

LEONORA Y ELENA

Milagros EZQUERRO
Université Paris-Sorbonne Paris IV

Palabras clave: Leonora Carrington, Elena Poniatowska, pintura, surrealismo

Resumen: La novela de Elena Poniatowska, *Leonora* (2011), reconstruye la figura de la pintora Leonora Carrington (1917-2011), de origen inglés, pero que vivió la mayor parte de su vida en México. Apoyándose en este texto, el presente estudio trata de analizar las relaciones entre la mujer y la artista que, a pesar de ser celebrada como la última pintora surrealista, nunca se consideró surrealista. Se evocan los episodios cruciales de los primeros veinte años de su vida y de su formación dentro del ambiente efervescente y trágico en torno a la segunda guerra mundial. Luego se analizan tres cuadros, de distintos periodos, para poner de relieve las características más notables de su pintura, en completa armonía con su fuerte personalidad.

Mots clé: Leonora Carrington, Elena Poniatowska, peinture, Surréalisme

Résumé : Le roman d'Elena Poniatowska, *Leonora* (2011), reconstruit la figure de la peintre Leonora Carrington (1917-2011), d'origine anglaise, mais qui vécut la plus longue partie de sa vie au Mexique. En s'appuyant sur ce texte, la présente étude tente d'analyser les relations entre la femme et l'artiste qui, bien qu'elle ait été célébrée comme la dernière des peintres Surréalistes, ne se considéra jamais Surréaliste. On évoque les épisodes cruciaux des vingt premières années de sa vie et de sa formation dans l'ambiance effervescente et tragique autour de la Deuxième

me Guerre mondiale. Ensuite on analyse trois de ses tableaux, appartenant à des périodes différentes, afin de mettre en relief les caractéristiques les plus notables de sa peinture, en harmonie complète avec sa forte personnalité.

Keywords: Leonora Carrington, Elena Poniatowska, painting, Surrealism

Abstract: Elena Poniatowska's novel, *Leonora* (2011), is a resuscitation of the image of the woman-painter Leonora Carrington, who was born in England, but lived the best part of her life in Mexico. Taking that text as a basis, the present essay would bring out the relationships between the woman and the artist, who although hailed as the last of the Surrealist painters, never saw herself as a Surrealist. It recalls the crucial episodes of the first twenty years of her life and her apprenticeship in the feverish and tragic atmosphere of the second World War. It also gives an analysis of three of her paintings, from different periods, and attempts to bring into relief the most significant features of her art, in total agreement with her strong personality.

«Yo sé que soy un caballo, mamá, por dentro soy un caballo»: al parecer, Leonora Carrington era ya una niña surrealista. Esta identificación con los caballos que, desde muy jovencita, la niña montaba con fruición, se plasmará en uno de sus primeros cuadros *Autorretrato en la Posada del Caballo del Alba*, pintado en 1936-1937, cuando Leonora apenas tenía veinte años.



Autorretrato en la Posada del Caballo del Alba (1936-1937). Óleo sobre lienzo.
Colección privada

Se representa sentada en un sillón, vestida con un pantalón blanco muy ceñido, un suéter marrón y una chaqueta verde bronce. Su rostro ovalado y serio está enmarcado por una abundante cabellera negra sin peinar, los ojos miran al espectador, una mano viene apoyada en el asiento y la otra se tiende hacia la hiena que acompaña a la joven. El animal, con tres mamas abultadas, tiene tres patas apoyadas en el suelo y la cuarta graciosamente doblada, luce un rostro casi humano mirando en la misma dirección que la joven. Detrás de la cabeza de ésta, en levitación, hay un caballo-mecedora de color blanco, cuya sombra se proyecta en la pared de la derecha, a la que da la espalda. Este hermoso juguete se evoca en las primeras páginas de *Leonora* de Elena Poniatowska, libro sobre el cual volveremos:

Tártaro es un caballito de madera en el que, desde niña, se columpia varias veces al día. «Galopa, galopa, *Tártaro*.» Sus ojos negros centellean, su rostro se afila, su pelo es la crin de un corcel, las riendas se mecen locamente en torno a su cuello, que se alarga (Poniatowska, 2011: 10-11).

