

María José González Madrid

Leonora Carrington y Remedios Varo: alquimia, pintura y amistad creativa

Resumen: Este texto analiza los intereses compartidos por las artistas Remedios Varo y Leonora Carrington, en relación de amistad creativa, por los saberes mágicos y el ocultismo, y se centra en la alquimia, considerada como camino de conocimiento y transformación personal. Su objetivo, como el de los y las alquimistas a lo largo de la historia, fue el conocimiento y la sabiduría. La pintura fue su Obra.

Palabras clave: Historia del arte de las mujeres, amistad creativa, Arte contemporáneo y espiritualidad.

Leonora Carrington and Remedios Varo: Alchemy, painting and creative friendship

Abstract: This text analyzes the shared interests of the artists Remedios Varo and Leonora Carrington, regarding their creative friendship, by the magical knowledge and the occultism, focusing on the Alchemy, considered as a way of knowledge and personal transformation. Its goal, as well as the Alchemists throughout History, was to obtain knowledge and wisdom. Their paintings were their Opus.

Key words: History of Art of the women, creative friendship, Contemporary Art and spirituality.

A Rosa Rius Gatell

Hace ya muchos meses Mar Rey Bueno me pidió una colaboración para el número de esta revista que quiere recordar y celebrar el centenario del nacimiento de la pintora, escritora y escultora Leonora Carrington. No soy lo que se entiende por una especialista en Leonora Carrington: la conozco a través de mis estudios sobre su amiga la también artista Remedios Varo. Así que le propuse a Mar escribir sobre la relación amistosa y creativa entre ambas, partiendo de lo conocido sobre los intereses y lecturas que compartieron sobre magia y ocultismo y de los escritos (que realizaron también a cuatro manos) y algunos cuadros de cada una en los que –aunque con dos formas de pintar muy diferentes– resuenan los mismos temas.

Después, la vida me dio una vuelta que me ha impedido dedicarle a este texto y a la investigación sobre Leonora Carrington el tiempo que hubiese deseado. He recurrido entonces a reorganizar algunas ideas ya expresadas en mi tesis doctoral (*Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*) sobre el interés de Varo por la alquimia y relacionarlas con la presencia de los mismos intereses en la obra de Carrington. Tal vez por ello mi texto está descompensado en el aparato crítico que acompaña las palabras dedicadas a una y otra artista. No me preocupa, ya que estoy segura de que otros escritos de esta misma revista podrán equilibrarlo.

...en una armoniosa comunicación con otro ser inspirado como yo.

Las artistas Remedios Varo (Anglès, Girona, 1908 - Ciudad de México, 1963)[1] y Leonora Carrington (Lancashire, 1917 - Ciudad de México, 2011)[2] se habían conocido en 1937 en París, en el seno del grupo surrealista. Las dos se habían sentido atraídas por los espacios y prácticas de libertad –tanto creativa como vital– de la apuesta surrealista, y habían participado en las exposiciones y publicaciones del grupo. Se reencontraron en 1942 en México, después de la guerra y tras diferentes periplos. Fue en el compartido exilio mexicano donde desarrollaron su obra más potente y personal y

construyeron una muy intensa relación amistosa. Leonora Carrington constató: «La presencia de Remedios en México cambió mi vida»[3].

En uno de sus escritos políticos, la poeta y ensayista feminista Adrienne Rich plantea la necesidad de hallar puntos de encuentro, lugares en los que puedan convivir la energía de la creación y la energía de las relaciones[4]. Creo que Remedios Varo y Leonora Carrington encontraron y habitaron magistralmente esos lugares, y en muchos estudios sobre ambas artistas se destaca la importancia de su relación amistosa y creativa. En palabras de Whitney Chadwick, las dos compartieron un «largo e intenso viaje» de exploración tanto en su vida como en su pintura, y ello hizo posible que:

...por primera vez en la historia del movimiento colectivo llamado surrealismo, dos mujeres pudieran colaborar en el intento de desarrollar un nuevo lenguaje pictórico que respondía más directamente a sus propias necesidades[5].

Janet Kaplan dedica muchas palabras a esta profunda relación señalando que se basó «en los extraños poderes de inspiración que una y otra sentían con tanta fuerza, en la creencia de ambas en lo sobrenatural y en los poderes de la magia»[6]. Kaplan destaca que la relación entre ellas se sustentaba además en «una poderosísima capacidad de imaginación que ni una ni otra encontraba en otras personas», y que ambas tenían la impresión de que «compartían una sensibilidad única», algo que las hacía semejantes entre ellas y diferentes a los demás:

Varo se consideraba una excéntrica que los demás no podían entender y veía en Carrington un alma gemela (...). Carrington compartía esa sensación de haber encontrado por fin una confidente en un mundo que, por otra parte, le era hostil, sensación que expresa por medio de uno de los personajes de La Corneta Acústica: «A veces me siento como Juana de Arco, tan terriblemente incomprendida. Siento que me están quemando en la pira sencillamente porque soy diferente de todos los demás; porque siempre me he negado a prescindir de ese maravilloso y extraño poder que llevo dentro y que se manifiesta cuando estoy en una armoniosa comunicación con otro ser inspirado como yo»[7].

En México la relación entre ambas fue intensa, profunda y fértil. Ambas compartieron el interés por la magia, la alquimia, el ocultismo, el esoterismo y el misticismo. Sabemos que compartieron la lectura de *Witchcraft today* de

Gerald B. Gardner, los libros de Aldous Huxley, el Popol Vuh y escritos budistas, entre muchos otros, y también prácticas brujeriles wiccanas. Participaron en los grupos de Gurdjieff establecidos en México y se divertían elaborando pociones mágicas y filtros contra el mal de ojo. De entre estas prácticas e intereses voy a centrarme, en esta aproximación, en la presencia de la alquimia en la obra de ambas.

Yo había descubierto un importantísimo secreto...[8]

Gloria Feman Orenstein, investigando sobre las representaciones de mujeres construidas por las artistas surrealistas, constata que:

[...] mientras las imágenes de la Femme-Enfant y la Femme-Fatale fueron predominantes en el arte de los hombres surrealistas, las obras de Leonora Carrington, Remedios Varo y Frida Kahlo retrataron en general mujeres como sujetos, y no como objetos, en figuras como la Alquimista, la Maga, la Diosa, la Artista, la Exploradora, la Científica y la Chamana –todas metáforas de creación y exploración, todas imágenes de mujeres como creadoras maduras, activas e inteligentes[9].

Iniciemos por la alquimista: en muchas pinturas y escritos de Varo y Carrington hallamos resonancias de su curiosidad y conocimientos sobre la alquimia. Ya en su primera participación en una exposición en México, en 1955[10], Varo presentó dos pinturas, una de ellas la conocida con el título El alquimista. Aunque en ese momento, la pintura llevó otro título: “Laberinto mecánico”[11], y después “Ciencia inútil”[12]. En el cuadro vemos una figura enfrascada en la tarea de destilar alguna sustancia celeste. No sabemos si su laboratorio está en el interior de un edificio (así lo indicaría el suelo) o a cielo raso. Tras él se alzan tres torres irregulares que albergan un complejo mecanismo. Una de las torres está coronada por un conjunto de campanas; otra, por una especie de altavoces o bocinas[13]. Pareciera que los sonidos del cielo tienen algo que ver con el asunto que se trae el alquimista[14]. La relación con los astros es fundamental, y de ellos proviene la materia prima de su experimento, en forma de polvo o condensada en gotitas[15].

La figura protagonista está ensimismada en su trabajo, que por otra parte parece sencillo: da vueltas a una manivela que mueve una polea y esta pone en marcha todo el Laberinto mecánico, el laborioso y complicado mecanismo de

ruedecillas, poleas y paletas. En muchas pinturas de Varo aparecen estas «complejas maquinarias / donde se transformaba el universo/ en belleza y en orden y en ley resplandeciente»[16]. En esta ocasión el resultado es un líquido que se va guardando en pequeñas botellas. Lo que más sorprende de esta imagen es que el suelo rígido, de baldosas cuadradas blancas y negras[17], se ha convertido en una tela flexible, que cubre a la figura formando una capa. La figura protagonista y la tarea que realiza ponen en relación la tierra con el cielo. Pero El alquimista está sufriendo otra metamorfosis[18] vinculada al proceso alquímico: no hay ningún rasgo, ni de su cuerpo ni de su cara, que nos permita identificar la figura con un hombre o con una mujer. En la alquimia, la imagen del andrógino o del hermafrodita representaba el momento decisivo en que las dos materias opuestas se unían formando una totalidad perfecta[19]. Sin embargo, aunque el título con que la obra se ha hecho más conocida remite a una figura masculina[20], sabemos que Varo pensó en una alquimista mujer –y así la identifica en sus cuadernos–[21] aunque la pintase con rasgos fuertemente andróginos[22].

