

La gnosis feminista de Leonora Carrington

Leonora Carrington's Feminist Gnosis

MARÍA DEL CARMEN MOLINA BAREA  0000-0003-0533-0140

l52mobam@uco.es

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Córdoba.

Recibido: 26 de febrero de 2024 · Aceptado: 11 de mayo de 2024

Resumen

Este trabajo parte de examinar la genealogía matrilineal de restitución de la Sabiduría a través de la figura gnóstica de *Sophia* y su alter ego, María Magdalena. El artículo establece un diálogo entre este modelo gnoseológico femenino y la artista surrealista Leonora Carrington, en cuya obra se rastrean significativas huellas de gnosticismo rebelde y feminista, entre otras fuentes como la alquimia y la brujería. El artículo aspira a dibujar un paralelismo entre Leonora y María Magdalena en calidad de interlocutora en la que la artista encontró un inspirador reflejo.

Palabras clave: Leonora Carrington; surrealismo; gnosis; mujeres; María Magdalena.

Abstract

The present paper begins by exploring the matrilineal genealogy that restitutes Wisdom through the Gnostic figure named *Sophia* and its alter ego, Mary Magdalene. This article consists of establishing a dialogue between this feminine gnoseological model and the Surrealist artist Leonora Carrington, in whose creative work can be found significant traces of rebellious and feminist Gnosticism, among other sources such as alchemy and witchcraft. This paper is aimed at establishing a parallelism between Leonora and Mary Magdalene as a speaker partner and inspiring example.

Keywords: Leonora Carrington; Surrealism; gnosis; women; Mary Magdalene.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Molina Barea, M. C. (2024). La gnosis feminista de Leonora Carrington. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: 81-100.

Introducción: el conflicto de las creencias gnósticas

La arcana espiritualidad gnóstica, nacida al amparo del primer cristianismo y las sectas judaizantes, compone un hermético conjunto de míticas creencias anclado en la base de un desgarramiento interno que sufre el ser humano al verse aprisionado en un mundo perecedero del cual se percibe ajeno. El gnóstico se siente como quien procede de otro mundo y se sabe extranjero en este que habita, ya que su objetivo es el reencuentro con Dios, del que se ha desgajado. Partiendo de esta premisa, los sujetos gnósticos son “conocedores” que desean alcanzar la verdad y acceder a la divinidad. El gnosticismo teje un imaginario pseudoreligioso en el que la figura de Dios, visto como Padre o Uno cuasi plotiniano, cede protagonismo a otra figura más dinámica y compleja, que es la Madre o deidad femenina, conocida como “Espíritu” o “Silencio”. Este principio divino se define como la compañera del Padre, que junto a él concibe al Hijo. “Esta suerte de trinidad emana o genera otras entidades divinas: su deseo de comunicarse engendra por emanación una serie de ‘eones’ que forman una proyección más completa aún de la divinidad hacia fuera” (Piñero, 2007: 96). El resultado, aun siendo un producto divino, se conceptualiza como una escala degenerativa en el grado de perfección conforme se aleja de la deidad. Los eones van por parejas, puesto que la idea de perfección en el gnosticismo presupone la reunión de opuestos. El gnóstico considera además que todo lo que existe en el universo tiene su contrapartida en el ámbito superior de la divinidad, cual reflejo del macrocosmos en el mundo mortal. Esta proyección de la divinidad hacia fuera de sí se llama “Pleroma”, plenitud o conjunto total de la divinidad.