En la pared del fondo hay una ventana-cuadro, enmarcada por un cortinaje dorado, que recuerda un telón de teatro clásico, donde aparece un paisaje arbolado con un caballo blanco, réplica viva del juguete, galopando en primer plano. Hay, en todo el cuadro, un ambiente extraño, onírico, a pesar de las figuras bien recortadas, como suspendidas en el relámpago de un instante eterno. No se necesita pensarlo mucho para entender que esas cuatro figuras –la joven, la hiena, el caballo-mecedora y el caballo galopando– son cuatro representaciones de una misma identidad múltiple, vista por fuera y por dentro, ayer y hoy, con su conciencia y su inconsciente, con un magistral poder de expresividad y de libertad. Aun si este autorretrato primerizo no tiene la complejidad y el esoterismo de su obra posterior, ya se puede considerar plenamente surrealista, de un modo espontáneo y profundo, de ninguna manera programático, pues cuando pinta este cuadro, Leonora apenas empieza a conocer al grupo surrealista, al que la ha presentado Max Ernst. Se puede decir que Leonora, desde la infancia, tiene rasgos que la predisponen a acoger favorablemente ese modo de expresión que recibiera el nombre de Surrealismo y que fue un verdadero terremoto en la totalidad del campo cultural. Esto es, precisamente, lo que revela, describe, analiza el libro de Elena Poniatowska, que no es ni una biografía, ni una novela, ni un ensayo, sino todo ello a la vez: un texto muy documentado, muy poético, escrito con intensidad y con una profunda identificación que le permite entrar en los recovecos de una personalidad fascinante que cruzó el siglo XX dejando la estela luminosa de su obra.

La conjunción de Elena y Leonora no es una mera casualidad: se conocieron durante más de medio siglo y el último texto del libro, «Agradecimientos», fue escrito poco antes del fallecimiento de Leonora. Las dos mujeres compartían muchas cosas: el origen extranjero, los recuerdos de una infancia dorada, la rebeldía, la pasión por las artes, la fantasía sin trabas. Elena explica los motivos profundos del libro en la misma coda:

Inicié una novela inspirada en Leonora Carrington pero en vez de una historia alusiva, decidí escribir directamente sobre ella para continuar el homenaje de Lourdes Andrade, máxima estudiosa del surrealismo en México, quien murió el jueves 26 de octubre de 2002, arrollada por un automovilista ebrio en Chilpancingo, Guerrero. Ese día, la investigadora no llegó a presentar su libro *Leyendas de la novia del viento* sobre la obra literaria de Carrington. Lourdes acostumbraba caminar por la colonia Roma con Leonora. Pretendí seguir ese recorrido como un tributo a las dos (Poniatowska, 2011: 503).

Claramente vemos aquí cómo se expresa esa solidaridad femenina y artística que Poniatowska muchas veces ha practicado, consciente del prejuicio negativo que tanto ha desfavorecido a las artistas, en México y en cualquier otro país. Como lo ha hecho en cada una de sus obras, Elena se ha despreocupado de la inserción de su *Leonora* en un género literario determinado, saltando barreras, mezclando lenguas y lenguajes, sueños y realidad, para dar cuenta de un destino singular: «Hablábamos en inglés y en francés por lo que decidí no traducir sus frases literales para esta novela, que no pretende ser de ningún modo una biografía, sino una aproximación libre a la vida de una artista fuera de serie» (Poniatowska, 2011: 506).