Esta es la obra de Varo en la que podemos encontrar, incluso en sus distintos títulos, la referencia más directa a la alquimia. También en sus pinturas tituladas “Expedición del aqua áurea” (1962) o “Camino árido” (1963). Pero más allá de los títulos, muchas figuras protagonistas de las pinturas de Varo son compañeras de viaje de la alquimista en su trabajo de trascendencia de la materia. Los personajes de “Hallazgo” (1956) buscan, en palabras de la pintora, «esa esferita luminosa o perla [que] representa la unidad interior»: «los viajeros representan gentes que buscan llegar a un nivel más alto espiritual»[23]. En esa misma búsqueda está el personaje de “Ascensión al monte análogo” (1960), que se traslada en solitario, remontando la corriente de un río sobre una frágil tablilla, hacia una montaña en forma de torre en espiral. Navega contra corriente impulsado por un viento que hincha las capas de su vestido y sus ropajes, que semejan un hábito de color anaranjado, toman la forma de las velas de un barco. La artista concluye su descripción de la pintura identificando la escena con «el esfuerzo de aquellos que tratan de subir a otro nivel espiritual»[24].

Podemos relacionar esta pintura con una novela de René Daumal[25] titulada *El monte análogo*, que narra el viaje de un grupo de investigadores y amigos en busca de esa montaña misteriosa que, según la tradición, representa la unión entre la Tierra y el Cielo. Su cima única roza el mundo de la eternidad y su base se ramifica en múltiples estribaciones por el mundo de los mortales. Es la vía mediante la cual el hombre puede elevarse hacia la divinidad, y la divinidad revelarse al hombre...[26]

En esa tarea hallamos a la protagonista de “La llamada” (1961), cuyo cabello flamígero se eleva para enlazarse con los astros. En palabras de la pintora:

«está ligada al cosmos y a sus designios a través de su cabello, pende de su cuello el mortero de la alquimia, pero no para mezclar las sustancias y las tramas, sino para trascender a ella misma»[27].

Hay otra viajera en las pinturas de Varo que podemos relacionar muy directamente con el viaje alquímico: se trata de aquella que va hacia la “Exploración de las fuentes del río Orinoco” (1959). La pintura remite al viaje real por el Orinoco, en busca de oro, que realizó Varo con el aviador francés Jean Nicole durante su estancia en Venezuela. Pero en la obra la intrépida exploradora vive su aventura en solitario y el oro del viaje de Varo por el Orinoco se ha convertido en una copa escondida en un árbol hueco[28] y de la que se derrama otro oro: el *aqua vitae* de la transmutación de la vida y del ser. La mujer va ataviada con gabardina y sombrero hongo, y viaja en un frágil vehículo –que es la prolongación de su sombrero– por un bosque inundado. En el bolsillo exterior de la barquita, la única provisión para el viaje es un libro. Sobre el sombrero, dos pequeñas alas remiten a las de Hermes-Mercurio. Dos aves negras la observan desde dos huecos en sendos árboles. La viajera avanza con expresión decidida, no sabemos qué es lo que la impulsa. En la pintura de Varo, el viaje se ha convertido en uno de resonancias míticas, una referencia al viaje en busca de la copa sagrada, del Santo Grial[29].

Esta espléndida corneta acústica va a cambiar tu vida...[30]

Ese mismo viaje para recuperar el Santo Grial es el que narra Leonora Carrington en su novela *La Corneta Acústica*. Tanto en los escritos de

Remedios como en los de Leonora (ficciones, correspondencia, sueños...) aparece continuamente la otra como personaje. Pero sin duda es en esta novela donde podemos encontrar la representación más espléndida de su amistad: las protagonistas son dos amigas, Marian Leatherby y Carmella Velásques (trasunto de Carrington y Varo), que viven estrambóticas situaciones y viajes inesperados. Marian es una feminista inglesa de 92 años, sorda, desdentada y con barba, a quien su familia quiere ingresar en una residencia para ancianas. Su amiga, la pelirroja española Carmella, tiene como principal ocupación escribir cartas a personas que no conoce –que era una de las actividades preferidas de Varo– y ayudará a su amiga en ese difícil trance, viviendo juntas momentos disparatados. Marian está sorda y «para remediar esta carencia, [...] Carmella le regala una trompeta acústica, que es un cuerno mágico»[31] que le permitirá enfrentar todos los imprevistos que se le echan encima.

La Corneta Acústica es la narración de una aventura protagonizada por mujeres para transformar el mundo[32]. Narra las experiencias de Marian en el asilo de ancianas, que es a la vez una comunidad esotérica llamada la «Morada Luminosa» y dirigida por un severo maestro (referencia a sus experiencias con los grupos de Gurdjieff)[33]. Narra también la peculiar relación entre la comunidad y el retrato de una antigua abadesa, de expresión aventurera y mirada maliciosa, Doña Rosalinda Álvarez de la Cueva[34]. En *La Corneta Acústica* todo es humor y disparate, aunque el asunto sea de absoluta trascendencia: Marian inicia desde el asilo una excéntrica aventura para «encontrar la copa mágica escondida en algún lugar del bosque»[35]. Tiene que rescatar la Copa de manos del «Dios Padre Irritado» y devolverlo al poder de la «Gran Madre». De esta empresa de evidentes resonancias míticas y de la que no habría podido salir airosa sin la ayuda de Carmella, depende la salvación del mundo[36]. La amistad entre ellas, su complicidad, es tan poderosa que permitirá que se altere el eje terrestre y, por tanto, se transforme el orden de las cosas. El resultado de poner el deseo de Marian en juego y en relación con Carmella será «recuperar el Grial y devolvérselo a la Diosa (...) a fin de que la bondad y el amor reinen de nuevo en el mundo»[37].

No sabemos exactamente cuándo escribió Carrington *La Corneta Acústica*, aunque en una entrevista explicó: «La escribí en los años cincuenta, cuando tenía unos cuarenta años»[38]. La novela es una celebración de la amistad que las unió y también un divertidísimo testimonio de los conocimientos y prácticas mágicas que compartieron en México: en ella podemos encontrar referencias a la brujería, el espiritismo, el consumo de alucinógenos, la mitología celta, la egipcia, las diosas Venus, Diana y Hécate, el medioevo español, la Diosa y el Grial, entre otros que seguramente se me escapan. Es también una narrativa que construye un imaginario feminista sobre la relación entre las mujeres y el ocultismo, un imaginario que veremos Leonora desarrollará también en sus pinturas. Más o menos en la época en que escribió *La Corneta Acústica*, la pintora contestó en una entrevista a la pregunta sobre el hecho histórico que más admiraba con las siguientes palabras: «Casi ninguno, pero sí. Hay fechas históricas que admiro. Por ejemplo, la Caída del Patriarcado que ocurrirá en el siglo XXI»[39]. En *La Corneta Acústica*, Leonora adelanta esa fecha y pone «la Caída del Patriarcado» en manos de Marian y Carmella.

No era la primera vez que Carrington se narraba a sí misma involucrada en la empresa de salvar al mundo. A su llegada a México había escrito *Memorias de abajo*, texto en el que relata su experiencia con la locura tras la detención de Max Ernst.[40] En el Madrid franquista de 1940 tuvo «el convencimiento de que Madrid era el estómago del mundo y de que yo había sido elegida para la empresa de devolver la salud a este órgano digestivo (...) Creía que era capaz de sobrellevar esta carga espantosa y extraer de ella la solución para el mundo».[41] En esa ocasión estaba sola y no pudo salir indemne de su intento, siendo ingresada en un sanatorio mental de Santander. Será años más tarde, en México y en relación con Remedios Varo, cuando podrá escribir otro relato –y con otro final– sobre su papel en la transformación del mundo.

Di una vida alquímica a los objetos según su posición y su contenido...

