difícilmente concedía, que no acababa de comprender esta vanguardia. Germaine Gómez Haro cita estas palabras de una Carrington ya muy mayor que se entrevistó con Silvia Cherem, periodista judía, en las cuales se aprecia cómo estaba saturada del interés despertado por su relación con Ernst y su vinculación a la última vanguardia histórica:

Aunque me atraían las ideas de los surrealistas, no me gusta que hoy me encajonem como surrealista –aclaró a Silvia Cherem–. Prefiero ser feminista. 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 no me gusta que me constriñan como si fuera tonta. No he vivido bajo el embrujo de Ernst: nací con mi vocación y mis obras son sólo mías (Gómez Haro 2011, 3).

Con todo, en sus últimos años se hablaba de ella como la última memoria viva del movimiento surrealista, junto con otra mujer longeva, Dorothea Tanning (paradójicamente, última y definitiva esposa de Max Ernst).

El período en el que nos vamos a centrar en este artículo es el comprendido entre los años 1936, en que conoce a Max Ernst y entra en contacto con los surrealistas, hasta 1944, año en que se publica *Down Below (Memorias de Abajo)*, un texto de carácter autobiográfico donde relata su paso por el psiquiátrico de Santander. Se trata, pues, de su primera juventud. Los episodios de una infancia inadaptada a su clase social y la difícil relación con Ernst en algunos momentos –ya que cuando se conocieron él tenía cuarenta y seis años y estaba casado con Marie-Berthe, y ella solo diecinueve– abastecen los motivos de las pinturas y de los relatos de aquella época. Más allá de lo anecdótico, el tema en común es el conflicto que le genera ser una mujer joven en sus vínculos personales, bien en una sociedad aristocrática, la rica familia inglesa donde se educó, bien en una relación de dependencia amorosa. Como veremos más abajo, la pareja Ernst-Carrington encaja en la atracción de los surrealistas por las mujeres jóvenes y bellas a quienes se les asigna el papel de musas.

Entre 1937 y 1943 Carrington escribe muchos de sus cuentos más conocidos. El primero que publica es *La Maison de la Peur (The House of Fear)* en París en 1938; de ese mismo año es la novela corta *Little Francis*. En 1939, publica su primera colección con el título de *La Dame Oval (The Oval Lady)*, con prefacio e ilustraciones de Max Ernst. Algunos de estos textos, escritos originariamente en francés porque Ernst no hablaba su idioma, son publicados conjuntamente en inglés en las ediciones de Marina Warner de 1989, en las cuales recopila sus relatos bajo los títulos de *The House of Fear. Notes from Down Below* (que incluye también los cuentos de *The Oval Lady*, *Little Francis* y el atípico diario *Down Below*) y *The Seventh Horse and Other Tales*. También pertenece a aquellos años su famoso autorretrato *The Inn of the Dawn Horse* (1937-1938). Las primeras pinturas de Carrington que se exhiben en París, así como las que forman parte de la exposición surrealista en la que participa en 1938, se rotulan con nombres

del mundo aristocrático del que proviene: *Lord Candlestick's Meal, What Shall We Do Today*, etc.

1. EL SURREALISMO Y LA MUJER

El surrealismo es la última y la más importante de las vanguardias históricas. Como es bien sabido, estas fueron movimientos artísticos que se sucedieron a un ritmo vertiginoso en Europa en las primeras décadas del siglo XX, hasta la Segunda Guerra Mundial, caracterizados por su voluntad rupturista y experimental, por el propósito de crear un arte nuevo y provocador y por la negación de todo valor al pasado artístico. Fueron muy numerosas pero entre las más conocidas están el expresionismo, el cubismo, el futurismo, el constructivismo, el ultraísmo, el creacionismo, el dadaísmo y el surrealismo. Según Félix de Azúa, «fueron agrupaciones de artistas con manifiesto y autoconciencia en las cuales la producción aparecía como *demonstración* de la teoría» (Azúa 1995, 287). El desarrollo del surrealismo (denominado en francés *surréalisme*, y que podría traducirse como superrealismo o suprarrealismo) tiene lugar entre los años veinte y treinta. El término es acuñado por Guillaume Apollinaire en 1917, el cual lo utiliza por primera vez en el programa de ballet de Erik Satie *Parade*. Los orígenes del surrealismo están vinculados al movimiento Dadá surgido en Zúrich en 1916 a cargo de un grupo de poetas y artistas exiliados a causa de la Primera Guerra Mundial, con el escritor rumano Tristan Tzara como principal figura; en las veladas del *Cabaret Voltaire* nace esta vanguardia basada en la propensión al absurdo, a lo espontáneo, a lo ilógico y azaroso, y en un afán de provocación dirigido a la burguesía y a las convenciones. Cuando decae el dadaísmo, surge el surrealismo como una nueva vanguardia en la que se integran antiguos miembros de aquella, como el propio André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, que después serán la cédula del nuevo ismo, e incluso el propio Ernst. André Breton propone el abandono del movimiento dadaísta en la revista *Littérature* (fundada en 1919) y la creación de otro que continúe siendo revolucionario pero constructivo y no destructivo (referido al nihilismo de dadá). En el Primer Manifiesto Surrealista de 1924 se explican sus principios:

Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express –verbally, by means of the written word, or any other matter– the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any moral concern... Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain form of previously

neglected associations, in the omnipotence of dream, in the desinterested play of thought (Breton y otros 1924).

La influencia de las teorías de Sigmund Freud y el interés por el subconsciente son decisivos. En literatura, a través de técnicas como la *escritura automática* que propone Breton, o el cadáver exquisito se intenta llegar al *automatismo* expresivo con el fin de que surjan de forma espontánea los miedos y los pensamientos más profundos, liberados de cualquier represión, de igual forma que en las sesiones de psicoanálisis el paciente habla sin parar y sin restricciones para que el flujo de conciencia eluda cualquier tipo de control sobre la mente. Por tanto, se presenta como un movimiento emancipador que pretende liberar de las ataduras de lo racional y de las convenciones de todo tipo².