En un momento dado, uno de estos entes divinos del Pleroma, equiparado a la Madre-Silencio que los gnósticos denominan “Sofía” (*Sophia*), “Sabiduría” o “Logos”, comete un “error”: quiere adquirir el conocimiento pleno y, además, sin contar con su consorte divino, rompiendo la ley perfecta de la pareja que compone la unidad. En su deseo de saber, Sofía actúa independientemente y engendra por ella misma, sin necesidad de pareja, lo que habrá de ser la materia, o sea, el universo y el ser humano, con los cuales aparece el origen del mal. Así pues, la pasión de Sofía por la sabiduría, por conocer aquello que ama, es decir, la totalidad divina objeto de su deseo, le lleva a incurrir en una falta grave, produciéndose la ironía de que una entidad celestial cometa pecado y ese acto le excluye del Pleroma (Piñero y Del Cerro, 2004: 24). Semejante circunstancia requiere la intervención de un eón Salvador enviado por el Padre para que rescate a Sabiduría y esta pueda volver a fusionarse en el interior del Pleroma. Se inicia así un proceso de salvación, coextensivo al ser humano, que como su Madre, resulta un ser caído que demanda redención. Específicamente, aquello que Sofía alumbró en solitario fue un ser divino menor e imperfecto, conocido como “Demiurgo”. Torpe y deficiente, el Demiurgo creó al ser humano, pero sin hálito vital. Apiadada por esta naciente imagen de Dios, Sofía convenció al Demiurgo para que le insuflara el soplo divino, que este poseía gracias a su Madre. Desprovisto entonces de esa posesión, el Demiurgo envidiará

al ser humano e intentará impedir que logre la unión salvífica con Dios. Para ello creará a Eva, con la que inscribe el encadenamiento a lo terreno, a las sensaciones y a la procreación.

Puede deducirse de este relato un claro intento de desprestigiar a Sabiduría como la causa de introducción del pecado por su deseo de conocer, al igual que Eva engatusa al hombre para comer el fruto del árbol del conocimiento y desencadena la caída de la Humanidad. Con la misión de rescatar al ser humano y retornar su alma a la unión con el Pleroma, el Padre emite el eón Salvador, materializado en la pareja “Espíritu Santo-Cristo”, que restituye el desgarró que había provocado Sabiduría. El relato de las creencias gnósticas alberga, sin embargo, el potencial de una interpretación diferente, que reivindica la pasión por el saber de la figura divina femenina. La vasta literatura gnóstica es rica en ejemplos que arrojan una mirada distinta al mito y añaden matices reveladores que inducen a una valoración empoderada de la Sabiduría. Así surge la visión de Sofía como madre de una Hija y no solo del Demiurgo, del cual finalmente reniega decepcionada por su conducta dominante y su autoproclamación como único Dios:

En estos textos gnósticos el creador es castigado a menudo por su arrogancia: casi siempre por un poder femenino superior. Según la *Hipóstasis de los arcontes*, descubierta en Nag Hammadi, tanto la madre como su hija pusieron reparos cuando él se volvió arrogante, diciendo: “Soy yo quien es Dios y no hay ningún otro parte de mí”...Y una voz surgió de encima del reino del poder absoluto, diciendo: “Estás equivocado, Samael” (que significa “dios de los ciegos”). [...] El maestro gnóstico Justino describe el escándalo, el terror y la angustia del [Demiurgo] “cuando descubrió que él no era el Dios del universo. Poco a poco su escándalo dio paso a la maravilla y finalmente llegó a recibir de buen grado lo que la Sabiduría le había enseñado (Pagels, 1996: 102-103).

Asimismo, en la *Hipóstasis de los arcontes* se describe a Eva como el principio espiritual que redime a Adán de su condición material. Este giro sustituye la connotación pecadora de la simbiosis Sofía-Eva por una acepción distinta que cumple un rol redentor. El gnosticismo alberga esta doble aproximación a la significación de la Sabiduría. Sus fuentes se rastrean en el siglo I a. C., cuando el arquetipo femenino de raíces mesopotámicas y babilónicas, la primitiva Madre creadora, sexualmente poderosa y de rasgos andróginos, se traslada al imaginario heroico-salvífico del judaísmo tribal. Las escrituras hebreas la designan “Chokmah” (“sabiduría”), que pronto sería conocida por su nombre griego, Sofía. Tradicionalmente, los intérpretes bíblicos meditaron acerca de la exégesis del dicho que aparece en el Libro de los Proverbios, “Dios hizo el mundo con Sabiduría”, y pensaron que tal Sabiduría fuese el poder femenino que concibió la creación de Dios. Se la caracteriza como primogénita de Dios, compañera de la obra de Dios, y la que se deleita con él en su creación. Es la protagonista del Libro de Salomón, donde se la identifica como participante del poder del creador (“hacedora de todas las cosas”) y como madre de los dones de sabiduría y profecía, que con su prédica ilumina santas generaciones de profetas y amigos de Dios. Esta Sabiduría es la amada del rey Sa-