Whitney Chadwick señala que al menos desde 1936, cuando ingresó en la academia de Amédée Ozenfant, Carrington empezó a leer escritos alquímicos y esotéricos[42]. Su relación amorosa con Max Ernst debió de incrementar este interés, ya que Ernst era un gran conocedor de estos temas[43]. No es de

extrañar entonces que en sus citadas *Memorias de abajo* aparezcan numerosísimas referencias a la alquimia. Susan Aberth señala que, a pesar de su estructura narrativa, las muchas referencias místicas presentes en *Memorias de abajo* lo convierten en una especie de texto hermético, similar, por ejemplo, a la famosa alegoría alquímica El matrimonio químico de Christian Rosenkreutz. A lo largo de *Memorias de abajo* se combinan las referencias alquímicas y cristianas...[44]

No puedo detenerme ahora a analizar con detenimiento todas estas referencias, pero sí me gustaría seleccionar algunos fragmentos de las *Memorias* para dar una idea de la manera como las utiliza Carrington. Ya he adelantado que, tras la prisión de Ernst, una crisis nerviosa y su huida de Francia, Carrington se siente llamada en Madrid a devolver la salud a la ciudad que se ha convertido en el estómago del mundo. Años después, al iniciar la escritura y preocupada por la falta de memoria para recordar detalles, conjura la figura del huevo que todo lo contiene:

Esta mañana me ha venido otra vez la idea del huevo y he pensado que podría utilizarlo como bola de cristal para ver Madrid en aquellos días de julio y agosto de 1940; pues ¿por qué no puede encerrar mis propias experiencias del mismo modo que el pasado y la historia futura del universo? El huevo es el macrocosmos y el microcosmos, la línea divisoria entre lo Grande y lo Pequeño que hace imposible ver el todo. Poseer un telescopio sin su otra mitad esencial, el microscopio, me parece símbolo de la más oscura comprensión. La misión del ojo derecho es atisbar por el telescopio mientras el izquierdo atisba por el microscopio[45].

Carrington relata que, tras una primera inyección del tratamiento con Cardiazol que recibió, «creía que estaba siendo sometida a torturas purificadoras, a fin de poder alcanzar el Saber absoluto». Entonces hace un análisis de la situación en que se encuentra, y es muy interesante destacar –ya que volveré sobre este tema– que se siente llamada a una tarea trascendental por su condición de mujer:

...deduje que el padre era el planeta Cosmos, representado por el signo del planeta Saturno. El hijo era el Sol y yo la Luna, elemento esencial de la Trinidad, con un conocimiento microscópico de la tierra con sus plantas y sus criaturas. Yo sabía que Cristo había muerto y había desaparecido, y que yo tenía que ocupar Su sitio: porque la Trinidad, sin una mujer y un conocimiento microscópico, se había

secado y estaba incompleta. Cristo era reemplazado por el Sol. Yo era Cristo sobre la tierra en la persona del Espíritu Santo[46].

Carrington decide entonces que ingiriendo la comida según ciertos rituales evitará la segunda inyección de Cardiazol. Relata que tras la comida «examinaría los restos de la fruta, la piel y los huesos, y los ordenaría en forma de dibujos que representasen otras tantas soluciones a los problemas cósmicos»[47]. Continúa escribiendo que unos días después de la segunda inyección de Cardiazol –que no evitó– le devolvieron los objetos que le habían confiscado al ingresar al sanatorio: «Comprendí que tenía que ponerme a trabajar con la ayuda de estos objetos, combinando sistemas solares para regular la conducta del Mundo»[48]. Y tras una detallada descripción de los diversos objetos y su combinación, concluye. «Di una vida alquímica a los objetos según su posición y su contenido»[49]. Y aun una vez más realiza la «Obra» –en sus palabras– de ordenar un «sistema solar» de objetos que, al estar en desorden, tenían «al mundo sumido en la angustia, en la guerra, en la indigencia, en la ignorancia»[50]. A pesar de que Carrington no conseguirá llevar la bondad al mundo hasta muchos años después, al escribir *La Corneta Acústica*, la experiencia relatada en *Memorias de Abajo* es la narración de un proceso de muerte, resurrección y transformación de su propia persona, que algunos estudiosos han identificado con el de la Obra alquímica[51]. También el dibujo que acompañó la publicación del texto en VVV, titulado “Mapa de Memorias de Abajo” (c.1943) contiene muchas imágenes esotéricas: soles, medias lunas, símbolos planetarios, puertas, cuevas, espirales, cruces, serpientes... Uno de los lugares señalados en este mapa con el nombre «Radiografía», y que indica el lugar donde Carrington recibió las inyecciones químicas, muestra un ataúd cerrado a través del cual se puede ver un cuerpo con dos cabezas.

... y allí se dedicaron a la magia y la alquimia, pues sabían transmutar el oro...

Leonora Carrington se reclama de la estirpe de los alquimistas. Hablando de su infancia, recuerda las enseñanzas de su abuela materna, irlandesa, que le contaba sobre los hombres llamados «la gente pequeña... que vivían bajo tierra en el interior de las montañas»:

Mi abuela solía decirme que éramos descendientes de aquella raza antigua que empezó a vivir mágicamente bajo tierra cuando su tierra fue tomada por invasores con diferentes ideas políticas y religiosas. Prefirieron irse a vivir debajo de la tierra, y allí se dedicaron a la magia y la alquimia, pues sabían transmutar el oro[52].

Carrington pintó varias obras que tienen como tema central la alquimia, como “La silla”. “Daghda Tuatha dé Danaan” (1955), “AB EO QUOD” (1956), “El jardín de Paracelso” (1957) o “Naturaleza muerta” (1960), Y también dedicó, como Varo, una pintura a una alquimista, aunque en este caso, y desde el título, claramente a una mujer alquimista ya que se trata de una figura histórica. Su pintura “Crisopeya de María la Judía” (1964) es muy diferente a la de Varo. Toda la pintura está teñida por un tono dorado, y frente a la soledad de la alquimista variana, María la Judía está rodeada de toda clase de seres, animales y energías. La pintura de Carrington es muy compleja, y se conforma como un enigma visual de difícil lectura o interpretación.

Ya el título de la obra nos prepara para un tratado alquímico, hermético, para la lectura de una crisopeya. Los tratados alquímicos utilizaban sistemas de símbolos visuales para construir narraciones alegóricas, y lo mismo hace Carrington en su obra, aunque no utiliza el vocabulario visual propio de estos tratados sino una compleja mezcla de elementos y referencias a diferentes tradiciones mágicas. Carrington dedica su obra a María la Judía (conocida también como María la Hebrea o Miriam la Profetisa), una alquimista alejandrina del siglo I d. C.[53]. El conocimiento de esta figura nos indica el interés y fascinación de la pintora tanto por la alquimia como, en particular, por la tradición femenina en la práctica de esta tradición hermética. La figura de María la Judía ha sido recuperada en diversas fuentes, destacando sus aportaciones tanto en la aproximación mística a la alquimia como en la experimental, ya que se conoce como inventora de diversos aparatos (el tribikos y el kerotakis) y procedimientos (como el baño maría, que ha pervivido en su aplicación común en la cocina). Zósimo de Panópolis, la primera fuente conocida sobre la figura de María, nos informa que inventó muchos hornos y vasijas para cocinar y destilar los elementos alquímicos. Fue seguramente esta combinación de cocina y misticismo lo que llamó la atención de Leonora Carrington. Pero también debió hacerlo el hecho de que la

alquimista fuera judía, ya que Carrington se había casado con Emerico «Chiki» Weisz, un fotógrafo húngaro judío que escapó de la Shoah, y estaba muy interesada en el estudio de la Cábala.

Detengámonos ahora en la pintura. María la Judía aparece representada mientras realiza algún ritual, en la parte inferior del cuadro. Su rostro y pechos son los de una mujer, pero su cuerpo y sus patas son las de un león macho: la propia figura de la alquimista encarna el símbolo alquímico del matrimonio entre femenino y masculino. Detrás de la alquimista podemos ver a tres figuras masculinas que observan sus operaciones como espectadores, sin participar de ellas. Estos ancianos sabios llevan trajes y sombreros de piel, algunos de forma cónica, lo que los podría identificar como judíos. Delante de María, en la parte inferior izquierda de la pintura, dos animalillos juegan: uno está coronado y el otro parece un elegante y agresivo roedor de larga cola, tal vez un armiño. Frente a la alquimista, Carrington situó tres pequeñas figuras de ancianos. Uno de ellos tiene una larga barba y alas en la espalda, y sujeta con su mano izquierda dos aves por las patas. Otro tiene cara de toro y cuernos, lleva un alto sombrero que recuerda la arquitectura de una estupa y parece señalar con su dedo la figura de María. El tercero tiene cara de mono con una larga melena. Opuestos a las figuras de los altos magos, se sitúan más cerca de la alquimista y podrían estar involucrados en sus ritos o protegidos por ellos. A sus pies vemos extrañas formas de energía blanquecina, que pueden estar siendo emanadas o dirigidas por los hombrecillos. Detrás de ellos, una gigantesca figura, casi totémica, cubierta de pelo o plumas, de rostro enigmático y barbado, cabello flameante y el símbolo del infinito sobre su frente. De su cabeza emana una forma humeante, ascendente, oscura, sobre la cual un ave negra con garras de rapiña permanece encadenada por el cuello. En la pintura, en un plano posterior, aparece otra ave también encadenada, ésta por una de sus patas, a una extraña columna sostenida por una rueda y algo que podría ser una cola de reptil o una raíz. La cuerda que lo encadena está sujeta a la columna por un corazón. Sobre la columna, una jaula con un pequeño personaje encerrado, tal vez cubierto de plumas y que parece sostener un huevo. Sobre la jaula, el símbolo alquímico del azufre. Al fondo, algo que podría ser un edificio y recordar también a un insecto o a un pez espada. Tiene cuatro pequeñas ventanas a través de las cuales se ve fuego, así que podría ser

