

La *femme-enfant*: un mundo dicotómico en relatos de Leonora Carrington

The femme-enfant: a dichotomic world in Leonora Carrington's stories

RESUMEN

La claustrofóbica imagen de una mujer encerrada en la inocencia de la infancia es el punto de partida de los relatos de Carrington que se analizarán en este artículo. La artista inglesa, con su particular sentido del humor, rebatirá, a través de sus personajes, la tan manida imagen que de las mujeres nos presentan los varones surrealistas. *El pequeño Francis*, *El enamorado*, *¡Vuela, paloma!*, *La Dama Oval* o *El séptimo caballo*, son relatos de denuncia, en todos ellos se nos muestra cómo la falta de consideración de la mujer como ser pensante, independiente, libre acarrea su propia muerte. El exceso de un amor enfermizo, la sobreprotección, bien sea a través de relaciones paterno-filiales como matrimoniales, son el hilo conductor de estos cuentos. El pequeño Francis, a diferencia del resto, nos narra, en un toque ficcional, el principio de la relación de Carrington y Ernst y como muestra de las diferencias entre los sexos, la artista inglesa se guarda el papel de un adolescente masculino, dejando para el pintor alemán, el papel de Tío Ubriaco. El resto de los relatos, sin ser acontecimientos de su propia vida, son también vehículos de transmisión de una misma situación, la desigualdad entre hombres y mujeres tanto en ámbitos privados como públicos.

Palabras clave: surrealismo, mujer, denuncia, independencia.

ABSTRACT

In this paper we will analyze Carrington's stories from the starting point of a woman trapped in child innocence. The British artist, with her particular sense of humour, will refute by means of her characters the stale image with which Surrealist men represent women. *Little Francis*, *El enamorado*, *Pigeon fly!*, *The Oval Lady* or *The seven horse*, are engaged tales. All of them reveal how the lack of consideration of women as thinking heads, independent and free, drive to their own death. The thread in these stories is the excess of unhealthy love and overprotection, both in father-son and marital relationships. *Little Francis*, in contrast, shows, with a fictional touch, the beginning of the

1 Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castellón.

relationship between Carrington and Ernst, and, as an instance of the differences between the sexes, the British artist preserves for herself the role of a male teenager, while the German painter is assigned the role of Uncle Ubriaco. The other tales, not being events of Carrington's own life, are also vehicles in order to transmit the same situation: the inequality between men and women, both in private and public spheres.

Key words: Surrealism, woman, denouncement, independence.

SUMARIO

1. — Hombres y mujeres en la órbita surreal. 2. — *El pequeño Francis*. 3. — *El enamorado*. 4. — *La Dama Oval*. 5. — *¡Vuela, paloma!* 6. — *El séptimo caballo*.

Las mujeres que se movieron en la órbita surreal fueron consideradas como una fuente de inspiración, un complemento a la creatividad masculina y un objeto erótico. Pero la imagen de una mujer equiparada a las musas de la Antigüedad Clásica es la de una mujer que no posee una identidad determinada pues, en definitiva, es una mujer y es todas las mujeres. Las musas, aparentemente regidoras de las artes, son, en realidad, seres pasivos invocados por el varón pues «el poeta inspirado por la Musa instituye lo real: su canto es constitutivo de lo que existe; su actividad es de naturaleza ontológica». (Bonnefoy, 1996: 411).

El hombre surrealista apela a la mujer como vehículo de expresión artística. El cuerpo y la mente de esta mujer, sin un rostro definido ni una voz concreta, se encuentran en el centro mismo de la inspiración masculina:

La concepción de la mujer como musa, frecuente en la poesía, es una idea antigua pero clave en el surrealismo. Por ella se adjudica a la mujer la capacidad de provocar y estimular la creatividad del hombre. Los textos teóricos aluden a la importancia de la creatividad en el «ser humano»; sin embargo, en la visión poética y en la imagen plástica, la capacidad creativa se entiende y se expresa como una energía esencialmente masculina (Rodríguez-Escudero, 1989: 420).

La mujer como numen, como ser inspirador, como la fuente fecunda de poemas es la protagonista demoniaca, santa, mancillada o heroica de las novelas y su imagen ha sido retratada, trabajada y reproducida en múltiples obras. La mujer como musa es la inspiración y la salvación del hombre creador. La mujer considerada como un ser dicotómico: virgen y niña u objeto erótico y mujer fatal:

A vision of woman as muse, the image of man's inspiration and his salvation, is inseparable from the pain and anger that gave birth to Surrealism. As the

stimulus for the convulsive, sensuous disorientation that was to resolve polarized states of experience and awareness into a new, revolutionary surreality, she existed in many guises: as virgin, child, celestial creature, on the one hand; as sorceress, erotic object, and femme-fatale, on the other. In each of these roles she exists to complement and complete the male creative cycle² (Chadwick, 1997: 13).

El tema de la mujer-niña fue tratado por primera vez en las obras de Paul Éluard, quien jamás negó su inclinación por las mujeres jóvenes. También Dalí otorgó un lugar preponderante a las niñas como compañeras de juegos eróticos. Fue a lo largo de los años treinta cuando esta imagen de mujer-niña comenzó a tomar un cariz más serio. En estos años, se encerró su imagen en el mundo de lo inconsciente, en lo irracional. Este tipo de mujer ha mantenido la inocencia y la capacidad de asombro propios de la infancia. Si se atiende a las investigaciones realizadas por Sarane Alexandrian, se debe tener en cuenta la existencia de otro tipo femenino, que fue el primero en interesar a los artistas masculinos surrealistas: se trata de la mujer esfinge, que introduce el elemento desazonador, lo irracional, en un mundo racional como el masculino. Para este tipo de mujer no hay una edad concreta, la intemporalidad se halla en la base de su misterio. Esta idea deja de tomar cuerpo en la misma época en que comienza a editarse la revista *Minotaure*; a partir de aquí empezaría a conformarse la idea de la mujer-niña, hablándose de ella como «fruto verde» o, como en otros casos, de la «muchachita perversa».