No hay mujeres en el origen de esta vanguardia. Como señala Caballero Guiral, ellas entran en el grupo de Breton a través de sus relaciones personales con sus componentes y no por su talento, y se las reconoce, sobre todo en un primer momento, por ser las musas e inspiradoras de sus mentores. Y pone el ejemplo de Léonor Fini, Valentine Hugo, Jacqueline Lamba, Dora Maar, Valentine Penrose, Alice Rahon, Remedios Varo y de la propia Carrington (Caballero 1995). Celebran su belleza, su cuerpo femenino y les asignan el mágico poder de ser mediadores entre ellos y lo desconocido. Esta idea de la dama como mediatrix entre el poeta y el mundo de lo intangible o lo irracional, la musa que inspira y potencia las capacidades del artista y le ayuda a trascender la experiencia empírica, aunque antigua, es clave en el surrealismo (Rodríguez-Escudero 1989, 420). *Mujer-niña* pero a la vez *mujer-fatal*, esta dicotomía planteada por

2. Hay que añadir que, desde sus inicios, el surrealismo fue mucho más que un estilo artístico. Bajo el liderazgo de André Breton el grupo llegó a ser un organizado movimiento social que opinaba sobre todos los temas, desde políticos a científicos. El primer periódico del movimiento, *La Révolution surréaliste*, creado a finales de 1924 sustituyendo a *Littérature*, explora temas considerados tabúes en la sociedad de la época como el suicidio o la estricta moral de la Iglesia católica, además de publicar las últimas subversivas creaciones de los artistas del movimiento. La expansión internacional del surrealismo y el aumento de artistas complican la vida interna del grupo francés, ya de por sí conflictiva. Políticamente, la cédula surrealista se adscribe a las ideas de Marx, y el compromiso político se convierte en uno de los principales puntos de fricción, ya que no todos están de acuerdo en formar parte del Partido Comunista. Un nuevo periódico sustituye al anterior: *Le Surréalisme au service de la révolution*. En el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, en 1930, Breton, que ejercía como jefe y admitía o expulsaba a sus integrantes como si fuera una secta, reafirma los principios: fidelidad a los presupuestos surrealistas, desinteresadamente, y despreciando el riesgo.

Caballero Guiral en otro de sus artículos explica muy bien una consideración hacia ellas que, en un principio, no valora el aspecto intelectual ni sus capacidades o desarrollo personal (2008).

Leonora Carrington es una escritora surrealista, aunque después quisiera desvincularse de este movimiento. No solo estuvo con el grupo en el París de los años treinta y participó en algunas de sus exposiciones, sino que además fue una de sus mujeres, en un principio, por su relación con Ernst. Las jóvenes atraían a los hombres surrealistas tanto desde el punto de vista físico (*femme-fatal*) como por su inocencia y desconocimiento del mundo (*femme-enfant*), eran sus perfectas musas inspiradoras. La llegada a París de una atractiva joven de diecinueve años, de porte aristocrático, enamorada de un artista mucho mayor que ella, que ha rechazado la clase alta de la que proviene y roto con su padre, debió deslumbrar a todos. En palabras de Breton: «Tu belleza y tu talento nos tiene mesmerizados. Eres la imagen misma de la *femme-enfant*» (Poniatowska 2011, 90). La influencia de Max Ernst en la joven Carrington es clave. El artista alemán, que antes había sido expresionista y dadaísta, es una figura destacada del surrealismo, reconocida por Breton por la fuerza y originalidad de sus creaciones, sus increíbles *collages*, la invención de nuevas técnicas (*frottage*, *grattage*). Las referencias a la ignorancia de ella aparecen en los textos de ambos escritos en esa época. En el *Prefacio* del primer cuento de Carrington, escrito por Ernst utilizando su pseudónimo de *Loplop, the Superior Bird*, se presenta a la artista con estas palabras:

Who is the Bride of the Wind? Can she read? Can she write French without mistakes? What wood does she burn to keep warm? She warns herself with her intense life, her mystery, her poetry. She read nothing, but drunk everything. She can't read. And yet the nightingale saw her, sitting on the stone of spring, reading. And though she was reading to herself, the animals and horses listened to her in admiration (Carrington 1988a, 26)³.

En una novelita de la autora de la misma época, a la que volveremos después, *Little Francis* (1938), se dice: «Encontraba (Ernst) a Francis (Carrington) muy ignorante, y le costó mucho desengañarlo respecto de la luna: Francis había pensado siempre que aumentaba y disminuía de manera real» (Carrington 2013, 117).

Según Warner, sus creaciones de entonces están dentro de la idea surrealista de la mujer, como señala en el prólogo de la colección *The House of Fear*: «Migrating into the forms of horses, hyenas, and other creatures of

3. Las citas de las obras de Leonora Carrington están tomadas de ediciones actuales.

the wilds, mediating dreams of strangers and disquieting desire, Leonora fulfilled the Surrealist fantasy of the child-medium who excites the lover's imagination and moves him to fresher, stronger visions» (1989, 7). Justamente señala *Little Francis* como un texto inspirado por el abandono que sufre Carrington y como ejemplo de la comunicación de la experiencia de una mujer-niña desde dentro. Con todo, a estos animales se les puede dar otra interpretación, como veremos más abajo.

Las artistas surrealistas, como muy bien ha señalado Cabellero Guiral, se enfrentan a la tarea de expresar su identidad femenina y buscar su independencia alejándose de las representaciones y asignaciones masculinas. Dejar de ser objetos para convertirse en sujetos. No solo ninguna formó parte de la cédula que da origen al movimiento, sino que ninguna apareció en la Primera Exposición Surrealista, celebrada en la Galerie Pierre en 1925 (Caballero 1995). En los años treinta, cuando llega Leonora Carrington a París, algunas artistas ya se habían sentido atraídas por el movimiento, como Meret Oppenheim y la fotógrafa Claude Cahun. En la exposición de 1938, *Exposition Internationale du Surréalisme* en Galerie Beaux-Arts, sí hay participación femenina, incluso de la propia Carrington.