un atañor u horno alquímico, y sobre las ventanas aparece escrita una fórmula misteriosa, y los símbolos del mercurio y la sal. En su parte inferior tiene una puerta, y frente a ella hay una camilla con una figura humana con el cuerpo vendado. Podría estar muerta, o enferma, o loca. Dos animales cuadrúpedos – tal vez hienas– la acompañan. La atmósfera está llena de figuras como nebulosas, blancas, que remiten a estrellas, a pentáculos, a filamentos, a huevos. También, sobre las paredes que enmarcan la escena, aparecen dibujadas tenuemente en blanco dos figuras o rostros humanos. De toda la pintura, tal vez la única semejanza con la de Varo es la atmósfera nebulosa y dorada de la escena.

La pintura es ciertamente hermética y difícil de interpretar o «descifrar». Rita Alazraki constata que las imágenes creadas por Carrington «no son la representación de teorías sino el lugar donde se gesta la síntesis visual e intelectual» entre las enseñanzas secretas y caminos de conocimiento que ha estudiado la pintora (los mitos celtas, la alquimia, la Cábala, el budismo tibetano, el gnosticismo egipcio...) y sus propias intuiciones: es en sus imágenes «donde se genera el lugar del encantamiento. Ella ha sido su propio laboratorio de conocimiento y sus imágenes el caldero alquímico donde se han cocinado múltiples encuentros»[54].

Gloria Feman Orenstein ha realizado una cuidadosa lectura y propuesto una muy interesante hipótesis sobre esta pintura[55]. Relaciona la imagen de María[56] con el icono de una diosa de una cultura no-patriarcal, por sus pechos al descubierto a la manera de las diosas cretenses o minoicas. Destaca también que María está en simbiosis o transmutación con un animal, lo que tal vez le otorga la fuerza y poder de éste. Según Orenstein esta pintura hace referencia a la natividad cristiana, e identifica a los tres reyes magos en las figuras de los grandes sabios tras María, y a las dos crías animales a los pies de la alquimista con el niño nacido. Este nuevo nacimiento está siendo protegido por el rito de María la Judía, aunque Orenstein recuerda que la Virgen María también era judía, lo que nos permite considerar a las dos Marías superpuestas. Tanto María como los tres pequeños sabios y todas las energías que la alquimista ha creado con su gesto están formando una protección de luz blanca que aleja la atención del pequeño animal coronado como rey. Orenstein

identifica a los tres pequeños sabios con la comunidad de los exiliados que Leonora crea a través de sus estudios y su obra: judíos, tibetanos, celtas, brujas, personas locas, diosas animales y antiguos pueblos adoradores de diosas. Según la Cábala, el nombre para la comunidad en el exilio es Shekinah, el aspecto femenino de Dios. Carrington los ha reunido para la ceremonia que la alquimista está realizando, usurpando su poder a los varones que en el judaísmo tradicional son los autorizados para realizar rituales sagrados. Otra hipótesis de Orenstein sobre los tres pequeños personajes es que son «la gente pequeña» de la mitología celta que, conociendo la alquimia, están ayudando a la alquimista en su Obra. Orenstein apunta una interpretación fuertemente política de la pintura carringtoniana, ya que tras identificar a los exiliados y perseguidos, equipara el horno con un horno crematorio de los campos de exterminio nazis, y la figura en la camilla con una víctima de la Shoah –como lo fue la familia de su marido– o tal vez con una persona loca –como lo fue ella misma. Según esta lectura, María estaría realizando, con el apoyo de la Shekinah, un ritual para contrarrestar el mal y la alquimia negativa del crematorio. La alquimia que pone en práctica María está destinada a salvar la vida de la persona en la camilla –tal vez ella misma– y a proteger la vida del bebé rey. Pero su ritual no es «ortodoxamente» alquímico, sino una combinación de alquimia, brujería, cabalística y chamanismo. A medida que el ritual se pone en marcha, libera espíritus y energía en formas de radiaciones circulares. El trabajo alquímico y cabalístico de María la Judía pone en marcha el proceso de generación de las energías que permitirán la «reparación del mundo» o Tikún Olam según la tradición de la Cábala, y por lo tanto la participación de la alquimista en el trabajo divino de la Creación[57]. Si identificamos esta pintura con una crisopeya, un tratado alquímico para la transmutación de la materia bruta en oro y del alquimista en un ser iluminado, podríamos decir que guarda una estrecha relación con *La Corneta Acústica*, ya que en ambas obras Carrington pone en manos de las mujeres la obra de traer al mundo la bondad, el amor y la justicia social. Es esta reivindicación de que las mujeres y lo «femenino» sean restaurados a sus máximos poderes, tanto espirituales como políticos, lo que ha hecho de Carrington –y de Varo– y sus obras un referente para muchas pensadoras y activistas feministas y ecofeministas.

Entíbiense al baño María los hígados de ternera...

Varo y Carrington no solo reclamaron para las mujeres la capacidad de trabajar con los saberes alquímicos, sino que igualaron sus procesos a otros que tienen asimismo relación con el fuego y la transformación, pero que se desarrollan en un tiempo y espacio doméstico y tradicionalmente femenino: la cocina. Muchas investigadoras han escrito sobre la relación, en la obra de ambas, de la cocina con la magia y la alquimia, y sobre las actividades domésticas como metáfora de camino de conocimiento y toma de conciencia femenina[58]. Sabemos que les encantaba divertirse inventando estrambóticas recetas y cocinando originales platos. En muchas pinturas de Carrington (como en “The House Opposite”, 1945 y “La tentación de San Antonio”, 1947) aparecen imágenes de mujeres en cocinas y alrededor de calderos al fuego, que remiten tanto a la tradición mitológica celta como a la práctica brujeil. Otras veces no está el caldero en el centro, pero en la pintura se representa un grupo de mujeres dispuestas en círculo, como si se tratase de un «círculo de brujas». De hecho, en algunas pinturas el círculo aparece incluso dibujado en el suelo como en “La cocina aromática de la abuela Moorhead” (1975). En muchas ocasiones el grupo de mujeres o de figuras se dispone alrededor de una mesa, como en “Old Maids” (1947), “Friday” (1978) o “Séance” (1998), Susan L. Aberth ha dedicado una investigación a esta iconografía específica, para llegar a la conclusión de que la mesa de cocina en la obra de Carrington, presentada como si fuera un altar, transforma el espacio doméstico femenino en un espacio simbólico que celebra la arquetípica sacralidad femenina[59]. La cocina se transforma en un espacio mágico donde mezclar pociones, preparar hierbas y realizar experimentos alquímicos.

Remedios Varo no trabajó en su pintura la iconografía de la cocina[60] pero escribió, adoptando el nombre y el formato usual de la literatura culinaria, una serie de complicadas y humorísticas recetas con el fin de obtener los más variados resultados: Recetas y consejos para ahuyentar los sueños inoportunos, el insomnio y los desiertos de arenas movedizas bajo la cama, o Para provocar sueños eróticos[61]. Entre los ingredientes, algunos habituales como «tres gallinas blancas» o «dos hígados de ternera». Lo que ya no se

parece tanto a una receta de cocina como a un juego o a un conjuro es el procedimiento a seguir:

Entíbiense al baño María los hígados de ternera, teniendo mucho cuidado de que no lleguen a hervir. Colóquense los hígados tibios en lugar de la almohada (en casos de masoquismo) o en ambos lados de la cama, al alcance de las manos (en casos de sadismo)[62].

“Huevo N° 5” [63] es una receta que incorpora, además, un procedimiento muy utilizado y amado por los surrealistas: Varo combina un listado de ingredientes y notas musicales con textos de escritura automática. El resultado es una extraña mezcla entre una de las «recetas» surrealistas para conseguir la liberación del subconsciente y una receta tradicional de cocina.