Leonora nace en 1917 en una familia burguesa de industriales ingleses adinerados. Su padre, Harold Wilde Carrington, es el principal accionista de Imperial Chemical Industries. Única niña con tres hermanos varones, Leonora se cría entre la institutriz francesa a la que odia porque la persigue con los participios pasados y los subjuntivos, y la niñera irlandesa que adora porque le narra cuentos de seres diminutos: los *shides*, espíritus que viven bajo tierra y toman cuerpo para salir a la superficie. Estos seres fantásticos poblarán sus cuadros, años más tarde. La otra pasión de Leonora son los caballos: primero el caballito-mecedora, luego el pony Black Bess, y por fin Winkie, una yegua con la cual se identifica maravillosamente. Los caballos, con muchos otros animales, naturales o fantásticos, habitan toda la obra desde el primer autorretrato, y la niña Leonora asegura «que la raza humana no es superior a la equina». Desde la infancia le gusta dibujar, y muy pronto decide que quiere pintar: después de dos experiencias malogradas en conventos que la expulsan por rebelde e indomable, sus padres la mandan a Florencia a una escuela para señoritas de la alta sociedad donde tiene que aprender los modales que corresponden a su rango y al destino que le reservan. En realidad descubre la pintura italiana y se entusiasma por Piero Della Francesca, Francesco de Giorgio y Giovanni di Paolo, conoce Padua, Venecia y Roma, descubre a Uccello y se muere por Arcimboldo.

La formación artística iniciada en Italia, la continúa en París, pateando la ciudad, frecuentando los cafés, los museos, los librerías de viejo para encontrar libros de alquimia. Su madre se junta con ella y las dos hacen un largo viaje maravilloso, visitan los lugares más selectos, comen, beben y se divierten sobremedida. Leonora se ha vuelto una adolescente llamativa por su belleza, su carácter indomable y su originalidad. De vuelta a la casa paterna, sus padres la obligan a prepararse para su presentación en la corte de

Buckingham, y a pesar de sus reticencias, no tiene más remedio que desempeñar el papel de heredera de su casta. Por fin, a fuerza de empeño y de rebelarse abiertamente contra su padre, consigue que le dejen ir a Londres para seguir las clases en la academia de un pintor francés, Amédée Ozenfant. Con él aprende mucho, y además descubre el Surrealismo en el libro de Herbert Read que su madre le regala: en la tapa viene la pintura de Max Ernst *Dos niños amenazados por un ruiseñor*, que constituye para ella una iluminación. Gracias a su amiga Ursula Goldfinger, cuyo marido es amigo de Max Ernst, conoce al pintor alemán y en el primer encuentro se produce el flechazo recíproco. A partir de entonces Leonora rompe con su padre que la rechaza para siempre, y se va a París para juntarse con Ernst.

Ahí, en 1937, empieza para la pareja una intensa relación a la vez artística, amorosa, intelectual, donde Ernst, que tiene 46 años cuando ella tiene 20, es el maestro, el mentor, el guía espiritual que le permite a Leonora liberar las enormes potencialidades que lleva en su interior y que necesitaba encauzar para devenir por fin lo que era por dentro. Max la presenta al grupo de los surrealistas, André Breton, Paul Eluard, Benjamin Peret, y conoce a todos los grandes pintores, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, Yves Tanguy, André Masson, Marcel Duchamp, a los fotógrafos Lee Miller y Man Ray. Su audacia, su originalidad y la libertad con la que trata a todos encantan a Breton que ve en ella a *la femme enfant*, y en su relación con Max al *amour fou*. Sin embargo, Leonora no se deja embaucar, como lo muestra esta conversación con Breton:

– No soy una *femme enfant* –le responde airada–. Caí en este grupo por Max, no me considero surrealista. He tenido visiones fantásticas y las pinto y las escribo. Pinto y escribo lo que siento, eso es todo.

– Digas lo que digas, para mí representas a la «mujer niña» que a través de su ingenuidad entra en contacto directo con el inconsciente.