Esta última idea culminará en la obra de Hans Bellmer *La muñeca*, inquietante maniquí susceptible de las más variadas composiciones que nos invita, siempre, al juego de lo perverso. La angustia es la principal protagonista en la obra de Bellmer. Sus muñecas no son más que el reflejo de una infancia tortuosa y rota. Se ha resaltado la susceptibilidad de sus variaciones pero es importante, también, resaltar la ausencia de miembros en algunas de sus composiciones, mostrando un amante sumergido en un deseo tortuoso por controlar, dirigir y despojar de cualquier tipo de humanidad a quien representa su oscuro objeto de deseo:

El amante es un asesino necrófilo. Su Galatea, una lisiada con pierna de madera, el soporte de su animismo salvaje. La hallamos colgada, crucificada en un árbol, descuartizada. Mejor: decapitada y descoyuntada. El tercio de muerte habrá

2 «Una visión de la mujer como musa, la imagen de la inspiración del hombre y su salvación, es inseparable del dolor y la ira que dio a luz al surrealismo. Como el estímulo para lo convulso, desorientación sensual que fue resuelta polarizando estados de experiencia y conciencia en una nueva, revolucionaria surreality, ella existía de múltiples maneras: como virgen, niña, criatura celestial, por una parte; como hechicera, objeto erótico y *femme fatale*, por otra. En cada uno de estos roles ella existe como complemento y completa el círculo creativo del hombre».

combinado el suplicio de la rueda y el de los cien cuchillos, tan del gusto de Bataille. Luego los disjecta membra de la pequeña mártir serán objeto de arreglos funerarios, de composiciones con flores que participan del osario y del montón de cadáveres (Mercié, 1995: 30-31).

Si en un principio, la muñeca adquiere tintes fetichistas, posteriormente la víctima demiúrgica, el objeto de múltiples «perversiones» fotográficas es su pareja, Unica Zurn. Un sujeto de carne y hueso convertido en un objeto.

Asimismo las diferentes ilustraciones que este mismo artista realizó para la primera edición de *Historia del ojo* de Georges Bataille, donde se nos narra en primera persona las obsesiones, los deseos más primarios de la adolescencia, son un verdadero reflejo del interior del autor. El retrato de un ser susceptible de las más extravagantes y diferentes posiciones, recuerda la movilidad y funcionalidad de la obra de Bellmer, ya citada anteriormente.

Por su parte las mujeres que fueron uniéndose al movimiento tuvieron como primer cometido el romper con la imagen que del mundo femenino se ofrecía desde los trabajos artísticos de sus compañeros masculinos. Y, desde ahí, realizar unas obras que aún teniendo como base los fundamentos surrealistas, dieran una imagen de la mujer como sujeto y no como objeto. La alienación que sufrían, consecuencia en muchas ocasiones de las propuestas teóricas de los varones surrealistas, les llevaron a investigar sobre su propia realidad y comenzaron a rechazar la idea de la mujer como un principio abstracto, como una imagen creada. Esto propició que comenzaran a exigirse a sí mismas una mayor autoconciencia y autoconocimiento.

Leonora Carrington es un claro ejemplo de ello. Sus relatos –también sus pinturas– reflejan su propia existencia, su propio reconocimiento como ser humano. Sus relatos se pueblan de múltiples mujeres en un intento de exorcizar su pasado, su presente y quizás su futuro. *El pequeño Francis, El enamorado, ¡Vuela, paloma!, La Dama Oval* o *El séptimo caballo* nos narran, con una estructura de sueño, su relación con el pintor alemán, Max Ernst. Las protagonistas de todos ellos están encerradas en un mundo claustrofóbico, en los que el personaje principal esconde su personalidad en detrimento de un personaje masculino de mayor edad, reflejándose así el mundo de las sensaciones de una Leonora real. Aquello que siente al estar con su «mentor» salta de la realidad al papel. Su cuerpo y su personalidad se materializarán en ese tipo de mujer que tanto gustaba a los surrealistas: la *femme-enfant*. De esta manera Leonora, subyugándose a la idea de ser una mujer infantil, necesitada de tutor, romperá con un pasado que imposibilitaba su madurez como persona y como artista. Dicha actitud pudiera parecer contradictoria pero en la base de sus palabras podemos encontrar una crítica lúcida acerca de la actitud preponderante de sus propios compañeros varones con respecto al papel que deberían jugar las mujeres

artistas. Nuestra afirmación viene avalada por los propios caracteres de los personajes. Leonora dota a cada uno de los habitantes de sus relatos de características claves sacadas de su más íntimo círculo pero éstas están llevadas siempre al extremo. Las virtudes y los defectos son el vértice de actuación para de esta manera mostrarnos a los lectores las consecuencias de éstos. A través de sus escritos vemos cómo Leonora de manera consciente juega el papel que se le asigna y cómo únicamente desde él se puede romper con una imagen radicalmente opuesta a ella.

El pequeño Francis y *El enamorado* fueron escritos entre 1937 y 1938 mientras que *¡Vuela, paloma!*, vio la luz entre 1937 y 1940 y *La Dama Oval* en 1939. Por último, *El séptimo caballo* será escrito en 1941. Asimismo cabría añadir que a excepción de *El pequeño Francis* –escrito en inglés, lengua materna de Carrington–, los cuatro restantes fueron escritos en francés, lengua utilizada por la pareja pues Ernst, por aquel entonces, no hablaba inglés. Leonora escribió sus obras en francés, inglés y castellano de manera indistinta.