Leonora Carrington, además, incorporó algunos procedimientos relacionados con la cocina a la práctica pictórica. La artista utilizaba frecuentemente la técnica tradicional de la ténpera de huevo –aprendida de la pintura florentina del siglo XIV– ya que le interesaban las calidades especiales de brillo y la intensidad de colores que se consiguen. Tenía los huevos en su mesa de trabajo, los batía para preparar sus pinturas y le encantaba asemejar la pintura a la cocina y a la alquimia[64]. En palabras de Aberth, «equiparaba especialmente el tránsito de los alimentos, desde la cocina hasta la mesa donde son consumidos, a los procesos alquímicos de destilación y transformación, que a su vez asociaba con la producción artística»[65]. También Whitney Chadwick se detiene en describir esta relación, destacando la incorporación de las funciones y espacios tradicionalmente femeninos:

El lugar prominente otorgado al caldero en los mitos celtas y la leyenda del Grial siempre habían fascinado a Carrington, como también las descripciones alquímicas de la delicada cocción de sustancias dentro de vasijas en forma de huevo. Ella ha relacionado los procesos alquímicos con los de la pintura y la cocina, seleccionando cuidadosamente una metáfora que aúna la función tradicional de la mujer como alimentadora de la especie con la de la transformación mágica de formas y colores...[66]

Recordemos aquí que la relación entre la práctica artística y la alquímica ya había sido trabajada. Algunos estudiosos han destacado que las investigaciones empíricas de los alquimistas, las que se podían relacionar con

la química, influyeron sobre numerosas técnicas artísticas. Algunos ejemplos serían recetas sobre la coloración del vidrio y la fabricación de colores artificiales o hallazgos en el terreno de la cerámica y la orfebrería[67]. Jacques van Lennep investigó sobre las relaciones que a lo largo de la historia muchos artistas como Bosco, Brueghel, Durero y Goya –pintores que fascinaban a Varo y Carrington– establecieron con la alquimia. Serge Hutin nos recuerda que «los adeptos [a la alquimia] se atribuían voluntariamente el nombre de artistas, y esta coincidencia nominal no es en absoluto producto del azar»[68]. Si bien he analizado ya los intereses de Carrington en la elección de la figura de María la Judía como protagonista de una de sus pinturas, tal vez se podría añadir la hipótesis, en este contexto de vínculos entre alquimia y pintura, de que a Carrington le interesase el hecho de que se supone que fue esta alquimista quien estableció la idea de una secuencia de cuatro colores – elemento básico de la pintura– para representar las etapas de transformación en la antigua alquimia helenística[69].

Quería ser pájaro y Creación de las aves

Varo y Carrington representaron en sus obras, como hemos visto, alquimistas y temas relacionados con la alquimia. Ambas representaron también figuras de alquimistas que son a la vez pintoras, con el poder de transformar –con sus conocimientos de ambas disciplinas– la materia mediante su trabajo.

Leonora Carrington relacionó la creación alquímica y la artística en “Quería ser pájaro” (1960). La protagonista es una figura sumamente delgada y de aspecto andrógino, que recuerda a muchos personajes de Varo y, a su vez, a la propia Leonora por la finura de sus facciones. Está dibujando, utilizando una fina pluma a modo de pincel, algunas líneas y signos enigmáticos. No lo hace sobre un papel, sino sobre un gran huevo, mientras parece que lo hace girar a cierta velocidad. El huevo reposa sobre un soporte de solo dos pies adornado con una extraña cabeza de referencias mitológicas. La figura protagonista va vestida de forma peculiar: un blusón negro de gran cuello abierto y un pantalón muy ceñido a sus piernas y que parece hecho de plumas de pájaro. Además, sobre su hombro izquierdo reposa un pájaro. Frente a la protagonista, del otro lado del huevo, un ave rapaz observa sagazmente la escena –o tal vez participa en ella. El escenario también es extraño, ya que

podría ser una escena interior –por la pared y el suelo– o exterior, bajo un cielo de oscuros nubarrones y algunos luceros brillantes. A la derecha de la composición, una pared montañosa en la que encontramos dos pájaros, uno en reposo y otro en vuelo. Hay dos aves más en la pintura, además de otros animales que parecen cérvidos, aunque son también sumamente felinos. Aún hay otro animal en la composición, en extraña metamorfosis entre cerdo y armadillo. Por último, al fondo de la pintura, un extraño animal blanco y alado. A los pies de la figura de la alquimista, la imagen de un sol representado cara abajo y encuadrado en unas formas geométricas.

No sabemos cuál es el objetivo de la joven en su trabajo con el huevo. Lo que sí vemos en la pintura es que se halla, como María la Judía, rodeada de una comunidad de seres y en relación con los astros, que seguramente la ayudan en su experimento y conjuro.

En “Creación de las aves” (1958), Remedios Varo representa a –se representa como– una pintora y alquimista. Es la única de las protagonistas de las obras de Varo que se dedica a la misma actividad creativa que la artista: la pintura. Su trabajo no solo transforma la materia, sino que es capaz de crear vida. En relación a “Quería ser pájaro”, lo primero que llama la atención es que esta figura ya es pájaro –una simbiosis de mujer y de lechuza–[70] y a su vez crea pájaros. La pintora sujeta, con la mano izquierda, una lupa triangular. A través de esta recoge la luz de una estrella y la dirige hacia el papel: la luz astral «anima» y da vida a un pájaro cuya cola la protagonista está acabando de pintar. Otro pájaro, que parece haber sido recién pintado, eleva el vuelo, y un tercero sale volando por una ventana ojival. Aún hay otro que picotea algo sobre el suelo. Los pájaros que vuelan son tres, y son de los colores que va adoptando la materia en el proceso alquímico: el rojo, el rubedo, que simboliza la perfección, es el que sale volando por la ventana[71]. La artista no solo utiliza el poder de los astros: el fino pincel con el que trabaja está conectado tanto a un instrumento musical de cuerda que pende de su cuello como a su plexo solar. La mujer lechuza, para crear, aúna a la energía cósmica dos más: la de la música y la de los sentimientos.

¿Qué materiales utiliza esta artista peculiar? En el muro al fondo de la habitación hay una pequeña obertura circular. Por ella sale un tubo de algún

material parecido al cristal que, acabado en una especie de embudo, recoge del exterior –la misma tarea que hacía la alquimista– polvo de estrellas. Este tubo sigue un diseño complejo y «alambicado» –que comprende también una pequeña esfera de cristal en la que sucede alguna invisible transformación de la materia– y concluye en un recipiente en forma de doble huevo situado junto a la pintora. En el huevo superior entra la materia –el polvo estelar– y sale, por otro tubo que a su vez se divide en tres, transformada. Pero lo que gotea de estos tres tubitos ya no es el aqua vitae sino los tres colores primarios –rojo, azul, amarillo– que caen sobre la paleta de la pintora y constituyen la materia prima de la pintura, la Obra de la pintora.

La mujer lechuza realiza su trabajo sentada en una pequeña mesa, en un espacio monacal desde el que establece comunicación sobrenatural con el cosmos. Trabaja solitaria y ensimismada, con gran delicadeza. Esta pintora de pájaros parece encarnar las palabras de Juliana González refiriéndose a la pintora Remedios Varo:

El arte es vivido por ella como un verdadero recurso de trascendencia, no solo artística. Como pudo haberlo sido en algunos momentos del medioevo: un oficio de salvación, de sapiencia, de purificación[72].

Remedios Varo y Leonora Carrington se interesaron por la alquimia seguramente por varias razones. Entre otras, por su consideración de camino de conocimiento y transformación personal; por las formas en que se realiza el trabajo, regido –como el de la pintura– por el rigor técnico y el perfeccionismo; y por las maneras de trabajar los «ingredientes» en ambas disciplinas: alquimista y artista someten la materia a un proceso de perfeccionamiento[73].

En sus obras, Varo y Carrington cuestionaron y revisaron los estereotipos de género contruidos en la tradición alquímica –y en otras tradiciones herméticas– y sus simbologías, y reclamaron el papel central de las mujeres: alteraron los modelos herméticos medievales y renacentistas y produjeron narrativas esotéricas alternativas, en las que expresaban sus experiencias, aspiraciones y deseos partiendo de la conciencia de la diferencia sexual. No solamente representaron figuras femeninas, sino que añadieron a la pintura y la alquimia –consideradas como materia y vía de conocimiento y

transformación de la realidad– las prácticas domésticas y culinarias consideradas tradicionalmente femeninas.

Varo y Carrington emprendieron en relación un proceso de descubrimiento personal y creativo. Su relación fue de profunda amistad y –utilizando un término creado desde el feminismo de la diferencia– de «autoridad femenina». Es decir, cada una reconoció autoridad en la otra y se reconocieron entre ellas como interlocutoras magistrales[74]. En palabras de Linda Nochlin, su relación permitió a cada una «encontrarse a sí misma» pero hacerlo «juntas»[75].