– ¡Todo ese endiosamiento de la mujer es puro cuento! Ya vi que los surrealistas las usan como a cualquier esposa. Las llaman sus musas pero terminan por limpiar el excusado y hacer la cama (Poniatowska, 2011: 91).

Leonora, a pesar de su juventud e inexperiencia, se da cuenta de que a las pintoras surrealistas nadie las reconoce y que lo que en los hombres es creatividad, en ellas es locura. Ella no quiere dejarse sobajar porque sabe que si lo hace su obra también se verá afectada.

Sin embargo, Marie Berthe Aurenche, la segunda esposa de Max Ernst, no acepta compartir a su marido con la pintora inglesa y les hace la vida imposible, tanto que Max decide irse con Leonora a Saint-Martin d’Ardèche, un pueblecito del sur de Francia que es, precisamente, la cuna de los Aurenche. En este paraíso de sol, de viñedos, de ríos y de vida rústica, la pareja vive feliz y ambos trabajan y crean como locos, sin darse cuenta que la guerra está por estallar y que Max Ernst es alemán.

En 1939 se abre un periodo trágico para el mundo, y trágico también para Leonora y para Max Ernst. Cuando se inicia la guerra, las autoridades francesas detienen a los alemanes que viven en Francia: a Max lo internan, con otros cien, en el campo de concentración de L’Argentière, al lado de Saint-Martin d’Ardèche. Leonora viaja a París para pedir a Paul Eluard que le escriba al Presidente de la República a favor de la liberación de Ernst. Sin embargo no lo liberan sino que lo trasladan al campo de concentración de Les Milles, cerca de Aix-en-Provence, mucho más duro y desde donde mandan a los judíos a Alemania. Por fin sale libre para Navidad y pasa el invierno con Leonora en Saint-Martin d’Ardèche, sin com-

prender el peligro que corre: alguien lo denuncia y los gendarmes vuelven a llevárselo. Esta vez Leonora no aguanta el golpe y algo se descompone en su cabeza y en su comportamiento.

A partir de ahí se desarrolla una secuencia trágica que cambia su destino y la marca para siempre. Una amiga que viene a visitarla, al ver su estado, la convence de salir hacia España para ponerse a salvo. En Madrid sus desvaríos son causa de que la tomen por enferma mental y la internen en un sanatorio psiquiátrico en Santander. Los médicos la someten a un tratamiento drástico, tanto desde el punto de vista psíquico como químico, pero Leonora no está loca y comprende que detrás de todo esto está su padre manejando los títeres para recuperar a su hija y doblegarla. Astutamente, aprovecha un viaje bajo custodia a Madrid donde se encuentra inesperadamente con Renato Leduc, un mexicano que conoció en París: éste comprende su situación y le dice que lo busque en la Embajada mexicana de Lisboa. La capital portuguesa es el puerto de donde salen los barcos, y particularmente los que se llenan de refugiados que huyen la guerra cruzando el Atlántico. Renato le ofrece casarse con él para poder llevársela a Nueva York y así lo hacen: para Leonora una nueva vida comienza, después de la espantosa experiencia que acaba de vivir y que, tres años más tarde relatará, solicitada por André Breton, en un texto tremendo titulado *Abajo*. En la otra orilla, la pintora va a renacer con un impulso arrollador: después de unos meses en Nueva York donde convive con el grupo surrealista que también ha cruzado el mar, y con Max que ha vuelto a encontrar, más enamorado y egoísta que nunca, Leonora se instala con Renato en México que será, para los setenta años siguientes, su guarida y su espacio vital.

Inspirada en el magistral relato de Elena Poniatowska, la esquemática evocación de los primeros veinte años de la vida de Leonora que acabo de hacer no pretende ser un aporte biográfico, sino solo

poner de relieve los aspectos relevantes para entender lo que es una pintora surrealista, o cómo los rasgos de la personalidad de Carrington explican su integración, no a una escuela, más bien a un movimiento filosófico, ético, cultural y espiritual de enorme relevancia tanto en Europa como en las Américas. Quiero ahora comentar un par de cuadros para dar una idea más precisa de su postura estética.