En el caso de la autora que estudiamos, desde un primer momento manifiesta a través de sus escritos y pinturas su protesta por el papel secundario asignado a la mujer tanto en el mundo aristocrático del que proviene como en el ambiente masculino con el que se relaciona en Francia, como ya hemos señalado. Según Whitney Chadwick, especialista en Arte que ha estudiado la obra pictórica de Carrington, la *quest for autonomy* de la autora es una constante en su evolución. Durante la primera etapa surrealista, por ejemplo, su rebeldía no es abstracta, sino que se refiere a su familia en concreto; Carrington no busca sus fuentes de inspiración en el inconsciente y los sueños sino que se inspira en las imágenes que provienen de su infancia y realiza sátiras de la clase alta –It– de la sociedad inglesa (1986, 37). Se sirve tanto de su biografía como de un simbolismo personal y legendario, formado a partir de los cuentos de hadas, las leyendas célticas e historias bíblicas de su infancia, y de la imaginería alquímica por la que se interesa desde su juventud, cuando estudia pintura en Londres. El surrealismo, además, potencia esa inclinación al esoterismo. Chadwick cree que la originalidad de Carrington radica a su vez en una conciencia feminista que ya está en sus primeras obras, pero que empieza a hacerse más evidente en los años cuarenta en México, a partir de su maternidad y también por su relación de amistad con otras mujeres y sobre todo con Remedios Varo, con quien comparte técnicas y motivos pictóricos (en los cuales cobran importancia las actividades domésticas, la cocina –una forma de alquimia–), así como una fraternidad femenina que es también característica de las mujeres ligadas al surrealismo.

También Chadwick explica cómo desde sus primeros cuadros hay presencia de un camino para la fémina diferente al del hombre. Analiza en dos pinturas de 1937-1938 complementarias, *Self-Portrait* (también conocida como *The Inn of the Down Horse*) y *Portrait of Max Ernst* (en que aparece su amante como un chamán), una simbología referente al esoterismo que fascinaba a los surrealistas: «They offer evidence of Carrington's early interest in the alchemical transformation of matter and spirit and her response to the Surrealist cult of desire as a source of creative inspiration» (1986, 38). En la primera aparece la pintora sentada en una silla de estilo victoriano con ropa de montar (su madre y ella eran los únicos jinetes de la familia) y una salvaje melena suelta, rodeada de dos tipos de animales: muy cerca de ella se encuentra una hiena con gesto humano, los ojos azules de Ernst y las ubres repletas de leche; detrás, flotando, «a white rocking horse» con la mandíbula rota, y, más alejado, otro caballo que galopa detrás de la ventana del fondo. Las fronteras entre lo animado y lo inanimado se borran, y la amazona y la hiena emergen como una misma figura. La fuente del caballo blanco está en las leyendas celtas de su infancia, un caballo más rápido que el viento y que puede volar. Los animales cumplen en Carrington la misma función mediadora entre lo consciente y lo inconsciente que cumplen las mujeres para los hombres:

Carrington's animals identify the instinctual life with the forces of nature. The hyena, joining male and female attributes into a nurturing whole, belongs to the fertile world of night and dreams. The horse also became for her a metaphor for transcendent vision and a symbolic image of the sexual union which the Surrealists believed would resolve the polarities of male and female into an androgynous creative whole... [Animals] suggest the powerful role played by nature as a source of creative power for woman artist (Chadwick 1986, 39).

Insistiendo en esta idea vemos cómo en *Self-Portrait* Carrington utiliza un recurso que los pintores surrealistas tomaron del romanticismo, el *encuadre de la escisión* (Argullol 1987, 56-60). El tema de la *ventana interiorizadora* de las pinturas románticas aparece también en la pintura moderna: una ventana o puerta separa un espacio interior de un espacio exterior, contraponiéndose el mundo humano al mundo simbólico u onírico, representado por la Naturaleza, que le es mostrado y vedado simultáneamente al hombre; o lo que es lo mismo, se muestra la escisión entre la racionalidad, la conciencia y la irracionalidad del mundo de los sueños. Cada uno de los caballos del retrato citado pertenece a una de estas esferas: el «rocking horse» es un juguete usado, el caballo blanco vivo galopa en medio de la naturaleza; realidad y deseo; consciente e inconsciente.

De igual forma que hemos visto en la pintura, los relatos que Carrington escribe paralelamente «están dentro de la experimentación surrealista, en íntima relación con la obra de otros artistas que crearon la posibilidad de un simbolismo de lo irracional tanto en las artes plásticas como en la pintura» (Domenella 1993, 32). Los primeros cuentos de *The House of Fear* se basan en recuerdos de su adolescencia en Inglaterra, a la vez que parodian la alta sociedad inglesa. En concreto, la hiena y el caballo del autorretrato, como sus álgter ego, aparecen también en dos relatos en donde la protagonista está aún ligada a la infancia, como podemos observar por la presencia coartadora de sus padres: *The Oval Lady* y *The Debutant*. Una narradora en primera persona (testigo o protagonista) nos sitúa en un ambiente donde el trato con animales que hablan o las transformaciones en caballo o la aparición de una hiena que hace de doble alivian a la protagonista de su inadaptación a las normas e incluso a las relaciones sociales, a la vez que reflejan un extrañamiento ante una situación desagradable que la sitúa fuera del mundo de los humanos. Así, en *The Oval Lady*, asistimos a la metamorfosis en caballo de Lucretia (álgter ego de la autora con diecisiete años) en medio de la nieve (motivo recurrente en la pintura de Carrington asociado a los caballos y a la magia, es el lugar donde es posible el contacto o el tránsito a otra dimensión) como parte de un juego en que «We are all horses!». La narradora-testigo ha entrado en una «stately home» atraída por la figura de una alta lady con una pluma en el pelo que permanece en el balcón. Una vez dentro, esta mujer resulta ser una «teenager» de increíble altura, con quien es difícil hablar por la distancia. En la «nursery» de esta mujer-niña, en medio de cientos de juguetes rotos esparcidos por la habitación, se encuentra el caballo de madera del cuadro, Tartar, su juguete preferido (el mismo del que habla Carrington en sus recuerdos). De nuevo nos encontramos con una ventana que separa el espacio interior y el exterior: fuera está nevando, y Lucretia abre la ventana después de haber estado llorando a causa del odio que siente por su padre («I'd like to starve myself to death just to annoy him. What a pig»). Entonces la nieve entra en la habitación cubriendo el «rocking horse» y, a su vez, Lucretia se lanza a la nieve de la calle y emerge convertida en caballo, iniciando un juego frenético. No obstante, su padre le ha prohibido jugar con Tartar, por ello una vieja señora interrumpe la escena y regaña a la joven («You aren't a child anymore»); después la conduce ante su padre, un viejo y solitario señor sentado al final de una larga mesa, ante quien se presenta bajo su forma de caballo. Su progenitor la reprende duramente y finalmente la amenaza con un terrible castigo: quemar a Tartar (un hecho traumático para la joven Leonora)⁴. El carácter