Ambas artistas se dedicaron con mucho interés a la búsqueda espiritual, a la lectura y al estudio de textos y de tradiciones místicas. Podemos pensar que consideraron la pintura también como una práctica mágica –y marcadamente alquímica por su cualidad matérica– que les permitía conjurar la realidad. Su objetivo, como el de los y las alquimistas a lo largo de la historia, fue el conocimiento y la sabiduría. La pintura fue su Obra.

Bibliografía

ABERTH, Susan L., «The Alchemical Kitchen: At Home with Leonora Carrington», *Nierika. Revista de estudios de arte*, nº 1, junio de 2012, pp. 7-15. Se puede consultar en la red: http://revistas.iberomexico.mx/articulo_detalle.php?id_volumen=1&id_articulo=8&id_seccion=7&active=6&pagina=16 [consulta: 20/02/2017]

_____, Leonora Carrington, *Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid: Turner, 2004.

ALAZRAKI, Rita, «El misterioso universo visual de Leonora Carrington», en *Leonora Carrington. La vocación y sus reflejos*, México D.F.: Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 2003.

_____, Leonora Carrington y el surrealismo: de objeto de deseo a sujeto deseante. Tesis de maestría (inédita), Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 44.

ANDRADE Lourdes, *Remedios Varo. Las metamorfosis*, México, D.F.: Círculo de Arte / Conaculta, 1996.

_____, «Remedios y la alquimia», en *México en el Arte*, nº 14, 1986, pp. 66-71.

ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona: Acantilado, 2012.

ANGELIS, Paul de, «Leonora Carrington», traducción de María Corniero, *El Paseante*, nº 17, 1990.

ARCQ, Tere, «Mirrors of the Marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo», en *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, Surrey / Burlington: Lund Humphries, 2010.

BATTISTINI, Matilde, *Astrología, magia, alquimia*, traducción de Jofre Homedes Beutnagel, Barcelona: Electa, 2015.

BURCKHARDT, Titus, *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, Barcelona: Paidós, 1994.

CARRINGTON, Leonora, *La Corneta Acústica*, Barcelona: Alba Editorial, 1995.

_____, *Memorias de abajo*, Madrid: Siruela, 2001.

CASTELLANOS, Rosario, *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.

CIGARINI, Lia, *La política del deseo: la diferencia femenina se hace historia*, Barcelona: Icaria, 1996.

CHADWICK, Whitney, «Leonora Carrington: Evolution of a Feminist Consciousness», en *Woman's Art Journal*, primavera-verano de 1986.

_____, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, traducción de Gloria Benuzillo, México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Era, 1994.

_____, «El mundo mágico: Leonora Carrington's Enchanted Garden», en *Leonora Carrington: The Mexican Years, 1943-1985*, San Francisco: The Mexican Museum, 1991.

_____, «Pilgrimage to the Stars: Leonora Carrington and the Occult Tradition», en SCHLIEKER, Andrea (ed.), *Leonora Carrington: Paintings, Drawings and Sculptures 1940-1990*, Londres: Serpentine Gallery, 1991.

_____, *Women Artists and the surrealist movement*, Londres: Thames & Hudson, 1985.

Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo, Vilaür: Atalanta, 2015.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2004.

Consejos y recetas de Remedios Varo. Pinturas, manuscritos y dibujos, Museo Biblioteca Pape, Monclova, Coahuila, 1988.

DAUMAL, René, *El monte análogo, traducción de Alberto Laurent*, México D.F.: Océano / Abraxas, 2001.

ELKINS, James, *What Painting is: How to Think about Oil Painting using the Language of Alchemy*, Nueva York / Londres: Routledge, 1999

GONZÁLEZ MADRID, María José, «“Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto, parece más bien que es Leonora...”: La amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington», en *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, n° 1, junio de 2012, pp. 26-41. Se puede consultar en línea: http://revistas.iberomex.mx/articulo_detalle.php?id_volumen=1&id_articulo=10 [consulta: 28/03/2017].

———, «Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie doit venir à la vieille dame». Remedios Varo et Leonora Carrington: Représentations d'une relation», en Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme, n° XXXIII, Autoreprésentation féminine, 2013, pp. 150-160.

———, «Recetas, pócimas, retortas: Alquimia y creación en la pintura de Remedios Varo», en GONZÁLEZ MADRID, María José y RIUS GATELL, Rosa (eds.) *Remedios Varo: Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, op. cit.

——— y RIUS GATELL, Rosa (eds.) *Remedios Varo: Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid: Eutelequia, 2013.

HAEFFNER, Mark, *Dictionary of Alchemy*, Londres: AEON Books, 2004.

HAYNES, Deborah J, «The Art of Remedios Varo: Issues of Gender Ambiguity and Religious Meaning», *Woman's Art Journal*, n° 16/1, 1995, pp. 26-32.

HUTIN, Serge, «Introducción», en LENNEP, Jacques van, *Arte y alquimia*, op. cit.

KAPLAN, Janet K., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988 (Edición original: *Unexpected journeys. The art and life of Remedios Varo*, Londres: Virago, 1988).

LENNEP, Jacques van, *Arte y alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, prefacio de Serge Hutin, traducción de Antonio Pérez, Madrid: Editora Nacional, 1978.

Leonora Carrington, *el juego surrealista*, dirigido por Javier Martín-Domínguez, Madrid: Time Zone, 2012.

Leonora Carrington. *Ouvre-toi, porte de pierre*, dirigido por Dominique y Julien Ferrandou, producido por Aube & Oona Elléouët-Breton, Grenoble: Les Studios WinWin, 2011.

MASAYO Nonaka, *Remedios Varo: Los años en México*, México, D.F. / Barcelona: RM / RM Verlag, 2012.

MORO, César, *Versiones del surrealismo*, Barcelona: Tusquets, 1974.

NOCHLIN, Linda, «Art and the conditions of exile: Men / Women, Emigration / Expatriation», en SULEIMAN, Susan Rubin (ed.), *Exile and Creativity. Signposts, travelers, outsiders, backward glances*, Durham / Londres: Duke University Press, 1998, p. 38.

NOHEDEN, Kristoffer, «Leonora Carrington, Surrealism, and Initiation. Symbolic Death and Rebirth in Little Francis and Down Below», *Correspondences* 2.1, 2014, pp. 35-65. Se puede consultar en línea: <http://correspondencesjournal.com/12303-2/> [consulta: 20/02/2017]

ORENSTEIN, Gloria Feman, «The Chrysopeia of Mary the Jewess: Leonora Carrington's Surrealist Alchemical Tractate», *Cauda Pavonis*, New Series Vol. 9. No. 2, 2000, pp. 1-8. Se puede consultar en línea: <http://tetworld.tripod.com/leonora.html> [consulta: 20/02/2017]

_____, «Manifestations of the Occult in the Art and Literature of Leonora Carrington», en Frank Luanne (ed.), *Literature and the Occult: Essays in Comparative Literature*, Arlington: University of Texas Press, 1977, pp. 216-233.

_____, «The methodology of the Marvellous», *Symposium A Quartely Journal in Modern Foreign Languages*, vol. 42, núm. 4, 1989, pp. 329-339.

_____, «The Secrets of Green Magic: Radical Feminism, Ecofeminism, and Grandmother Gaia», en *The Reflowering of the Goddess*, Nueva York: Pergamon Press, 1990.

PONIATOWSKA, Elena. «Leonora Carrington». *Novedades. Suplemento México en la cultura*, 9 de junio de 1957.

Remedios Varo, *Catálogo razonado / Catalogue raisonné*, compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, D.F.: Era, 2008, 4ª ed. ampliada, edición bilingüe español-inglés. Existen tres ediciones anteriores: 1994, 1998, 2002.

RICH, Adrienne, *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Madrid: horas y HORAS, 2011.

RIUS GATELL, Rosa, «Armonía y creación en el cosmos de Remedios Varo», en GONZÁLEZ MADRID, María José y RIUS GATELL, Rosa (eds.), *Remedios Varo: Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, op. cit., pp. 77-97.

SALMERÓN, Julia, *Leonora Carrington*, Madrid: Ediciones del Orto, 2002.

VARO, Remedios, «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros (dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo)», en *Remedios Varo. Catálogo razonado*, op. cit.

_____, *Cartas, sueños y otros textos*, edición de Isabel Castells, México D.F.: Era, 1997.

WARLICK, M. E., *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth*, Austin: University of Texas Press, 2001.