La hermana del Minotauro (1953). Óleo sobre lienzo. Colección privada

Este lienzo, por su tema mitológico, puede representar una parte importante de la obra de Carrington, pero si aquí se trata de una figura de la mitología griega, otros lienzos se inspiran en la cultura

céltica, en la maya, o en alguna combinación insólita de rasgos procedentes de varias culturas. La figura del Minotauro, que tanto inspiró a Picasso, se encuentra en primer plano pero hacia la izquierda, y no tiene los rasgos físicos acostumbrados: su parte animal, la cabeza y el cuello blancos, no es la de un toro, sino más bien la de un ciervo apacible, y el resto del cuerpo, que puede ser humano o animal, se oculta bajo una amplia túnica anaranjada, de donde salen una larga cola flexible y cuatro extremidades que parecen de ciervo. Está sentado al lado de una mesa cubierta por un mantel, figurada por un cubo alrededor del cual están dispuestos los otros tres personajes: del lado opuesto al Minotauro, de pie, un niño y una niña con una capa negra lo miran y quizás lo escuchan. Detrás de la mesa, dominando la escena, hay una figura fantástica que solo por el título del lienzo podemos identificar como la hermana del Minotauro: tiene la cabeza compuesta de una materia que parece tela blanca almidonada pero que también podría ser una flor carnosas como la magnolia. El cuerpo, medio ocultado por la mesa, está cubierto de una túnica plisada de color malva, el antebrazo derecho apoyado en la mesa, encima de la cual se encuentran unas cuantas bolas de cristal de distintos tamaños, que también se ven en el suelo. Esta escena central viene enmarcada por una arquitectura color piedra de columnas y bóvedas de formas nítidas; por la columna de la izquierda sube una planta trepadora, y la bóveda es también un cielo nocturno nuboso. El fondo, sobre el cual se destaca la cabeza de la hermana, es un infinito negro. En la parte derecha, el primer plano está ocupado por dos perros de tipo galgo, el uno tendido en el suelo y el otro de pie, mirando hacia el fondo, donde una figura femenina, con un vestido transparente, se acerca bailando, envuelta en un halo luminoso que procede de una abertura por donde entra una luz fantasmagórica.

La impresión general es onírica y la interpretación no tiene nada de evidente. Puede ser la representación de un sueño de la pintora,

como muy a menudo lo reivindicó en sus declaraciones. El título indica una pista que no podemos ignorar ya que pone en escena dos figuras mitológicas muy importantes: el Minotauro y su hermana, hija como él de Pasífae pero no del toro blanco, o sea su medio hermana Ariana, célebre por sus amores con Teseo a quien dio una pelota de hilo para permitirle salir del Laberinto después de matar al Minotauro. Trágica historia que ha inspirado muchas interpretaciones y re-escrituras literarias, musicales o plásticas. Lo evidente es que el Minotauro ha perdido todo rasgo de su sangrienta crueldad (el mito dice que devoraba siete mancebos y siete doncellas cada año) ya que viene representado con la apacible cabeza de un ciervo blanco. Tampoco se le representa solitario, encerrado en el laberinto-cárcel donde lo matara Teseo, pero quizás la arquitectura de columnas y bóvedas sea una figuración del laberinto construido por Dédalo, que a su vez evocaba el intrincado Palacio de Minos, rey de Creta. Más temible y fantástica es la figura de la hermana sin nombre que domina la escena con su cabeza-máscara-cofia, sin su pelota de hilo que era el premio del asesinato de su desdichado hermano. Quizás la figuración del destino venga cifrada en la presencia múltiple de la bola de cristal, pero ¿quiénes son el niño y la niña que parecen dos huérfanos que miran con curiosidad al Minociervo? ¿Serán las víctimas propiciatorias destinadas al monstruo? Pero no hay monstruo, ni los galgos parecen los guardianes del Infierno, ni la graciosa bailarina puede figurar la muerte, sino más bien una Bacante del séquito de Dionysos, pues no olvidemos que el dios del vino estaba enamorado de Ariana. Los niños parecen sencillamente estar escuchando a alguien que les cuenta una hermosa historia, como lo hacía la niña Leonora escuchando lo que le contaba su niñera Nanny.