«Vamos, todo el mundo sabe el resto de la historia» (Angelis, 1994: 152). Así contestaba Leonora a su editor, Paul de Angelis, cuando él le pregunta por el día en que conoció a Max Ernst y su posterior huida a Francia. En la actualidad la artista mantiene un mutismo absoluto sobre ese período de su vida quizá porque, como ella misma le contó a Susan Rubin Suleiman, no ha sido capaz de reconciliarse con esa pequeña parte de su pasado:

«No sé por qué estoy tan empeñada en no hablar de aquellos años. Hablando contigo me he dado cuenta de que no he conseguido reconciliarme con aquella época, por eso no deseo hablar de mi pasado». «¿Con qué no te has reconciliado?», pregunté. Y no me respondió. (Suleiman, 1994: 126).

Si la reconciliación con nuestro pasado pasa invariablemente por nuestra capacidad para asumirlo, por nuestra objetividad cuando a él nos referimos bien pudiera ser que en la negativa de Leonora a contestar cualquier pregunta que a él se refiera se encuentre un ferviente deseo de independencia de un pasado que le ha perseguido durante setenta años. Su historia con Max fue muy corta en el tiempo pero muy fructífera en el terreno narrativo. A través de los relatos ya citados Carrington muestra a sus lectores una relación marcada por la desigualdad, tanto en el terreno personal como en el artístico.

La artista en ciernes se deja seducir por un maduro artista que le abre las puertas de un mundo mágico, el surrealista. Pero también la adentra en el mundo oscuro de los sentimientos. Max Ernst era un hombre casado y en la huida a París y en la estancia de la pareja en la capital francesa, el artista alemán no tuvo en consideración a su esposa, Marie-Berthe Aureche. Podemos imaginarnos la actitud de la esposa pues al ser consciente de que la joven

inglesa que acompañaba a su marido no era una más de sus conquistas montó en cólera. Leonora era además de mujer, artista por lo tanto podía participar tanto del mundo privado de Ernst como del público. De esta manera Carrington se convertía en una rival con entidad propia. De manera impúdica Marie-Berthe había sido apartada de la intimidad del artista. Huyendo de la responsabilidad Max escapa con Leonora a Saint-Martin-d'Ardèche, un pequeño pueblo del sur de Francia. Las dificultades sufridas en el comienzo de su relación son plasmadas en el relato corto intitulado *El pequeño Francis*. El triángulo amoroso formado por Marie-Berthe, Max y Leonora toma forma en el triángulo que conforman Amelia, Tío Ubriaco y Francis, en la novela. Teniendo en cuenta la situación descrita anteriormente, cada uno de los personajes de este relato tienen un *alter-ego* en la vida real, Marie-Berthe se convierte en Amelia, Tío Ubriaco describe a Ernst y Leonora se guarda para sí el papel del joven Francis:

-¿Qué haces aquí? –dijo irritada, entrando-. Sólo tenemos derecho a entrar en el taller padre y yo.

-No me grites –dijo Francis.

-¡Escucha! Padre y yo nos vamos a ir mañana. Tendrás que volver a Inglaterra.

-Sí –dijo Francis, dirigiéndose dificultosamente hacia sus zapatos-. Cuando tu padre me diga que me vaya.

-Te vas a ir ahora –gritó Amelia-. No soporto ver esas horribles uñas de tus pies.

Francis dominó su cólera mirándose los pies. Tenía las uñas bastante largas.

-Mira –dijo-, no me importa irme a un hotel. Eres tú la que vive aquí. Pero no soporto que me griten.

Fue a inclinarse a recoger los zapatos pero se había atado el corsé demasiado fuerte.

-¡Y quítate el corsé de padre! –la voz de Amelia subió otro semitono.

-¿El corsé de padre? –dijo Francis con una sonrisa.

-Padre es muy infantil –vociferó la niña-. Y tú eres un idiota asqueroso. No quiero que ande con gente como tú.

-A lo mejor le gusta –sugirió Francis, desatándose el corsé-. A lo mejor se aburre contigo.

-¡Cochino mocososo! ¡No tienes corazón! ¿Por qué no nos dejas vivir en paz a padre y a mí? No queremos entrometidos como tú a nuestro alrededor. Por lo visto, no te das cuenta de que estoy muy muy enferma –calló dramáticamente-. Enfermísima. Me estoy muriendo; sólo me quedan unos meses de vida; déjanos estar juntos a padre y a mí nuestros últimos meses. Pronto habré muerto.

-Estoy seguro de que se aburre contigo –dijo Francis-. La gente muerta es bastante mala; pero la mitad de la gente mala que además grita...

No hay duda de que Amelia le habría arrojado el Oxford Dictionary si no llega a entrar tío Ubriaco en ese momento (Carrington, 1995: 101).

En la discusión mantenida entre Amelia y Francis se menciona con insistencia un objeto perteneciente a Tío Ubriaco, un corsé. Francis se lo ha probado mientras curioseaba entre los objetos esparcidos en el taller de su tío pero comprueba que a pesar de todo es demasiado pequeño para él. El taller de Ubriaco es el taller de Max Ernst y el corsé que aprieta a Francis es ni más ni menos que el papel asignado a las mujeres. Un papel que precisamente por ser definido por los otros no tiene en cuenta si se adapta o no pues son las propias mujeres quienes deben amoldarse a él. El corsé como metáfora de una realidad concreta se convierte en el punto de partida de la denuncia de la escritora.

Ahora bien, hemos de decir que el viaje que realiza con Ernst y su posterior camino a través de los sueños y de la imaginación son, en realidad, iniciáticos. La artista es consciente de su situación de desventaja frente a Max. La amante se convierte en un joven necesitado de protección y de apoyo en su camino hacia la madurez:

Al convertirse en adolescente, descubrió una verdad más profunda sobre su relación con Max Ernst, revelando a través de la devoción y la pasividad de Francis la tutela en que Ernst y otros amos tenían a sus femme-enfants, a sus novias del viento; de forma similar, al convertir a la esposa de Ernst en hija, Leonora desveló también una relación de dependencia y de autoridad³.