4. Ver capítulo cuatro de la obra de PONIATOWSKA, *Leonora*.

simbólico del cuento se manifiesta en la superposición de realidad y fantasía (los hechos fantásticos no produce extrañeza en las personas ajenas al mundo mágico), en las imágenes oníricas (proliferación de juguetes, alargamiento de las figuras) y en el empleo de una numerología simbólica (la repetición de las cifras tres y siete)⁵.

En *The Debutante*, Carrington recrea otro acontecimiento frustrante del final de su adolescencia, su presentación en sociedad en la corte de George V en 1934. De nuevo a un ambiente familiar y con detalles realistas se superpone uno fantástico, la narradora-protagonista relata su amistad con una hiena en sus habituales visitas al zoo y cómo llega a un acuerdo con ella para que la sustituya en el baile organizado por su madre en su honor. La hiena la acompaña a su casa a primera hora de la mañana, para no ser descubiertas, y se viste con su ropa. Para ocultar su cara, al animal se le ocurre la idea de matar a la criada y ponerse su rostro; para hacer desaparecer el cadáver, decide comérselo, pero se deja los pies, y los guarda en una bolsa bordada con flores de lis. Finalmente no puede disimular su olor durante la cena y es descubierta por la madre, quien sube furibunda a reprender a su hija absentista. Los recursos del humor y el extrañamiento en este relato muestran el deseo de Carrington de evitar el compromiso mandando a un álter ego salvaje (su verdadera naturaleza rebelde) y quedándose tranquilamente leyendo un libro, *Gulliver's Travels*, hasta que la llegada de la noche le da miedo. Vemos cómo sigue siendo una niña.

En ambos cuentos podemos hacer la misma interpretación: frente a la realidad visible y desagradable, existe otra dimensión mágica y liberadora. La autora manifiesta su rebeldía al no estar de acuerdo con unas convenciones familiares y sociales que hubiera preferido no sufrir. Ambos textos muestran el interior de la escritora, sus temores infantiles y sus deseos ocultos de evadir las normas impuestas.

Otros cuentos de *The House of Fear* hacen una parodia de la alta sociedad inglesa: el del título homónimo, *The Royal Summons* y *Uncle San Carrington*; la autora se burla de la importancia dada a las apariencias, de la hipocresía, de las reuniones sociales... En ellos de nuevo aflora su deseo, por ejemplo, en el asesinato de la soberana británica en *The Royal*

5. Ana Rosa Domenella analiza el empleo de estos números en *La Dama Oval* como cifras vinculadas a la cábala y los estudios esotéricos. El tres es el número de la trinidad cristiana, los primeros números *sefirath* o la numeración del árbol cabalístico de la vida. Según ella, en este cuento representa el orden patriarcal. En cuanto al otro número, siete son los días de la semana, siete los colores del arco iris, siete las puertas de Tebas, siete los nombres de Buda y siete las ramas del árbol cósmico de chamanismo, además de estar vinculado al culto de Apolo en Grecia (DOMENELLA 1993, 25-33).

Summons. Otra crítica a la intransigencia paterna y a la clase alta aparece plasmada en su pintura de 1938, *Lord Candlestick's meal* (pseudónimo de Harold Carrington), en la que un grupo de aristócratas con cabezas equinas devoran niños en un festín. El caballo es una figura recurrente: aparece también en el *Prefacio* antes citado de Ernst; es el guía de la narradora a lugares habitados por caballos personificados o vegetales con vida. Por último, en el último cuento de esta colección que nos queda por comentar, *A man in love*, la aguda burla va dirigida a la idea del amor de los surrealistas; un viejo lleva cuidando el cuerpo de su mujer cuarenta años, un cuerpo que parece muerto pero que permanece caliente; en el viaje de novios ella le dijo: «I loved you so much I live only for you», y al poco tiempo cayó enferma quedándose en un estado vegetativo. Ese cuerpo vivo pero dependiente del hombre es el símbolo de la mujer enamorada que ha perdido su voluntad.

Las figuras antropomórficas, las metamorfosis, la mezcla de humor y terror, las imágenes oníricas se repiten en otros relatos y pinturas de Carrington. Dentro de esta característica fusión de lo maravilloso y lo cotidiano⁶ estaría la presencia de los animales y los vegetales parlantes, que, como en *Alicia en el País de las Maravillas* y su viaje al otro lado del espejo, son conductores a otro espacio. Por otra parte, la coexistencia de dos mundos es característica del *Celtic World*, como ha sido estudiado por Manuel Aguirre en *The Closed Space*: «Most or all myths define the world in spatial symbols» (1990, 10). Según este autor, en los textos irlandeses se da la paradoja de los dos *hearths*, *the Side* y *the Other Side*, opuestos pero a la vez complementarios. En el mundo celta siempre está presente el *Otherworld*, y son muy variadas las formas de pasar las fronteras, de lo natural a lo sobrenatural.