Vemos cómo este lienzo, partiendo de una matriz mitológica muy conocida, la interpreta con suma libertad, invirtiendo valores,

introduciendo elementos ajenos y misteriosos, construyendo una escena de rasgos oníricos dentro de una arquitectura con una cadencia armoniosa y un perfecto equilibrio de formas y de colores. A la libertad soberana de la pintora corresponde la libertad de percepción e interpretación del espectador que puede moverse con soltura dentro de un ambiente donde nada ataja o presiona su fantasía, ni le impone una lectura determinada. Quizás sea esta doble y gemela libertad la piedra de toque de lo que llamamos surrealismo.



Baño de pájaro (Bird bath) (1978). Óleo sobre lienzo. Colección privada

Este lienzo, de una admirable estructura, figura en la portada del ensayo de Annie Lebrun sobre la pintora (2008). La tonalidad dominante es el gris, con toques de marrón en la parte baja que figura el suelo, y con toques de blanco, de malva y de negro en la parte alta que figura el horizonte claro y, más arriba, el cielo borrascoso. Sobre el horizonte claro se destaca la silueta de una casa en dos dimensiones, o sea una fachada donde se recortan unos huecos que figuran una puerta y cuatro ventanas en el piso bajo, dos ventanas cuadradas y una ventanita en arco encima de la puerta en el primer piso, y en la parte triangular delimitada por el techo de dos aguas, la silueta de un pato, o algo así. En las tres puntas del triángulo hay una antena de televisión a la derecha, algo así como un parasol a la izquierda, y una pequeña columna en la punta alta. A la izquierda de la casa y apoyado en ella, un arco que sostiene una baranda sugiere una terraza. Por todos los huecos se ve el horizonte claro y la base de la casa delimita la línea de horizonte. Delante de la casa, a cierta distancia, en primer plano, hay una escena que justifica el título del lienzo: en un cuenco de color gris claro, apoyado en dos finas patas que parecen de pájaro, y lleno de un agua azulada y transparente, hay un ave grande con un cuerpo de pato, color marrón rojizo y una cabeza blanca que semeja una máscara, sus dos patas están metidas en el agua, pero no su cuerpo. A la derecha hay un personaje de pie, vestido de una saya negra de cuello alto, con un crucifijo pendiente de una cadena y un collar alrededor del cuello, zapatos puntiagudos negros y un gran sombrero negro de alas anchas en su cabeza de pelo blanco. Con la mano izquierda mantiene un frasco vaporizador con el que vaporiza la cabeza blanca del ave. A la izquierda hay otro personaje de pie, totalmente vestido de negro, y con la cabeza cubierta de una máscara negra y picuda, con un agujero que deja ver un ojo. Con ambas manos sostiene un pañuelo blanco encima del ave, como para secarlo. En un plano

intermedio entre la escena del baño y la casa, a la izquierda, se ve una pequeña silueta humana, con sombrero, toda de negro, y en su brazo extendido se ha posado una silueta de pájaro negro.