Marina Warner nos indica que adjudicándose papeles juveniles, Leonora muestra a los lectores el tipo de relación que los varones establecían de manera sistemática con las mujeres. Pero lo que no se nos hace visible es porqué en este texto se guarda un papel masculino y en otros su protagonista es una mujer. Asimismo Marie-Berthe es retratada en un papel infantil pero sin invertir su sexo, ella es una mujer en la vida real y una niña en el relato. En cambio Leonora transmuta su sexo, se convierte en un varón. Tanto si el sexo es masculino como si es femenino, las consecuencias son las mismas, un ser sin identidad propia que va adquiriéndola bajo el auspicio de un ser superior, el varón y, en este caso concreto, Tío Ubriaco.

Como ya hemos comentado anteriormente Marie-Berthe y Leonora –la joven esposa y la joven amante, respectivamente– son encerradas en la novela en los

³ Warner, Marina: «Introducción a Leonora Carrington» en Carrington, Leonora: *The House of Fear, and Notes from Down Below*, Nueva York, E.P. Dutton, 1988, pág. 10. Cit. en Suleiman, Susan Rubin: «El pájaro superior conoce a la novia del viento. Leonora Carrington y Max Ernst» en Chadwick, Whitney & I. De Courtivron (eds.) (1994): *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Madrid, Cátedra, pág. 136.

cuerpos infantiles de Amelia y Francis, respectivamente. Ernst, que por aquel entonces tenía cuarenta y seis años, es el tío Ubriaco cuya compañía se disputan Amelia y Francis. Las diferencias existentes en la vida real se hacen palpables en la novela. Leonora toma para sí el papel de un muchacho hipnotizado por el carácter extrovertido y fantástico de su tío.

Escapando de Amelia –una celosa niña con fuertes convicciones religiosas, al igual que la esposa de Ernst– Francis y su tío parten en bicicleta hacia el sur de Francia –país que en 1938 se encuentra horrorizado por una cruenta guerra civil en el país vecino y, muy probablemente, en esta lucha fratricida el país fue capaz de ver reflejado su futuro más cercano. El viaje lleva a tío y sobrino a Saint-Roc, un pequeño pueblo del sur, instalándose en el Café Pirigou. Su estancia en dicho local fue muy corta pues encontraron una tienda de campaña y se decidieron a acampar al lado del río. Pero la felicidad de estar juntos y solos con mucho tiempo libre para disfrutarlo se ve enturbiada por una persistente presencia, Amelia. La niña se había quedado al cuidado de Héctor, pero histérica y comida por los celos por no ser ella quien estuviera viajando con Ubriaco, se obsesiona por encontrarles llegando a visitar: «al ministro de guerra [...] También la oficina de correos y la comisaría de policía. Proporcionando en cada visita una amplia colección de fotografías, efectos personales, etc.» (Carrington, 1995: 119). Las cartas de Amelia se suceden, estableciéndose entre ella y su padre una comunicación epistolar. Francis en su ignorancia seguía disfrutando de sus vacaciones hasta que por fin se le hace evidente que su tío le esconde algo. Al reprocharle que entre ellos hubiera secretos Tío Ubriaco le desvela que Amelia y él se escriben, lo que provoca los celos del muchacho:

-¿Una escena? –dijo Francis furioso-. ¿Cuándo diablos he montado yo una escena? ¡Santo Dios, lo que dices es una cochinado!

-Ahora mismo la estás montando ya –replicó tío Ubriaco. (Carrington, 1995: 136).

La dirección postal a la que Amelia escribe no es la de Saint-Roc pero esto no evita que la niña en su desesperación acabe por encontrarlos. Por ello deciden abandonar el pueblo en dirección a la región de Béziers donde Ubriaco conoce a un zapatero, Jerome Jones que los acoge en su casa. Una casa en la que el tiempo parece haberse detenido, la tranquilidad y la paz que se respira en ella hizo mella en los protagonistas. Tanto Francis como su tío se olvidaron del mundo exterior, las horas y los días se iban sucediendo mientras ellos habían perdido por completo la noción del tiempo. Pero esa paz fue interrumpida por lo inevitable, una carta de Amelia dirigida a Jerome indicándole que había pensado hacerle una visita para que le aconsejara cómo actuar con su padre.

Los protagonistas deciden escapar y se dirigen de nuevo a Saint-Roc. Amelia los encuentra e insiste en que su padre se vaya con ella a París:

-¿Qué vas a hacer? –dijo Francis.

-Tendré que llevármela –explicó–. Me ha prometido que si estoy con ella sólo tres días, no me pedirá nada más. Tendré que ir. La llevaré a casa de una tía que vive en Valence y volveré.

-Ponla en el tren –dijo Francis.

-No. No puedo hacer eso –dijo tío Ubriaco.

-No volverás –dijo Francis.

-Por supuesto que sí.

-No hagas el tonto más de lo que puedas evitar.

-¿No te he dicho que puedo ocuparme de mis propios asuntos?

-Si te vas, no me encontrarás aquí esperándote. Me iré.

[...]

-No me hables como si fuese un zoque. Si te vas tú, yo me voy... en otra dirección. Ya iré a verte cuando hayas arreglado tus responsabilidades genitales, de manera que se te haga la vida soportable (Carrington, 1995: 153-154).