Otro espacio recurrente en Carrington es la mansión familiar en Lancashire, Crookney Hall, donde vivieron hasta que ella cumplió diez años,

6. Siguiendo la clasificación que hace Antonio Risco de las distintas formas de la literatura fantástica, la narrativa de Carrington entraría dentro de la «fusión de la ficción con la realidad», característica, por ejemplo, de Cortázar: «En esta modalidad, sueño y realidad, fantasía y realidad, literatura y realidad borran sus fronteras y mezclan sus sustancias, conduciendo al lector a las más sobresaltadas perplejidades. Porque entonces se le socavan sus bases lógicas tradicionales: todas las dimensiones del ser se le muestran niveladas». Y añade algo que nos interesa especialmente: «La temática de esta modalidad IV se resumen entonces en el conflicto y confusión de dos niveles de realidad, el mental y el físico. Por ello, en su aplicación como en sus implicaciones referenciales compromete todos los campos y planos de la cultura (metafísico, epistemológico, cosmológico, psíquico, histórico, etc.) que la crítica ha de dilucidar en cada caso concreto. Se comprende que no tiene por qué ser tratado este tema fantástica o maravillosamente» (RISCO 1987, 347-353).

dejando atrás un lugar señorial. Según Marina Warner, «it has provided the principal stuff of Carrington's art» (1989, 3). El trasunto literario es Crackwood, espacio con características góticas, con jardineros, criadas y distinguidos muebles y objetos. Muchos de sus relatos comienzan llegando la protagonista a una misteriosa mansión, o siendo conducida por alguien a una casa con un sorprendente interior, unas veces por su riqueza y otras por la suciedad y el desorden. En este caso, el simbolismo del espacio está en relación con el interior de los personajes, como veremos abajo.

Todas estas características se encuentran asimismo en los cuentos recogidos en la colección *The Seventh Horse*, algunos escritos durante los años a que nos venimos refiriendo y otros más tarde. Estos textos, que estudiaremos en otra ocasión, pueden clasificarse atendiendo al tono predominante: relatos de terror son *Pigeon*, *Fly* and *The sisters* (el tema del vampirismo y el doble); el humor destaca en *The Skeleton's Holidays* and *The Three Hunter* (una burla a la religión); la angustia, en textos como *Cast down by sadness*, *White Rabbits* y *Waiting* (cuento que comentaremos a continuación); por último, el misterio en *The Seventh Horse*.

2. LE ROMANS À CLEF

Sus años con Ernst cobran protagonismo en *Little Francis* o en *Waiting*, dos relatos de carácter autobiográfico donde la autora utiliza la técnica del *roman à clef*⁷ (*novel with a key*) para describir tanto la plenitud de su relación amorosa en su mejor momento como el sufrimiento a causa de la aparición de otras mujeres relacionadas con el artista alemán.

En la novelita *Little Francis* (1938), la autora relata los sucesos ocurridos cuando Ernst deja a su mujer y se marcha con ella al sur de Francia en el verano del 38. La felicidad de esos meses se ve enturbiada por los celos de la esposa y sus constantes demandas de Max Ernst. Las personas y los lugares reales tienen su doble ficcional: Saint-Martin d'Ardèche es Saint-Roc y Carcassonne, Sansnom; el triángulo amoroso formado por Ernst, Marie-Berthe y ella misma se transforma en una relación de parentesco entre el tío Ubriaco, su hija Amelia, de quince años, y su sobrino Francis, de trece.

7. El término de *roman à clef* proviene de la literatura francesa del siglo XVII, a partir de las obras de Madeleine de Secudéry, Safo, una célebre representante del preciosismo. Se define como una novela en la cual personas o acontecimientos reales aparecen con nombres inventados, es decir, una novela que representa hechos y caracteres históricos bajo la forma de la ficción. Ver también nota siguiente.

La gran diferencia de edad entre ellos explica que en la ficción sean tío y sobrino; a su vez, la rivalidad entre las mujeres se traslada a dos primos celosos el uno del otro. Algunos personajes secundarios están inspirados en habitantes de la zona o en personas conocidas de Leonora; Marina Warner reconoce al poeta Joë Bousquet en Jerome Jones, que aparece en efecto como un paralítico que fuma opio, y Pfoebe Pfade está basado en una estudiante húngara de Ozenfant Academy «who energetically courted Max Ernst», así como Egres Lepereff, el Gran Arquitecto, en Serge Chermayeff, un arquitecto amigo de los padres de Leonora de quien la escritora se habría vengado en esta novela a través de una parodia de su pedantería y clasismo (Warner 1989, 9-10).

En cuanto a la trama, algunos diálogos y acciones de este texto parecen acercarse a los hechos vividos por la escritora en París y en Saint-Martin d'Ardèche en esos años, ya que si los comparamos con algunos capítulos de la biografía de Elena Poniatowska, el 18 y el 19 concretamente, coinciden literalmente. La originalidad de Carrington estriba en que esta *roman à clef* no todo es realista, sino que la fantasía irrumpe durante el sueño o después de tomar una droga, fundiéndose los dos planos en la última parte, cuando Francis regresa a Saint-Roc con cabeza de caballo y se convierte en la atracción del pueblo. Las disputas de la enamorada pareja por culpa de Amelia/Marie-Berthe, la huida a Sansnom/Carcassonne, el sufrimiento de Francis/Leonora al sentirse abandonado o los sentimientos descritos; como, por ejemplo, «Francis, al observarle, sintió un poco de tristeza; pensó que jamás querría a nadie tanto como quería a tío Ubriaco» (2013, 91), son motivos inspirados en su propia biografía; en cambio, gracias a la inclusión de la fantasía pasamos al otro lado del espejo, a un mundo onírico poblado por unas piedras, una urraca y un erizo muy locuaces, que le recuerdan a Francis lo absurdo de la existencia: «Sabéis que la suerte no significa nada en realidad; estáis al corriente sobre la Nada y la tremenda idiotez del destino». Cuando se queda solo, ingiere una planta alucinógena y emerge en un mundo fantástico con Rizosdemiralda (*Miraldalocks*), la hierba transformada en persona, presidiendo un banquete absurdo y desenfrenado; esta escena irreal termina con la contemplación de una ejecución en la guillotina de un niño en quien Francis, ya con cabeza de caballo, se reconoce a sí mismo. Esta muerte anticipa la muerte del protagonista en manos de su rival Amelia; las dos simbolizan el deseo de morir de la autora en unas circunstancias donde vive el abandono y la pérdida. Sin embargo, en la vida real el desenlace fue diferente pues Ernst regresó con Carrington. Szulakowska interpreta la escena del banquete en términos alquímicos, como un sacrificio ritual en el que se tortura y mata a diferentes animales y a un niño, presidido por Rizosdemiralda como si se tratara de una diosa a la

que se ofrenda la sangre de seres vivos, del mismo modo que se ofrecían sacrificios a la diosa madre Cibele.