La impresión general que se desprende del cuadro es de extrañeza y de inquietud, sin que haya nada realmente inquietante en la escena representada. El pájaro que da su título al lienzo está representado tres veces: en forma de silueta recortada en el frontón de la casa, en forma de pequeña silueta negra posada en el brazo del personaje de segundo plano, y en forma de cuerpo central en la estructura de la representación. Bañar a un pato en un cuenco apenas mayor que él es una actividad insólita, sin embargo el cuenco y la presencia de los dos personajes negros que participan en la ceremonia nos pueden inducir a pensar que se trata de un baño particular: el bautismo, ceremonia presente en muchas religiones, y en particular en la cristiana. Juan el Bautista anunciaba la llegada de Cristo bautizando a sus seguidores metidos en las aguas del río Jordán vertiéndoles agua en la cabeza: este rito simbolizaba la purificación del pecador en las aguas lústrales y su emergencia a una nueva vida. La sustitución del humano por un animal no significa un rebajamiento, ni una irrisión, pues sabemos que Leonora consideraba que los animales son tan respetables como los humanos, y generalmente de mucho mejor compañía. El pato, y las otras aves acuáticas, representan en muchas mitologías la perfección, ya que caminan, nadan y vuelan. El pájaro en todas sus formas está muy presente en la pintura de Carrington simbolizando la belleza, la elevación y la espiritualidad, cualidades que no siempre reúnen los humanos. El otro elemento perturbador es la casa-fachada, una casa sin interior, casa abierta antagónica de las moradas cerradas donde los habitantes, y en particular los niños, se sienten encarcelados, como fue el caso de la niña Leonora en Crookhey Hall, la sombría morada de Harold W. Carrington, el padre inflexible y dominador que quiso imponerle un

destino conforme a su casta, cuando ella lo que deseaba era galopar libremente y sobre todo pintar lo que llevaba dentro. Así la casa que pinta en este cuadro es una casa-pájaro, como lo señala la silueta recortada en el frontón de la fachada, o sea una casa en donde se entra y se sale como el viento. Claramente, Leonora pinta, durante toda su vida, lo que lleva dentro, sus visiones, sus experiencias íntimas, sus deseos, sus pesadillas, sus rebeldías, su convicción profunda de ser diferente y de no querer renunciar a esa diferencia que sintió tempranamente, cuando le decía a su madre: «Yo soy un caballo, mamá, por dentro soy un caballo». Caballo desbocado que, a los veinte años, encontró en Max Ernst y en el Surrealismo su alimento espiritual y estético, un ambiente de libertad que le permitió desarrollar sus anhelos y su talento, sin renunciar a sus convicciones, ni seguir ciegamente a los maestros, frente a los cuales siempre conservó su autonomía y su sentido crítico. Con el Surrealismo descubrió la posibilidad de dar rienda suelta a lo que siempre sintió la necesidad de expresar: su interioridad más profunda, sus sueños, sus visiones, el mundo de su infancia, su rebeldía contra la autoridad paterna que le vedaba la realización del destino que anhelaba, queriendo imponerle el porvenir de una joven de su condición social. Como muchas de las artistas que la historia del arte ha catalogado dentro del movimiento, Carrington no se consideraba surrealista: «Caí en este grupo por Max, no me considero surrealista. He tenido visiones fantásticas y las pinto y las escribo. Pinto y escribo lo que siento, eso es todo» (90).

En mayo 2011, al fallecer Leonora Carrington en México, algunos diarios anunciaron: «Muere la última pintora surrealista». Descubriendo su obra y su vida, nos damos cuenta que el movimiento surrealista, su filosofía y su estética, fue para la pintora una especie de campo magnético que le permitió descubrirse a sí misma, expresarse sin trabas, llevar a cabo experiencias que no hubieran sido

posibles en otro momento cultural. Las mujeres artistas no fueron reconocidas en su momento como lo fueron los pintores, escritores, fotógrafos varones, pero en los últimos años estamos descubriendo el talento y la fecundidad de esas artistas que sus amantes celebraban como sus musas y no como artistas cabales. Todavía queda mucho trabajo para restablecer una visión equilibrada de ese periodo que tanto enriqueció la cultura occidental en un momento tan trágico de su historia.

BIBLIOGRAFÍA

PONIATOWSKA, Elena (2011), *Leonora*, Barcelona: Seix Barral [Premio Biblioteca Breve 2011].