Esta conversación, con visos de ser real, nos lleva a plantearnos si en el fondo no se nos cuenta quizá una historia con cierto regusto homosexual. Tío Ubriaco y Francis alcanzan un grado de intimidad –reflejada sobre todo en el último párrafo de la discusión– que dista mucho de ser una relación establecida por rasgos de consanguinidad, únicamente. El parentesco nos obligaría a alejarnos de esta tesis pues si nos planteamos una relación sentimental con tintes homosexuales también quizás alguien podría afirmar la existencia del incesto. Nos alejaremos de este tema pero no podemos dejar de pensar que si este texto se lee desde la inocencia, sin el conocimiento de una relación real, alejándolo de unos celos vividos, el lector terminaría su relato pensando que el triángulo formado por los tres protagonistas y, sobre todo, por los dos varones de la historia, se introducen en un camino lleno de sentimientos entrevistados, no palpables pero que siempre están presentes. Unos sentimientos más cercanos a aquellos que conforman una relación sentimental.

Francis se decide a poner en práctica su amenaza y se dirige a Orange donde se alimenta de café, alcohol y cigarrillos. Preso de los nervios vuelve a Saint-Roc. La soledad que le ha dejado la partida de su tío le resulta angustiada y en esa desesperación decide nadar hasta Mâze. El ruido y los cánticos de los animales le producen un dolor espantoso. Las matas de rizosdemiralda producían un olor tan intenso que se decidió a arrancarlas y a comérselas. En plena borrachera oyó a Rizosdemiralda cantar en el interior de la capilla del pueblo, al finalizar se dispuso una mesa larguísima, sentándose Francis en su final. Rizosdemiralda le

hizo llegar un sonajero de plata que nuestro protagonista sacudió con entusiasmo. De repente observó que el agua inundaba la estancia y lo que vio reflejado en ella le asustó. Su cabeza había desaparecido para dejar paso a una cabeza de caballo. La tristeza al sentirse abandonado había sido somatizada y eso hace que ahora su cabeza fuera una cabeza equina. El banquete dado en honor de Francis termina en una orgía de sangre, la ejecución del joven muchacho:

Al subir a la plataforma, Francis vio que el más pequeño de los tres se parecía asombrosamente a él, antes de que la cabeza se le volviera de caballo. Tenía las manos atadas y llevaba leotardos de color gris pálido y un jubón negro. Entonces supo que iba a ser ejecutado.

[...]

-Vamos, valiente –dijo uno de los guardianes, echando una ojeada a su reloj–. No podemos estarnos aquí toda la noche.

Condujo al niño con suavidad a la guillotina, y le puso un cojín bajo las rodillas. El niño dijo «Gracias». Fueron las únicas palabras que pronunció.

El sacerdote empezó a farfullar oraciones como si tratase de recuperar un tiempo perdido, a la vez que el verdugo tiraba de una palanca y la guillotina segaba la cabeza del chico, la cual saltó limpiamente a la cesta de lirios, vertiendo un pequeño chorro de sangre sobre los pantalones nuevos del verdugo (Carrington, 1995: 165-166).

Francis asiste impasible a una escena a todas luces onírica y simbólica, el niño que Ubriaco conocía había sido decapitado, de esta manera el joven Francis muere para dar paso a un nuevo Francis. Pero si bien éste parecería el final perfecto, la escritora inglesa nos depara una sorpresa mayor pues finalmente Amelia, con engaños y subterfugios, consigue que su joven primo acuda a su presencia, iniciando una fuerte discusión que se salda con la muerte ya física y real de Francis pues la niña golpea con saña la cabeza de su primo. Tío Ubriaco sigue el cadáver hasta Inglaterra y al ver el color blanco del féretro se decide a cambiarlo por unas rayas amarillas y negras. El dolor es palpable en toda la historia, ninguno de los personajes consigue reconciliarse consigo mismo ni con los demás. Los celos que ciegan a Amelia le llevan a matar a Francis; Tío Ubriaco, en su desesperación por mantener la doble relación, es incapaz de ver el dolor que provoca en ambos y, por supuesto, está ciego a la tragedia que se entrevé; por último, el dolor de nuestro protagonista toma la forma de una cabeza equina y su final es la muerte.

La historia, escrita bajo parámetros surrealistas, se nutre de la propia realidad de la artista inglesa. El relato fue escrito en Saint-Martin-d'Ardèche donde ella había acudido con Max pero también donde se encontró sola mientras el artista alemán había acudido a París. Paralelamente a la metamorfosis sufrida por su *alter-ego*, la artista canaliza su tristeza a través de las letras. La cabeza equina de Francis es una metáfora de su propia situación.

Pero si en *El pequeño Francis*, Leonora es consciente del papel que juegan las mujeres en el imaginario surreal no lo es menos en *El enamorado*, *¡Vuela, paloma!*, *El séptimo caballo* o *La Dama Oval*, ya que estos relatos cortos le sirven como tribuna de denuncia de una situación claramente sumisa a la que son sometidas las mujeres por los varones que las rodean. Leonora siempre fue consciente de ser una mujer en un mundo de hombres pues el movimiento surrealista siempre estuvo dominado por los varones, «“Ser una mujer surrealista”, ha advertido desde entonces con su característico humor irónico, “quería decir que eres la que cocinaba la cena para los hombres surrealistas”»⁴.

En *El enamorado*, Leonora ya no esconde su feminidad en el cuerpo de un joven muchacho pero, en cambio, las dos mujeres que pueblan la historia –la ladrona de melones y la esposa del frutero– son silenciadas y relegadas al estatismo, sobre todo la mujer del frutero, en detrimento de un personaje masculino que se mueve y se comunica.

En este relato se nos narra con un peculiar sentido dramático cómo la protagonista, al robar un melón, es interceptada por el frutero, quien le obliga a escucharle bajo amenaza de denunciarle a la policía. El frutero le lleva a la trastienda donde le enseña el cadáver de su mujer, un cuerpo que aún a pesar del tiempo transcurrido desde su muerte todavía estaba caliente:

Me pareció que llevaba tiempo allí porque la cama estaba toda cubierta de yerba. -La riego todos los días –dijo el frutero, pensativo–. Desde hace cuarenta años, no soy capaz de averiguar si está muerta o no. Ni se ha movido, ni ha hablado, ni ha comido en todo ese tiempo; pero cosa curiosa, se mantiene caliente. Si no me cree, mire. (Carrington, 1995: 85).