Un triángulo amoroso vuelve a aparecer en el relato *Waiting* (1942) bajo los nombres de Fernando, Elisabeth y Margaret (a quien identificamos con Carrington). Este relato está escrito cuando se reencuentra con Ernst en el exilio, estando ella muy debilitada por la crisis mental que ha sufrido y su paso por el psiquiátrico. En él se cuenta el enfrentamiento entre dos mujeres rivales: una representa el presente, la pareja actual de Fernando, Elisabeth (la millonaria Peggy Guggenheim), y la otra, el amor del pasado, Margaret. El aspecto autobiográfico aparece ya en la descripción de una joven de aspecto descuidado y estafalario y con señas de inestabilidad mental, acompañado de un inquietante motivo que le da el toque surrealista:

She was like a familiar ghost, but she was strange looking; her clothes were too long and her hair much too untidy, like those of a person barely saved from drowning. Somebody, a little earlier, had quickened his step and looked away because a winged creature was clinging to her mouth and she had not stirred.

Now the creature had flown away on its own mysterious business, leaving the red on her mouth slightly smudged.

She wondered how it was that the people in the Street were not dancing, dancing to monotonous rhythm in her head. It was loud and dangerous and it made wonderful music (1988b, 61-62).

Mientras la protagonista espera por la noche, durante mucho tiempo, frente a una casa, presencia la pelea entre dos viejecitas, hecho que anticipa, no sin ironía, lo que va a pasar después: «Nobody know how the quarrel had begun». Al fin llega una sofisticada mujer rubia acompañada de dos perros y se extraña de que ella esté a esas horas fuera. Margaret le explica que está esperando a Fernando, y Elisabeth le pregunta si no ha sufrido ya bastante («And you have no tears left?») y si no debe olvidar el pasado («Do you believe that the past dies?»), a lo cual la joven le responde: «Yes, if the present cuts its throat». La amenaza en la aparentemente poderosa mujer está tanto en sus palabras como en los enormes perros que la acompañan. Su fuerza se manifiesta también en su melena, como veremos luego.

Como ocurre en *Little Francis*, los diálogos tienen visos de ser transcripción de la conversación que ocurrió en la realidad, mostrando la dureza y la superioridad de Elisabeth frente a una sufriente Margaret, que se resigna ante la evidencia de la otra relación. Ante la imposición del presente, el pasado ya no ha lugar, parece ser la reflexión de Carrington en *Waiting*. En opinión de Chadwick, en este cuento, junto con otro publicado en 1942

en la revista neoyorkina *View*, titulado *The Bird Superior Max Ernst*, la escritora transmite directamente el fin de su relación con su antiguo amor y el dolor que esto le causa, y, podríamos concluir, la liberación final. Este último narra la fusión de Ernst y un caballo blanco en un laboratorio alquímico, y termina con la transformación física de Ernst en un pájaro que se sube al caballo desatado de las llamas del fuego mágico. «The presence of the horse and the alchemical language of transmutation provide stunning metaphors for the symbolic unión of the lovers (now parted forever), the liberation of the imagination, and the release of the spirit» (1989, 39).

El espacio simbólico juega un papel importante en estos relatos. En *Little Francis*, la tristeza le hace evocar a Francis su felicidad pasada en Crackwood, el lugar de su infancia. Toda la alucinación con Rizosdemiralda transcurre en un espacio gótico inundado por el agua, escenario de un banquete surrealista. El interior de la casa de Elisabeth en *Waiting* manifiesta un caos que contrasta con el elegante edificio en el que se encuentra: el musgo crece en la cocina, sobre los utensilios y el suelo, los ratones saltan entre las sábanas de la cama deshecha, y la anfitriona presume de su dejadez. La suciedad interior de la casa representa el verdadero interior de una mujer que se siente triunfante frente a la otra, que ha perdido al amante en común. Los diferentes cabellos muestran a cada uno: los cabellos desordenados de Margaret, su bajo estado anímico; la fuerza del pelo, a Elisabeth: «Itself like a separate animal sitting on her head», y la atracción los del hombre que se disputan: «His hair is so long and straight and almost blue, blue grey, I love it so much».

3. *DOWN BELOW (MEMORIAS DE ABAJO)*, EL CIERRE DEL CICLO

Down Bellow se ha publicado en algunas ocasiones junto al libro de relatos *The House of Fear* a pesar de que desde la voz narrativa en primera persona de la propia autora hasta la forma de diario nos sitúan ante un género textual distinto, cuya clasificación, como texto literario autobiográfico, resulta polémica⁸: «Exactly three years ago, I was interned in Dr. Morales's

8. En «Autoficción y enunciación autobiográfica», Alicia MOLERO diferencia tres categorías dentro de la amplia variedad de realizaciones discursivas de lo autobiográfico: «Aquello que pretenden narrar hechos de la vida de quien escribe y cuyo interés radica exclusivamente en el contenido de esa existencia»; otros que buscan, además, «hacer una narración artística de lo vivido», y, el último, «las novelas cuyo personaje representa al escritor» dentro del ámbito de la autoficción. Situamos a las *romans à clef* en este último

sanatorium in Santander, Spain». Además, la autora se dirige a un narratario en quien confía y a quien pretende ser útil contándole sus recuerdos:

Since I fortuitously met you, whom I consider the most clear-sighted of all, I began gathering a week ago the threads which might have led me across the initial border of Knowledge. I must live through that experience all over again, because, by doing so, I believe that I must be of use to you, just I believe that you will be of help in my journey beyond that frontier by keeping me lucid (Carrington 1988a, 163).

Podemos pensar en Pierre Mabilie como posible destinatario de estas palabras, un amigo médico, también del círculo surrealista, que le recomendó la escritura de la experiencia traumática de su internamiento en un sanatorio mental. Antes, en Nueva York, ya la había animado a ello André Breton⁹, pero esta primera versión se perdió cuando la escritora se trasladó a México. Según Warner, la mujer de Mabilie, Jeanne Megnen, ayudó a Carrington a escribir el relato oral que hizo a lo largo de cinco días, desde el lunes 23 de agosto hasta el viernes 27 de agosto de 1943 (1989, 16). La forma de diario corresponde, por lo tanto, al momento de escritura, el presente de la narración. Estos recuerdos siguen un orden cronológico, pero no están secuenciados de una manera lógica, es decir, parece que la autora habla o escribe hasta quedar agotada al final del día. Consecuencia de esta escritura convulsa, casi automática, es que, aunque el orden del discurso es lineal, el tiempo interno resulta borroso, y la imprecisión aumenta al llegar a lo sucedido en Santander porque revive, en cierta manera, la confusión de no saber dónde está ni el tiempo transcurrido desde que salió de Madrid, en parte por efecto de las drogas que le suministraron.