Notas

[1] Remedios Varo había estudiado arte en la Academia de San Fernando de Madrid. Tras una breve estancia en París, se instaló con su marido el pintor Gerardo Lizarraga en Barcelona, donde experimentó con los lenguajes de vanguardia y participó en la Exposición Logicofobista de 1936. Durante la revolución española inició una relación amorosa con el poeta surrealista francés Benjamin Péret y en 1937 se trasladó a París. Allí participó en las actividades, exposiciones y revistas del grupo surrealista. Con la invasión nazi a Francia Varo huyó a Marsella. Desde allí, junto a Péret, pudo embarcar a México a finales de 1941. Sobre Remedios Varo véase KAPLAN, Janet K., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988 (Edición original: *Unexpected journeys. The art and life of Remedios Varo*, Londres: Virago, 1988); VARO, Remedios, *Cartas, sueños y otros textos*, edición de Isabel Castells, México D.F.: Era, 1997; GONZÁLEZ MADRID, María José y RIUS GATELL, Rosa (eds.) *Remedios Varo: Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid: Eutelequia, 2013 y *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Vilaur: Atalanta, 2015.

[2] Leonora Carrington llegó a México a principios de 1942 con el escritor mexicano Renato Leduc, con quien se había casado para poder escapar del control de su familia. Su historia es conocida: Carrington había encontrado a Max Ernst en Londres en 1936, y se había ido con él a París a pesar de la oposición paterna. Allí participó en las actividades del grupo surrealista. Con el inicio de la guerra, Ernst (ciudadano alemán) fue detenido e ingresado en un campo de concentración, y Carrington sufrió una crisis nerviosa. Fue internada por su familia en un sanatorio mental de Santander en 1940. Después la llevaron a Lisboa para embarcarla hacia Sudáfrica, pero ella consiguió escapar y pidió asilo en la embajada mexicana, ya que conocía, de los tiempos parisinos, al escritor Renato Leduc, que trabajaba en la embajada. De esta experiencia escribió un estremecedor relato a su llegada a México, titulado *Memorias de abajo*. Sobre Leonora Carrington, véase SALMERÓN, Julia, *Leonora Carrington*, Madrid: Ediciones del Orto, 2002; . ABERTH, Susan L., *Leonora Carrington, Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid: Turner, 2004 y el documental “Leonora Carrington, el juego surrealista”, dirigido por Javier Martín-Domínguez, Madrid: Time Zone, 2012. Véase también el número monográfico de la revista Nierika dedicado a ella, con ocasión de su fallecimiento, que se puede consultar en línea: http://revistas.iberomexico.com/arte/index.php?id_volumen=1 [consulta: 20/02/2017]

[3] CHADWICK, Whitney, *Women Artists and the surrealist movement*, Londres: Thames & Hudson, 1985, p. 194. Las traducciones son mías.

[4] RICH, Adrienne, *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Madrid: horas y HORAS, 2011.

[5] CHADWICK, Whitney, *Women Artists...* op.cit., p. 194.

[6] Todas las citas de Kaplan sobre la relación entre las dos artistas en KAPLAN, Janet K., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., pp. 93-95.

[7] KAPLAN, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, op. cit., p. 94. Un poco más adelante me detendré a hablar de la novela de Carrington, *La Corneta Acústica*.

[8] ... algo así como una parte de la “verdad absoluta”. Se trata de las palabras con que Varo inicia el relato de su Sueño 10. VARO, *Remedios, Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., p. 132.

[9] ORENSTEIN, Gloria Feman, “The methodology of the Marvellous”, *Symposium A Quartely Journal in Modern Foreign Languages*, vol. 42, núm. 4, 1989, pp. 332.

[10] Colectiva en la Galería Diana en la que también participó Carrington.

[11] La imagen del laberinto forma parte del repertorio iconográfico sobre la investigación alquímica: «El laberinto mismo fue considerado como alegoría de las dudas y dificultades que el alquimista encuentra en el curso de la opus alchimicum». LENNEP, Jacques van, *Arte y alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, prefacio de Serge Hutin, traducción de Antonio Pérez, Madrid: Editora Nacional, 1978, p. 42. Véase también CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2004, p. 273-274, sub voce «Laberinto». Battistini recoge la identificación del laberinto con el viaje interior del héroe por su propio inconsciente (que Jung identificó con el proceso de individuación): BATTISTINI, Matilde, *Astrología, magia, alquimia*, traducción de Jofre Homedes Beutnagel, Barcelona: Electa, 2005. p. 261, sub voce «Viaje».

[12] Todos los títulos, que hacen referencia tanto a la disciplina alquímica como a los intereses de la artista (la alquimia y la ciencia), recogidos en Remedios Varo. Catálogo razonado / Catalogue raisonné,

compilado por Ricardo Ovalle y Walter Gruen, México, D.F.: Era, 2008, 4.^a ed. ampliada, edición bilingüe español-inglés. Existen tres ediciones anteriores: 1994, 1998, 2002.

[13] Este espacio arquitectónico podría estar inspirado en un diseñador de escenarios italiano del siglo XVII, Raffaele Carrieri, que construyó escenografías fantásticas que consistían en varios campanarios con engranajes y poleas que se entrelazaban. Sabemos que Varo tenía su libro *Fantasia degli italiani* (Milán: Domus, 1939), que parece haber sido una fuente de inspiración para varias imágenes arquitectónicas en sus pinturas. Según MASAYO Nonaka, *Remedios Varo: Los años en México*, México, D.F. / Barcelona: RM / RM Verlag, 2012, p. 13 y p. 19, nota 14.

[14] ¿Tal vez los altavoces recogen la pitagórica «música de las esferas»? La música era también compañía habitual de los alquimistas en la realización de sus trabajos. En el conocido grabado inserto en la obra *Amphitheatrum sapientiae aeternae* (1595), de Heinrich Khunrath, vemos, en el espacio de trabajo del alquimista, el oratorium y el laboratorium, y, en el centro, una mesa con instrumentos musicales.

[15] Como si la figura protagonista adquiriese capacidades mágicas por su relación con los astros. Así describe esta relación un autor «favorito» de Varo, Novalis: «La magia, fuerza análoga a la de las estrellas. A través de ella el hombre se hace fuerte como las estrellas, queda más íntimamente emparentado con los astros», Fragmente, fr. 1693, citado por ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona: Acantilado, 2012, pp. 1017-1018.

[16] En palabras de Rosario Castellanos, en el poema «Metamorfosis de la hechicera» que escribió a la muerte de Varo. CASTELLANOS, Rosario, *Poesía no eres tú. Obra poética 1948 1971*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 205.

[17] Los suelos de damero blanco y negro aparecen en muchos grabados alquímicos. Además de a la dualidad, hacen referencia también al tablero de los juegos de azar.

[18] ANDRADE, Lourdes, *Remedios Varo. Las metamorfosis*, México, D.F.: Círculo de Arte / Conaculta, 1996. Andrade fue la primera en estudiar la relación entre la obra de Varo y la obra alquímica. Véase también ANDRADE, Lourdes, «Remedios y la alquimia», en *México en el Arte*, n.º 14, 1986, pp. 66-71. La autora dedicó su tesina de licenciatura, no publicada, a este tema: *Remedios Varo y la alquimia*, Universidad Iberoamericana, México D.F., 1990. En esta última analiza la fuerte presencia de símbolos alquímicos en la iconografía utilizada por la artista: las espirales, las aves, las poleas y ruedas, las retortas y matraces, el agua, la luz, la tierra, los suelos de damero blanco y negro, la copa, el mercurio, los huevos...

[19] Representado en los grabados alquímicos a partir de la conjunción nupcial del Rey y la Reina o del Sol y la Luna. Sobre el «casamiento químico», véase BURCKHARDT, Titus, *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, Barcelona: Paidós, 1994, pp. 141-147.

[20] Algo parecido sucede con la obra que actualmente se conoce como El flautista, que en su primera exposición se tituló Flautista. Tal vez no es casualidad que tanto «flautista» como «alquimista» sean palabras que necesitan de un artículo para sexualizarse.

[21] En un cuaderno de la artista hay una referencia a haber recibido el pago por «la mujer alquimista». Citado por Tere Arcq, «Mirrors of the Marvellous: Leonora Carrington and Remedios Varo», en *Surreal*

Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna, Surrey / Burlington: Lund Humphries, 2010, p. 138, nota 16.

[22] La temática de la androginia en la obra variana, que menciono aquí solo en relación con la práctica alquímica, ha sido destacada por muchos investigadores e investigadoras. A mi parecer, el estudio más interesante se lo ha dedicado HAYNES, Deborah J, «The Art of Remedios Varo: Issues of Gender Ambiguity and Religious Meaning», *Woman's Art Journal*, nº 16/1, 1995, pp. 26-32.

[23] VARO, Remedios, «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros (dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo)», en *Remedios Varo. Catálogo razonado*, op. cit., p. 112.