lomón, modelo de hombre sabio, que la buscó para hacerla su esposa (Hoeller, 2005: 91). Esta mujer sabia se materializa en las creencias gnósticas en María Magdalena, que se torna aglutinante de los valores contradictorios y emancipadores de este movimiento prontamente tildado de sectario.

En este contexto, el objetivo de este trabajo consiste en examinar la genealogía matrilineal de restitución de la Sabiduría como producción, preservación y transmisión de conocimiento no punitivo, sino como vía de liberación de las mujeres. Este propósito se llevará a cabo a través de la figura metafórica de *Sophia* y su alter ego en María de Magdala, que los gnósticos tienen por figura fundacional. Pero sobre todo este artículo entabla un diálogo de vasos comunicantes entre el referido modelo gnoseológico femenino y la artista surrealista Leonora Carrington, en cuya obra se aprecian huellas de gnosticismo rebelde y feminista, entre otras fuentes como la alquimia y la brujería. Será necesario evidenciar los vínculos y préstamos que se generan entre estas materias en la obra de Carrington y profundizar en el modo en que ella articula estos intereses e influencias en sus creaciones. Con este fin, se prestará especial atención a motivos teóricos y formales que pueblan el universo de Leonora, poniéndolos en contacto con la tradición heterodoxa del mundo gnóstico. Finalmente, este trabajo aspira a dibujar un paralelismo entre Leonora Carrington y María Magdalena, en calidad de interlocutora en la que la artista encontró un inspirador reflejo.

Encarnar la “Sophia”

El mito de Sofía procede de la tradición del poeta gnóstico Valentín y sus discípulos, tal como aparece recogida en la *Pistis Sophia*, texto del que se descubrió una versión en 1945 entre los manuscritos hallados en la localidad egipcia de Nag Hammadi. El relato gnóstico de Sabiduría figura en otras obras que integran el conjunto de Nag Hammadi, como el *Libro Secreto de Juan* o el ya citado *Hipóstasis de los arcontes*. El compendio de documentos designado habitualmente como “biblioteca de Nag Hammadi” recopila las fuentes principales del cristianismo gnóstico. La gnosis que afectase al judaísmo y antes al paganismo esotérico alcanza a los cristianos entre los siglos II y III d. C. El resultado de este encuentro se sistematiza bajo el nombre de “gnosticismo”, cuyas novedosas concepciones teológicas impactaron al grupo cristiano mayoritario, que en esa época pugnaba por dotarse de un dogma y una liturgia comunes, todavía no estipulados por ningún credo conciliar.

El *Evangelio de María* no se cuenta entre los escritos de Nag Hammadi, si bien se suele asociar por compartir tono y argumento, de clara impronta gnóstica. Vio la luz a finales del siglo XIX en un mercado de El Cairo, en un ejemplar copto que incluía el *Apócrifo de Juan*, los *Hechos de Pedro* y la *Pistis Sophia*. Procedía seguramente de una sepultura en las cercanías de Akhim. Al hallazgo se sumaron dos fragmentos en griego descubiertos en el siglo XX. El *Evangelio de María* fue escrito a comienzos del siglo II, en pleno debate de creencias doctrinales. Narra los sucesos posteriores a la resurrección de Jesús, cuando