El frutero le pide que se siente y le cuenta una extraña historia de amor. El frutero tenía el don de deshidratar la carne. Gracias a este don acude a casa de Agnès –así se llama la esposa– a deshidratar la colección de chuletas del padre de la joven. Se enamoraron inmediatamente y pasaron su noche de bodas en una casa en la que habitaban dos lobos, un zorro y una anciana. Entraron en la casa por una ventana. Ese día fue el comienzo del fin para Agnès, cada vez habló menos y fue apagándose hasta morir. En este momento de la historia el frutero lloraba de tal manera que su vista estaba cegada por las lágrimas, hecho que fue aprovechado por la protagonista para escabullirse con el melón.

En realidad este cuento es el relato de un amor obsesivo, absorbente que restringe la libertad de quien lo «sufre». El mismo don que llevó al frutero a conocer a su mujer es el que le lleva a perderla. En su propia inconsciencia, en

⁴ Leonora Carrington Cit. en Chadwick, Whitney (1994): *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ed. Era, pág. 10.

su egoísmo es incapaz de darse cuenta que su mujer, su cuerpo pudiera muy bien acabar deshidratándose como si fuera una vulgar chuleta de la colección de su padre. En esta situación, en este ensimismamiento del ser masculino se encuentra un paralelismo con la vida real pues en el afán de cantar las excelencias de la mujer se olvida, en ocasiones, la voz de estas mismas mujeres.

En *La Dama Oval* Leonora nos introduce en el mundo de las relaciones paterno-filiales. En este cuento la imagen de una mujer joven muy alta y delgada asomada a una ventana llama la atención de la narradora de la historia. Así, movida por la curiosidad, se decide a entrar en ella con la intención de conocer a esa misteriosa muchacha. Con paso firme entró en la casa, decorada con elegancia, dirigiéndose a la habitación donde se encontraba Lucrecia. Después de algunos titubeos consiguió llamar su atención al pedirle que tomará una taza de té. Petición denegada con dureza: «Yo no bebo; yo no como. En protesta contra mi padre, el muy hijo de perra». (Carrington, 1995: 70). Pero tras un cuarto de hora y con la promesa de que la narradora no contaría a nadie que había comido, la muchacha devoró un buen número de pastas. Una vez comida, salió de la habitación dirigiéndose a una habitación llena de juguetes –seguida por la curiosa visita. Entre todos los juguetes destacaba uno por su antigüedad y porque parecía tener vida propia, un caballo de madera. *Tártaro* –así se llamaba el caballo– era el juguete preferido de Lucrecia. Junto a la muchacha, *Tártaro* y Matilde –una urraca parlanchina– nuestra narradora decide jugar en la nieve a ser caballos:

Lucrecia se arrojó en la nieve, que era ya espesa, y rodó por ella gritando:

-¡Todos somos caballos!

Cuando se levantó, el efecto fue extraordinario. Si no hubiera sabido que era Lucrecia, habría jurado que se trataba de un caballo. Era hermoso, de un blanco cegador, con sus cuatro patas finas como agujas y una crin que le caía como agua alrededor de su larga cara. Se echó a reír de alegría y se puso a bailar locamente en la nieve.

-Galopa, galopa, «Tártaro»; pero yo iré más deprisa que tú (Carrington, 1995: 72).

En pleno éxtasis equino no se dieron cuenta que la puerta de la casa se había abierto para dar paso a una enfurecida anciana. La mujer agarró con fuerza a los cuatro jugadores y los arrastró al interior de la casa. Mientras, Lucrecia «daba coces en todas direcciones, destrozando cuadros y sillas y piezas de porcelana» (Carrington, 1995: 73). Con firmeza consiguió llevarlos en presencia del anciano padre de Lucrecia. El hombre, al saber que su hija estaba jugando a los caballos, aun a sabiendas de que se le había prohibido, decidió castigarla

con severidad. El anciano cogió a Tártaro y en el cuarto de los niños le prendió fuego mientras se «oían los relinchos más espantosos, como si un animal estuviese sufriendo torturas extremas» (Carrington, 1995: 74).

En este cuento se nos muestra el intento de ruptura con la figura del padre. Cabe recordar que Leonora fue repudiada por su padre cuando decidió huir a París. Asimismo podemos leer una ruptura ya no únicamente con su padre sino también con su mentor, Ernst. Ambos constriñen la personalidad de la artista. Pero mientras el padre lo consigue mediante las estrictas normas sociales inglesas, Ernst lo logrará al enclaustrarla en un mundo de falsas apariencias: mujer artista independiente con un proceso creativo propio y con un lenguaje rico y fluido bien definido que se mostraba a un público afín mediante exposiciones y publicaciones de sus relatos. Pero, a pesar de todo ello, Leonora seguía siendo el numen inspirador del artista alemán. Difícilmente Ernst abandonaría la idea de la mujer situada en el centro creativo del hombre. El padre castigó a Leonora con el repudio y Ernst recordándole su situación en el mundo del arte, al escribir en el Prefacio de *La casa del miedo*, 1938: «¿Quién es la Desposada del Viento? ¿Sabe leer? ¿Sabe escribir francés sin cometer faltas?»⁵ (Ernst, 1995: 60). Dichos «castigos» fueron contestados desde las páginas de *La Dama Oval* en la figura de una rebelde Lucrecia frente a la tiranía e incomprensión paterna.