En este diario Carrington relata sus vivencias entre mayo y diciembre de 1940, desde que arrestan a Ernst por segunda vez en Sant-Martin hasta que ella se marcha del centro de los doctores Morales. Desde la primera semana en soledad entra en un delirio constante: come muy poco y bebe vino sin parar, trabaja intensamente en el campo, sorprendiéndose de su

apartado, y a *Down Below*, dentro del segundo. Según Molero, las dos últimas modalidades se diferencian también porque la segunda es un *enunciado serio* y la tercera sería un acto literario *no serio* (términos de los filósofos del lenguaje).

9. Los surrealistas se sentían atraídos por el tema de la locura y sus distintos estadios, unido al mundo femenino. André Breton escribió *Nadja*, una obra de carácter autobiográfico sobre su experiencia con una joven que acaba perdiendo la cabeza cuando él la abandona, ejemplo de la *femme-enfant* y el *amour fou*. El caso de Leonora, quien logra sobrevivir a la traumática experiencia, debió parecerle un testimonio inigualable. Bonnie Lander ha estudiado el diálogo entre *Nadja* y *Down Below* (LANDER 2007).

propia fuerza, y duerme en la cocina sobre un montón de patatas; siente que su cuerpo es un microcosmos donde se reproducen los males de la sociedad, por ello quiere purgarlo vomitando o sudando; le parece que los soldados alemanes que empiezan a invadir el país son robots descerebrados. Así la encuentran su amiga Catherine y su novio tres semanas después. La convencen para que se vaya con ellos a España, con el argumento de que allí podrá encontrar un visado para Ernst. Durante el trayecto en coche se repiten las interpretaciones hiperbólicas: se identifica con el vehículo averiado, cree que la culpa es suya. Están muy bien descritas las sensaciones de la angustia: el agarrotamiento de sus músculos, la falta de control sobre sus pasos, incluso llega a quedarse inmovilizada. En Madrid, su comportamiento es estrafalario, desconcertando a los encargados de vigilarla por encargo de sus padres, el holandés Van Ghent y el cónsul británico. Los médicos, incapaces de controlarla, la conducen drogada a la clínica de los doctores Morales en Santander con el consentimiento paterno. Los meses que pasa allí son una verdadera pesadilla, no sabe dónde está ni qué está ocurriendo. Cree que el viejo psiquiatra Morales es Dios y su hijo Luis, Jesucristo, y ella, el Espíritu Santo. Descubre mensajes cifrados en toda clase de objetos; se obsesiona con la hija muerta del doctor, Covadonga, y con llegar al Pabellón de Abajo, desde donde ve más cerca su salida. La escritora presenta los hechos como si los estuviera reviviendo al describir los terribles efectos de las inyecciones de Cardiazol, que funcionan como un brutal electroshock, los sueños, las alucinaciones, los lapsus de la memoria, las interpretaciones erróneas de la realidad.

Con todo, aunque el texto puede ser visto como un testimonio interesante de los síntomas de un trastorno mental y cumplir una misión de denuncia, el propósito de la autora va mucho más allá, como señala Katherine Conley, ya que Carrington realmente está contestando a la idea que Breton había dado de la locura femenina en algunas de sus obras, como *Nadja*, desde una voz femenina que ha vivido la experiencia desde dentro y la ha superado (Conley 1996, 49-78). En la edición de Warner de 1987, se añade un *Epílogo* escrito por Leonora Carrington donde se resumen los sucesos posteriores a su salida del sanatorio: el reencuentro con Renato Leduc en Madrid y la estrategia para escaparse de los planes de ser enviada a un centro mental en Sudáfrica; los días en Lisboa, cuando vuelve a ver a Max, pero ya todo ha cambiado; el viaje con los refugiados a Nueva York.

Según la psiquiatría actual, Leonora Carrington atraviesa un estado transitorio de locura, un brote de histeria. Aunque sale muy debilitada del trance, el hecho de que pueda zafarse de los crueles planes paternos y huir a América demuestra que era una persona mentalmente sana además de inteligente. La representación pictórica del sanatorio (*Down Below*, 1941),

así como la atención que presta al espacio en el diario, nos llevan de nuevo a Crackwood, el espacio mítico de la autora. Desde el punto de vista simbólico, la experiencia de la locura representa la bajada a los infiernos que hace posible el encuentro consigo misma y la liberación final¹⁰. La autora explica al principio de su discurso cómo está en otro nivel de comprensión:

I want to say that the sentence passed on me by society at that particular time was probably, surely even, a godsend, for I was not aware of the importance of having a healthy body to avoid disaster in the liberation of the mind. More important yet, the necessity that others be with me that we feed each other with our knowledge and thus constitute the Whole. I was not sufficiently conscious at the time of your philosophy to understand. *The time has not come for me to understand.* What I am going to endeavor to express her with yhe atmost fidelity was but an embryo of knowlegde (1988, 163-164).