los apóstoles permanecían encerrados y ocultos. En la tribulación, lastrados por el temor e incertidumbre, María Magdalena, protagonista del texto, tomó la palabra para infundir ánimo a la comunidad: “Entonces María de Magdala se puso de pie. Saludó a los allí presentes, y hablando a sus hermanos y hermanas dijo: No os aflijáis ni os lamentéis, ni alberguéis dudas en vuestros corazones. Pues su gracia descenderá hasta vosotros y os protegerá. Alabemos su grandeza, pues él nos ha preparado y nos ha hecho verdaderos Seres Humanos” (King, 2005: 31). En la noche de la ignorancia, María es luz que alumbra, guía e inspira. Los discípulos le piden que les cuente la enseñanza que Jesús le transmitió solo a ella. “María contestó: Os contaré las cosas que vosotros desconocéis”. Con la autoridad de quien conoce las verdades divinas, les relató el diálogo que había mantenido con el Resucitado, cuyo contenido encaja con creencias gnósticas acerca de la mente, el alma y la visión de Dios.

Tras su alocución, la extrañeza de los discípulos estalla en polémica. Andrés se dirige al resto: “Decid lo que os plazca de las cosas que ella nos ha contado, mas yo no creo que el Salvador las dijera, porque en verdad tales enseñanzas son muy extrañas”. Pedro se suma y verbaliza el problema latente: “¿Es que él habló a solas con una mujer sin que nosotros lo supiéramos?, ¿es acaso posible que la haya preferido a ella antes que a nosotros?”. La verdad divina, aquella que solo conoce María -así erigida en modelo de sujeto gnóstico-, se recibe como fantasiosa y críptica, pero sobre todo, es desacreditada por ser una mujer quien la ha recibido. La voz de autoridad eclesial se afianza en la figura de Pedro. “Entonces María, entre sollozos, le dijo: Hermano Pedro, ¿qué te imaginas? ¿Acaso supones que me he inventado esas enseñanzas en mi corazón, o que digo mentiras del Salvador?” Mateo se pronuncia dirigiéndose al primero: “Pedro, siempre has sido un hombre irascible. Ahora intrigas contra esta mujer, como si fueras su adversario. Mas si el Salvador la hizo digna, ¿quién eres tú para rechazarla? Es un hecho que no puede dudarse que el Salvador la conocía profundamente. Por eso la amó más que a nosotros. Lo que debería es darnos vergüenza” (King, 2005: 33-34). La tradición gnóstica hace de María la iluminada querida por el Señor, poseedora y receptáculo de su saber, la continuadora legítima de la predicación de la verdad divina. Se la ensalza por encima de los apóstoles, que permanecen en un entendimiento obtuso. Así se extrae del *Evangelio gnóstico de Tomás*: “Dijo María a Jesús: ¿A quién se parecen tus discípulos? Él dijo: Son semejantes a unos niños pequeños, instalados en un campo que no es suyo” (Piñero, Torrents, y García, 2004: 83).

Es relevante que la interacción entre María Magdalena y Jesús resucitado sea en forma de diálogo, una característica que está presente en casi todos los textos gnósticos. Hablan entre ellos y se entienden mutuamente en una secuencia de intercambios que fundamenta las claves de un vínculo de saber. En estas conversaciones es María la que formula las preguntas, la que interroga al ser divino por su deseo de saber y le plantea una cuestión tras otra, ya que entiende y es capaz de seguir lo que su interlocutor le va

respondiendo¹. Jesús bendice a María y se admira de la comprensión innata que tiene de los misterios de Dios². Es por eso que la anima a hablar: “Mariam, Mariam, la bienaventurada a la que voy a completar revelándole todos los misterios de las cosas de lo Alto. Habla con audacia, porque tú eres aquella cuyo corazón se esfuerza, más que todos tus hermanos, hacia el Reino de los cielos”. María manifiesta así reminiscencias de la Chokmah: “Ella glorificaba su nobleza conversando con Dios, y el Señor de todas las cosas la amaba”. Este afán de saber de *Sophia* lo expresa la Magdalena en el texto gnóstico *Diálogo del Salvador*: “Dijo Mariamme: Deseo entender todas las cosas al (modo) como son” (Piñero, Torrents, y García, 2004: 183).