Hemos visto hasta ahora lo consciente que es nuestra artista del papel al que son relegadas las mujeres. ¡*Vuela, paloma!* y *El séptimo caballo* son los dos últimos cuentos que vamos a comentar con respecto al tema de la *femme-enfant*. En todos los relatos se ha perseguido la misma idea, demostrar que la imagen de la mujer como construcción, encerrada en un mundo intemporal e irracional puede y debe ser contraatacada.

¡*Vuela, paloma!* sea quizás el relato más consciente de esa construcción masculina que es la *femme-enfant* en la órbita surreal. En este relato Leonora nos introduce en el particular encargo que Célestin des Airlines-Drues le hace a la protagonista, pintar el retrato de su joven esposa muerta. La artista trabajó toda la noche iluminada por la luz que emanaba del cuerpo de Madame des Airlines-Drues. Cuando por fin se decide a mirarlo, su sorpresa es mayúscula al darse cuenta que el rostro que había dibujado no era otro que el suyo:

No daba crédito a mis ojos. Sin embargo, al comparar el modelo con el retrato, comprobé que su fidelidad era innegable. Cuanto más miraba el cadáver, más sorprendente era el parecido con esos rasgos pálidos. Sobre el lienzo, en cambio, la cara era incuestionablemente mía (Carrington, 1992: 40-41).

5 Ernst, Max: «Prefacio o Loplop presenta a la Desposada del Viento» en Carrington, Leonora: «La casa del miedo» en Carrington, Leonora (1995): *Memorias de abajo*, Madrid, Siruela, pág. 60.

Para poder terminar el retrato, Monsieur des Airlines-Drués le ofrece una habitación en su casa, el estudio de su esposa. La artista, intrigada, abre el armario donde encuentra prendas de vestir, disfraces y el diario de Agathe des Airlines-Drués. Un diario que le muestra la angustia vivida por su escritora. Agathe le hace partícipe al lector de su soledad, de su creencia de que su cuerpo se desvanece poco a poco. Célestin, su marido, se le presenta en la habitación vestido de manera extraña y le pregunta si conoce el juego «¡Vuela, paloma!» El diario describe el juego pero termina de manera brusca. Cuando la artista lee la última palabra escrita en el diario se vuelve para observar el retrato pero el lienzo se encuentra completamente limpio. La artista «sabía lo que iba a ver: ¡tenía las manos muy frías!» (Carrington, 1992: 46).

Anteriormente hemos comentado que este texto aborda con claridad lo consciente que Leonora era de estar protagonizando un juego en el que las reglas habían sido previamente pactadas por seres completamente ajenos a ella. Por primera vez la protagonista de la historia es una artista. Condición que delata a nuestra autora ya que, a pesar de no ser un relato autobiográfico al uso, en él se perfila la astucia de una mujer que es capaz de ver cómo en un mundo tremendamente masculinizado –el surreal– ella va perdiendo poco a poco su identidad. Pérdida que va precedida de la formación de un mundo genérico –el de la mujer-niña– que reúne bajo un mismo epígrafe a un sinnúmero de personalidades, de sensibilidades como podemos ver en las palabras de André Breton:

La mujer-niña. El arte debe preparar sistemáticamente su asunción al imperio de lo sensible. Debe contemplarla sin pausa en su momento triunfal, poniendo en fuga a los murciélagos de nauseabundo vuelo silogístico, mientras que los brillantes versos tejen bajo su dirección el hilo misterioso; el único que puede conducir hasta el corazón del dédalo. Esa criatura existente y, si no se halla en posesión de la conciencia plena de su poder, no es menos cierto que de trecho en trecho la vemos aparecer en el cambio de agujas, y dirigir durante un breve tiempo los delicados mecanismos del sistema nervioso. Es Balkis de ojos tan grandes, que aun de perfil parecen mirar de frente; es Cleopatra la mañana de Actium, es la joven bruja de Michelet de mirada de erial, es Bettina implorando por su hermano y por su prometido cerca de una cascada, es el hada del perro de aguas de Gustave Moreau por su impasibilidad más tortuosa aún, y eres tú. ¡Qué recurso de felinidad, de ensoñación para dominar la vida, de fuego interior para anticiparse a las llamas, de malicia al servicio del genio y, sobre todo, de extraña calma atravesada por la luz tenue de la patrulla de vigilancia, no estarán comprendidos en estos instantes en los que la belleza, como para obligar a mirar más lejos, de repente, hace inútil. (Breton, 1972: 68-69).

Esa misma mujer-niña, reflejada en las palabras de Breton, es repudiada, de manera sistemática, en cada uno de los relatos analizados. Las palabras de Leonora giran alrededor de un mismo objetivo, mostrar al lector que en la asunción del papel de mujer-niña subyace la esencia misma de la denuncia. Es, en definitiva, un juego de espejos. Un espejo que recoge la imagen infantil pero que nos devuelve la imagen de una mujer consciente de serlo, a un ser rebelde.

No podemos dar por finalizado este capítulo sin sumergirnos en las páginas de un relato que sirve como epígono de todo lo dicho anteriormente, *El séptimo caballo*. En este texto confluyen dos elementos que han sido una constante en todos los relatos: la muerte y el caballo. Por una parte la muerte aparece representada en un Francis decapitado simbólicamente y posteriormente asesinado por su prima; en un cuerpo caliente pero inerte, el de Agnès; en un caballo que relincha en su contacto con el fuego y, por último, en la desaparición del retrato y una imagen, la de la artista, que ya no se refleja en el espejo. Por otra parte la figura del caballo que si bien no aparece en todos ellos sí es una imagen esencial en tres de ellos, *El pequeño Francis*, representado en la cabeza equina del protagonista; *La Dama Oval*, rinde un homenaje a un caballo de madera, Tártaro y, por último, *El séptimo caballo* que veremos con posterioridad.