CONCLUSIÓN

Tras el análisis de algunas obras de la joven Leonora Carrington, podemos ver su vinculación al surrealismo en los ambientes fantásticos y visionarios que retrata, alejados de una representación realista del mundo y en busca del descubrimiento interior. Logra unas increíbles atmósferas que sugieren otras percepciones y unas dimensiones no empíricas. Sus obras han de contemplarse con la mirada interior, no con los códigos regidos por la razón y el orden. Se trata de una *painting of ideas*, opuesta al realismo, así como de una literatura fantástica aunque enraizada en la realidad. Su originalidad está en que se abastece de la memoria más que de otros procedimientos para indagar en su psique, en sus miedos y deseos más profundos. Estos se muestran explícitamente en las creaciones juveniles. Además, es clave en su obra la influencia del *Celtic World*, en la coexistencia de un mundo real (cercano a su biografía) y de otro mundo fantástico conectado con su inconsciente, poblado por animales y seres maravillosos. Sus obras de madurez van adquiriendo un significado más críptico relacionado con las ciencias ocultas y la alquimia, disciplinas por las que siempre estuvo interesada. En este sentido *Down Below* es un punto de inflexión que marca su paso de una época todavía inmadura y

10. Aguirre explica el significado del *descensus ad inferos* en las *romans* artúricas, dentro de una búsqueda espiritual que enfrenta al héroe consigo mismo y que tiene consecuencias positivas tanto para él mismo como para los demás (AGUIRRE 1993, 19).

dependiente de las figuras masculinas (su padre, su amante, los doctores de Santander) a la emancipación y el fortalecimiento. El espacio cerrado culmina en el psiquiátrico que aparece en esta obra autobiográfica. Carrington toca fondo en la verdadera bajada a los infiernos que le supone el internamiento a causa de su crisis mental. Como en las narraciones célticas, la heroína consigue superar todas las pruebas y sobrevivir ante la adversidad, y finalmente liberarse y salir transformada. *Down Below* es más que el testimonio de la locura, es la forma en la que la autora manifiesta su alejamiento de Breton y de la imagen de la mujer como objeto que este había desarrollado en alguna de sus obras. Aunque esta dura experiencia será recordada siempre por ella a lo largo de su vida.

La evolución de su conciencia femenina, de la que habla Chadwick, empieza en sus primeras obras a través de la búsqueda de una identidad femenina, crítica y diferenciada del mundo clasista del que proviene y del machista en el que cae, que se va configurando después en una asunción positiva de la maternidad y en la amistad con otras mujeres artistas. Finalmente culmina con su compromiso con el movimiento feminista y una vida independiente y creativa hasta el final de sus días.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Manuel. *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester: University Press, 1990.
- ÁLVAREZ, José María. *Estudios sobre la psicosis*. Galicia: ASGM (Asociación Galega de Saúde Mental), 2006.
- ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo*. Madrid: Plaza y Janés, 1983.
- BENJAMIN, Walter. «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea». En *Obras. Libro II/vol. 1*. Madrid: Abada Editores, 2007, pp. 301-316.
- BRETON, André. *Nadja*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- BRETON, André. «Primer Manifiesto del Surrealismo (1924)». En RAMONEDA, Arturo. *Antología de la literatura española del siglo XX*. Madrid: SGEL, 1988.
- BRETON, André. «Segundo Manifiesto del Surrealismo (1930)». En RAMONEDA, Arturo. *Antología de la literatura española del siglo XX*. Madrid: SGEL, 1988.
- CABALLERO GUIRAL, Juncal. «Mujer y Surrealismo». *Asparkia*, Castellón: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaime I, 1995, 5, pp. 71-80.
- CABALLERO GUIRAL, Juncal. «La *femme-enfant*: un mundo dicotómico en los relatos de Leonora Carrington». *Asparkia*, Castellón: Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaime I, 2008, 19, pp. 123-139.
- CABALLERO GUIRAL, Juncal. «Leonora Carrington y sus memorias. Una experiencia de violencia y locura». *Arte y políticas de identidad*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, junio 2012, pp. 117-132.
- CARRINGTON, Leonora. *Memorias de Abajo (Down Below)*. Madrid: Siruela, 1985.

- CARRINGTON, Leonora. *The House of Fear. Notes from Down Below*. London: Virago, 1988.
- CARRINGTON, Leonora. *The Seventh Horse and Other Tales*. New York: Dutton, 1988.
- CARRINGTON, Leonora. *La casa del miedo. Memorias de abajo*. México: Siglo XXI Editores, 2013 [first edition 1992].
- CHADWICK, Whitney. «Leonora Carrington. Evolution of a Feminist Consciousness». *Woman's Art Journal*, 1986, 7, 1, pp. 37-42.
- COLINA, Fernando. *Sobre la locura*. Valladolid: Cuatro ediciones, 2013.
- CONLEY, Katherine. *Automatic Woman: the Representation of Woman in Surrealism*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1996 (first edition 1956).
- DE ANGELIS, Paul. «Entrevista a Leonora Carrington». *El Paseante*, Madrid: Siruela, 1985, 17, pp. 10-13.
- DOMENELLA, Ana Rosa. «Leonora Carrington, escritora surrealista». *La Experiencia Literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, 2, pp. 25-33.
- GARCÍA MONTES, José Manuel y Marino PÉREZ ÁLVAREZ. «Reivindicación de la persona en la esquizofrenia». *Revista Internacional de Psicología Clínica y de la Salud*, 2008, 3, 1, pp. 107-122.
- GIMFERRER, Pere. *Max Ernst*. Barcelona: Ediciones Polígrafas, 1977.
- GÓMEZ HARO, Germaine. «Leonora Carrington, la inasible». *La Jornada Semanal*, 7 de agosto de 2011, 857.
- LANDER, Bonnie. «The Modern Mediatrix: Medieval Rhetoric in André Breton's *Nadja* and Leonora Carrington's *Down Below*». Melbourne: Monash University, *COLLOQUY text theory critique*, 2007, 13, pp. 51-68.
- LÓPEZ VARELA AZCÁRATE, Asunción. «Cultural Scenarios of the Fantastic», Purdue University: *CLCWEB: Comparative Literatura and Culture*, 2008, 10, 4, 2, pp. 2-11. <http://doc.lib.purdue.edu/clcweb/vol10/iss4/2>.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia. «Autoficción y enunciación autobiográfica». *SIGNA*, 2000, 9, pp. 531-549.
- PONIATOVSKA, Elena. *Leonora*. Barcelona: Seix Barral, 2011.
- RICOEUR, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- RISCO, Antonio. *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Alfaguara, 1987.
- SALMERÓN CABAÑAS, Julia. *Leonora Carrington (1917)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2002.
- SYLVESTER, David. *Los surrealistas*. Barcelona: Elba, 2013.
- SZULAKOWSKA, Uszula. *Alchemy in Contemporary Art*. Routledge, 2011.