Esta voluntad sapiencial acarrea rivalidades con los apóstoles. La pasión por la sabiduría que presenta María molesta a Pedro, quien se queja a Jesús de que sea ella la que pregunte y tome la palabra en la asamblea³. Así se recoge en la *Pistis Sophia*: “Sucedió una vez que el Primer Misterio (Jesús) terminó de decir estas palabras a sus discípulos, María Magdalena se adelantó y dijo: Señor mío, mi intelecto comprende sin cesar, de manera que debería adelantarme y ofrecer la interpretación [...], pero temo a Pedro porque me amenaza y odia a nuestra raza (es decir, a las mujeres)” (Citado en Piñero, 2012). Lo antedicho revela la espinosa problemática sobre la autoridad de las mujeres en la Iglesia primitiva y su derecho a predicar, a ser reconocidas como maestras. Coincidiendo con este momento de búsqueda de autoidentidad, cuando la comunidad cristiana empieza a articularse como estructura jerárquica y masculinizada, la voz de la mujer sapiente comporta un discurso incómodo. “[María Magdalena] Habló y pronunció estas palabras como mujer que ha comprendido completamente” (Piñero, Torrents, y García, 2004: 182). Ella es interlocutora del Señor, la que interpreta su mensaje, la primera en comprender la naturaleza del Resucitado. Ella encarna el paradigma gnóstico de la *Pistis Sophia* (Haskins, 1996: 58). María abre una vía alternativa fundante para la comunidad de seguidores de Jesús⁴.

- 1 “En el tratado gnóstico titulado *Pistis Sophia*, en el que el autor cuenta cómo Jesús se pasa doce años tras su resurrección adocinando a sus discípulos, se formulan al Revelador 46 preguntas, de las cuales 39 están planteadas por la Magdalena. Esta proporción da idea de que María está al mismo nivel de sabiduría gnóstica, o superior, que los otros apóstoles” (Piñero, 2007: 141).
- 2 “María es objeto de continua y entusiasta alabanza por parte de Jesús en razón de su comprensión espiritual. Es ‘bendita por encima de todas las mujeres de la tierra, porque (ella) vendrá a ser el pleroma de todos los pleromas y la plenitud de toda plenitud’, ‘bendita entre todas las generaciones’. El Salvador se maravilla ante sus respuestas -en un modo en que no lo hace con ninguna otra persona- ‘porque ella había pasado a ser por completo Espíritu puro’. Jesús le dice en I, 17: ‘Tú eres esa cuyo corazón está más encaminado al reino de los cielos que lo está el de tus hermanos’.” (Schaberg, 2008: 249).
- 3 “Otra discusión entre Pedro y María tiene lugar en *Pistis Sophia*. Pedro se queja de que María domina la conversación con Jesús y posterga la prioridad legítima de Pedro y sus hermanos apóstoles. Insta a Jesús a que la haga callar y en el acto Jesús le reprende. Más tarde, sin embargo, María reconoce ante Jesús que apenas se atreve a hablar libremente con él porque, dice textualmente, ‘Pedro me hace titubear; tengo miedo de él, porque odia al género femenino’. Jesús contesta que quienquiera que esté inspirado por Espíritu está ordenado divinamente para hablar, ya sea hombre o mujer” (Pagels, 1996: 111).
- 4 “Lo más frecuente es que se considere a Pedro y a María como representantes de una forma ortodoxa y una forma gnóstica del cristianismo, respectivamente. Esta posición da por supuesto que el *Evangelio de María* es gnóstico, y como María es la garantía apostólica de esa enseñanza, se convierte en representante del gnosticismo. [...] Todo este conocimiento hace casi imposible no leer el conflicto entre María y Pedro como un conflicto entre una forma herética y una forma ortodoxa de cristianismo” (King, 2005: 253).