La *femme-enfant* unida a la idea de la muerte como resurrección y a la figura del caballo como símbolo de juventud, sexualidad y fuerza da forma a *El séptimo caballo*. En este relato Leonora nos hace partícipes de la inquina y la hostilidad que Philip siente hacia su mujer, sobre todo, cuando en plena discusión es conecedor de su próxima paternidad:

Philip palidece de rabia. «No soporto esas necias mentiras. Es totalmente imposible que Mildred esté embarazada. Hace cinco años que no honra mi cama, y a menos que el Espíritu Santo se encuentre en esta casa, no veo cómo ha podido ocurrir. Porque Mildred es desagradablemente virtuosa, y no puedo imaginarla entregándose a nadie».

-Mildred, ¿es eso cierto? –dice la señorita Myrtle, temblando de deliciosa expectación.

Mildred chilla y solloza: «Es un embustero. Voy a tener un hijito precioso dentro de tres meses». (Carrington, 1992: 100).

Inquieto Philip sale camino de las caballerizas, sus caballos llegan al galope y él salta sobre el séptimo, una yegua que «corría como si fuera a reventarle el corazón. Entretanto, un inmenso amor embargó a Philip: le parecía que había nacido a lomos de esta hermosa yegua negra, y que ambos eran una sola criatura» (Carrington, 1992: 101-102). Leonora da por finalizado el cuento cuando al día siguiente el cuerpo de la esposa es encontrado pisoteado cerca de las

cuadras, añadiéndole la sorpresa de «la presencia de un potrillo deforme que se había metido en el séptimo “stall” vacío» (Carrington, 1992: 101).

La muerte de la protagonista del relato, al igual que la del resto de personajes de sus cuentos anteriores, es la muerte simbólica de la propia artista. Sólo dando muerte a esa imagen creada –la *femme-enfant*– puede darse vida a la artista y a la mujer comprometida con su trabajo, con su pasado, con su presente y con su futuro. Asimismo el símbolo equino aparecerá en este cuento por última vez. Ese mismo símbolo que le unió al artista alemán es asesinado en aras de una despedida que posibilitará la salvación de Carrington. En el momento en que la escritora escribió y publicó este cuento residía en Nueva York y su vida junto a Max Ernst había finalizado años antes. Sus vidas ya no volverían a caminar conjuntamente, ni tan siquiera de manera paralela. Él viviría hasta su muerte en E.E.U.U. y en Francia, junto a la también pintora Dorothea Tanning y Leonora marcharía a México, país en el que nacerían sus dos hijos fruto de su matrimonio con Chiqui Weisz.

Su absoluta consciencia de ser encerrada en una construcción que ella no había creado, y con la que se encuentra en completo desacuerdo, queda perfectamente reflejada en todos los cuentos analizados. Asimismo el deseo de huida latente en sus relatos reflejaría el deseo de la artista por encontrar un espacio propio, vital que le era negado mientras su nombre fuera indisolublemente asociado al de Max Ernst.

BIBLIOGRAFÍA

- ABERTH, Susan L. (2004): *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid, Ed. Turner.
- ANGELIS, Paul de (1994): «Entrevista a Leonora Carrington», en Whitney Chadwick (1994): *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones Era.
- BONNEFOY, Yves (dir.) (1996): *Diccionario de las mitologías*, Barcelona, Ed. Destino.
- BRETÓN, André (1972): *Arcane 17*, Madrid, Al·Borak.
- CABALLERO, Juncal (2002): *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*, Castellón, Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.
- . (2004): «Mujeres y Surrealismo: conciencia de cuerpo» en M^a José de la Pascua Sánchez, M^a del Rosario García-Doncel y M^a Gloria Espigado Tocino (eds.) (2004): *Mujer y Deseo: representaciones y prácticas de vida*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 73-82.
- CARRINGTON, Leonora (1992): *El séptimo caballo*, Madrid, Siruela.

- . (1995): *Memorias de abajo*, Madrid, Siruela.
- CHADWICK, Whitney (1994): *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones Era.
- . (1997¹⁹⁸⁵): *Women Artists and the Surrealist Movement*, London, Thames and Hudson.
- . (1998): *Mirror images: women, surrealism and self-representation*, Cambridge, MIT Press.
- . (1986): «Leonora Carrington: Evolution of a Feminist Consciousness» en *Woman's Art Journal*, Vol. 7, N. 1 (Spring-Summer, 1986), pp. 37-42.
- CHADWICK, Whitney & Isabelle DE COURTIVRON (eds.) (1994): *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Madrid, Ed. Cátedra.
- CHEREM SACAL, Silvia (2004): *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MERCIÉ, Jean-Luc (1995): «Los pintores del objetivo» en Museo de Teruel (ed.) (1995): *Transparencias fugadas. Siete pintores fotógrafos: Man Ray, Nicolás de Lecuona, Pierre Boucher, Hans Bellver, Eugenio F. Granell, Pierre Moliner, Antoni Clavé*, Teruel, Museo de Teruel, pp. 21-47.
- PASCUA SÁNCHEZ, M^a José de la, M^a del Rosario GARCÍA-DONCEL y M^a Gloria ESPIGADO TOCINO (eds.) (2004): *Mujer y Deseo: representaciones y prácticas de vida*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- RODRÍGUEZ ESCUDERO, Paloma (1989): «Idea y representación de la mujer en el surrealismo» en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomos II, IV, pp. 417-423.
- SALMERÓN CABAÑAS, Julia (2002): *Leonora Carrington (1917)*, Madrid, Ed. Del Orto.
- SULEIMAN, Susan Rubin (1994): «El pájaro superior conoce a la novia del viento. Leonora Carrington y Max Ernst» en Whitney Chadwick & Isabelle de Courtivron (eds.) (1994): *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Madrid, Ed. Cátedra, pp. 117-142.

Recibido el 23 de diciembre de 2007

Aceptado el 14 de febrero de 2008

BIBLID [1132-8231(2008)19: 123-139]