[24] VARO, Remedios, «Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros», op. cit., p. 118.

[25] René Daumal (1908 - 1944), como Varo y Carrington, conoció la doctrina de Gurdjieff y formó parte de un grupo de estudio del «Cuarto Camino».

[26] DAUMAL, René, *El monte análogo*, traducción de Alberto Laurent, México D.F.: Océano / Abraxas, 2001, pp. 16-17. Las significaciones atribuidas al simbolismo de la montaña son muy variadas. En general, se identifica con una trasposición espiritual de la idea de ascender. En la alquimia, la montaña (como la torre) se identifica con el «horno de los filósofos», el lugar donde se va a producir la transformación y, por tanto, la revelación. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 315-317, sub voce «Montaña».

[27] En *Consejos y recetas de Remedios Varo. Pinturas, manuscritos y dibujos*, Museo Biblioteca Pape, Monclova, Coahuila, 1988, p. 60.

[28] En su descripción del «jardín de los filósofos» Van Lennep señala que «otro árbol, este con el tronco hueco, oculta un manantial cuyas aguas regeneradoras conceden la inmortalidad a aquel que haya logrado descubrirlas». LENNEP, Jacques van, *Arte y alquimia*, op. cit., p. 37.

[29] La metáfora del viaje ha sido una de las más difundidas para describir el proceso alquímico. De hecho, muchos relatos míticos sobre la conquista de ciudades y tesoros en tierras lejana expresan figuradamente ese objetivo esotérico. Matilde Battistini cita los trabajos de Hércules, la expedición de los Argonautas, la Odisea, la toma de Troya en la Ilíada, el viaje de Teseo... El vellocino de oro, el Santo Grial, la piedra filosofal, el oro, serán los objetivos de este viaje. BATTISTINI, Matilde, *Astrología, magia y alquimia*, pp. 258-259, sub voce «Viaje».

[30] Palabras de Carmella a Marian en CARRINGTON, Leonora, *La Corneta Acústica*, Barcelona: Alba Editorial, 1995, p. 12.

[31] Rita Alazraki, *Leonora Carrington y el surrealismo: de objeto de deseo a sujeto deseante. Tesis de maestría* (inédita), Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 44.

[32] Parte de las aventuras que corren Marian, Carmella y las demás ancianas están en relación con temas que aparecen en las pinturas de Varo, como la ya citada búsqueda del Santo Grial o el fenómeno de traslación que ha sufrido el eje terrestre y que provoca una nueva era de glaciación (que recuerda mucho a “Fenómeno de ingravidez”, 1963).

[33] Una referencia burlona a la figura de Gurdjieff la podemos encontrar también en el cuento de Varo (del que solo se conoce un fragmento) titulado «Proyecto para una obra teatral» o «Lady Milagra», en VARO, *Remedios, Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., pp. 97-100.

[34] Recordemos que figuras de monjas protagonizan pinturas tanto de Varo como de Carrington.

[35] Leonora. Carrington, *La Corneta Acústica*, op. cit., p.67.

[36] GONZÁLEZ MADRID, María José, «“Si la vieille dame ne peut aller en Laponie, la Laponie doit venir à la vieille dame”. Remedios Varo et Leonora Carrington: Représentations d’une relation», en *Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n° XXXIII, Autoreprésentation féminine, 2013, pp. 150-160. En todas las biografías sobre Varo se recoge que trabajó junto a Carrington en la escenografía y vestuarios del montaje teatral de la obra *La loca de Chaillot* de Jean Giraudoux. Análisis la inspiración de este texto para *La corneta acústica* en GONZÁLEZ MADRID, María José, «“Estoy lavando una gatita rubia, pero no es cierto, parece más bien que es Leonora...”: La amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington», en *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, n.º 1, junio de 2012, pp. 26-41. Se puede consultar en línea:

http://revistas.iberomexico.mx/articulo_detalle.php?id_volumen=1&id_articulo=10 [consulta:28/03/2017].

[37] Carrington, Leonora, *La Corneta...*, op. cit., p. 163.

[38] ANGELIS, Paul de, «Leonora Carrington», traducción de María Corniero, *El Paseante*, n.º 17, 1990, p. 17.

[39] PONIATOWSKA, Elena. «Leonora Carrington». Novedades. Suplemento México en la cultura, 9 de junio de 1957.

[40] Carrington conoció a Pierre Mabillet cuando este viajó a México en 1943 y recuerda que entonces leyó *Le Miroir de merveilleux*. Fue Mabillet quien la animó a escribir sobre su experiencia en el manicomio de Santander, y Leonora lo hizo ayudada por Jeanne Megnen, la mujer de Mabillet. Datos recogidos en la cronología que acompaña al documental *Leonora Carrington. Ouvre-toi, porte de pierre*, dirigido por Dominique y Julien Ferrandou, producido por Aube & Oona Elléouët-Breton, Grenoble: Les Studios Win Win, 2011, s.p. Su relato fue publicado por primera vez en 1944, traducido al inglés: «Down Below», *VVV*, n.º 4, febrero de 1944. Al año siguiente fue publicado en Francia: En bas, precedido de una carta a Henri Parisot, relato recogido por Jeanne Megnen, París: Fontaine, 1945. El texto fue traducido y publicado en español por César Moro en la revista peruana *Las moradas*, con una introducción escrita por él mismo: «Abajo», *Las moradas*, n.º 5 y n.º 6, Lima, abril 1948, pp. 175-186 y 278-291 respectivamente. Esta traducción está recogida en la recopilación de textos surrealistas elaborada por César Moro, *Versiones del surrealismo*, Barcelona: Tusquets, 1974. Existe una edición posterior de otra traducción en español, más accesible: CARRINGTON, Leonora, *Memorias de abajo*, Madrid: Siruela, 2001.

[41] CARRINGTON, Leonora, *Memorias de abajo*, Madrid: Siruela, 2001, p. 11.

[42] CHADWICK, Whitney, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, traducción de Gloria Benuzillo, México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Era, 1994, p. 15.

[43] WARLICK, M. E., *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth*, Austin: University of Texas Press, 2001.

[44] ABERTH, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, op. cit., p. 49.

[45] CARRINGTON, Leonora, *Memorias de abajo*, op. cit., p. 16.

[46] CARRINGTON, Leonora, *Ibid.*, p. 35. La misma idea de lo incompleto y seco por la ausencia de lo femenino aparece también en otra novela de Carrington, *La puerta de piedra*.

[47] CARRINGTON, Leonora, *Ibid.*, p. 34.

[48] CARRINGTON, Leonora, *Ibid.*, p. 35. También Remedios Varo nos ha dejado escritos sobre sus experimentos con la ordenación de sistemas solares con objetos domésticos. Véase «Tribulaciones de un adepto del grupo “Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana”», en VARO, Remedios, *Cartas, sueños y otros textos*, op. cit., pp. 78-79.

[49] CARRINGTON, Leonora, *Ibid.*, p. 36.

[50] CARRINGTON, Leonora, *Ibid.*, p. 37.

[51] NOHEDEN, Kristoffer, «Leonora Carrington, Surrealism, and Initiation. Symbolic Death and Rebirth in Little Francis and Down Below», *Correspondences* 2.1, 2014, pp. 35–65. Se puede consultar en línea: <http://correspondencesjournal.com/12303-2/> [consulta: 20/02/2017]

[52] Leonora Carrington, palabras recogidas en ABERTH, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, op. cit., p. 12.

[53] HAEFFNER, Mark, *Dictionary of Alchemy*, Londres: AEON Books, 2004, p. 169.

[54] ALAZRAKI, Rita, «El misterioso universo visual de Leonora Carrington», en *Leonora Carrington. La vocación y sus reflejos*, México D.F.: Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 2003, p. 9.

[55] ORENSTEIN, Gloria Feman, «The Chrysopeia of Mary the Jewess: Leonora Carrington's Surrealist Alchemical Tractate», *Cauda Pavonis*, New Series Vol. 9. No. 2, 2000, pp. 1–8.

Accesible en línea <http://tetworld.tripod.com/leonora.html> [consulta: 20/02/2017]

[56] Orenstein destaca que su postura coincide con la de la representación de María en el libro de Raphael Patai, *The Jewish Alchemists*.

[57] Si bien algunos aspectos de la interpretación de Orenstein pueden parecer excesivamente especulativos, sabemos que mantuvo muchas conversaciones con Leonora sobre la obra y los intereses de la pintora, y que publicó esta investigación en *vida de la artista*.

[58] CHADWICK, Whitney, *Women Artists...*, op. cit., p. 201 y KAPLAN, Janet K., *Viajes inesperados...*, op.cit., p. 46.