El *Evangelio de María* autoriza la enseñanza de la Magdalena y su liderazgo comparable al de Jesús tras su marcha de este mundo. Así, se equiparan las figuras Jesús-Sofía en su labor profética y misión salvífica: “La obra mesiánica de Jesús y la de la Divina Sofía se ven como idénticas. [...] Quien habla ya no es Sofía, sino Jesús” (Schüssler Fiorenza, 2000: 212). Por eso, en los evangelios gnósticos se especifica que Jesús besaba a María Magdalena en la boca, signo de ser la destinataria que custodia una revelación especial (Schaberg, 2008: 221). “Así, ella recibe *gnosis* de él y se la infunde a los otros discípulos” (Haskins, 1996: 70). Es, pues, *animada* por Jesús en calidad de profeta. María es ungida para continuar la labor espiritual e indicar el camino a la salvación, para coadyuvar, en suma, a la transformación del individuo en el ser humano pleno. Esta interpretación reformula la imagen de la Magdalena como prostituta arrepentida en línea de la paradójica dualidad de la feminidad gnóstica, recogida en el poema “Truena, mente perfecta”. Este texto contiene una revelación pronunciada por un poder femenino: “Yo soy la primera y la última. Soy la honrada y la escarnecida. Soy la puta y la santa. Soy la esposa y la virgen. Soy (la madre) y la hija... Soy aquella cuya boda es grande y no he tomado esposo... Soy conocimiento e ignorancia... Soy desvergonzada; estoy avergonzada. Soy fuerza y soy temor... Soy necia y soy sabia... Yo no tengo Dios y soy una cuyo Dios es grande” (Pagels, 1996: 99-100).

Esta pasión gnóstica es comparable a la que exhibe la artista surrealista Leonora Carrington en su novela autobiográfica *Memorias de Abajo* (1943), si bien va a recurrir al deseo de saber a lo largo de su trayectoria para reivindicar el conocimiento restaurador de las mujeres. En esta empresa no es casual que María Magdalena sea un referente fundamental en la creación pictórica y literaria de Carrington, especialmente en la novela *La trompetilla acústica* (1974). Volviendo a *Memorias de Abajo*, el libro fue el resultado de un periodo de reclusión en un manicomio de Santander donde la artista fue internada a causa de la crisis en la que se sumió tras la detención y traslado de su pareja Max Ernst a un campo de concentración. Durante su dolorosa temporada en el psiquiátrico, la arquitectura del complejo sirvió a Leonora de instrumento metafórico. El pabellón situado bajo el que ella se encontraba, referido con el nombre de “Abajo”, representaba el lugar donde iban los enfermos que se curaban. Era un enclave de paz, un paraíso, el sumun de la plenitud. Por eso la artista lo visualiza como la culminación del saber y la fusión con la totalidad. Lo llama la Nueva Jerusalén, el lugar de la Verdad Total. Su deseo de llegar al reino de Abajo prefigura su espera antes de alcanzar la gnosis. “No me había llegado el momento de comprender” (2017b: 19). Creía que su sufrimiento, encadenada a la cama, desnuda y desatendida, sometida a inyecciones de Cardiazol, era requisito para obtener la iluminación sapiencial:

“Creía que estaba siendo sometida a torturas purificadoras, a fin de poder alcanzar el Saber absoluto, momento a partir del cual podría vivir en Abajo. Ese pabellón era para mí la Tierra, el Mundo Real, el Paraíso, el Edén, Jerusalén. [...] Más tarde, alcanzada la plena lucidez, iría Abajo en calidad de tercera persona de la Trinidad. Creía que, por acción del sol, era andróni-

na, la Luna, el Espíritu Santo, una gitana, una acróbata, Leonora Carrington, y mujer. [...] Era yo quien revelaba religiones y llevaba sobre los hombros la libertad y los pecados de la tierra transformados en Saber, la unión del Hombre y la Mujer con Dios y el Cosmos, todos iguales entre sí” (2017b: 58-59).

Llegada por fin a Abajo, Leonora es la que comprende, la que ha alcanzado la revelación de la verdad. La novedad que introduce la artista es que este proceso no logra su objetivo ascendiendo, sino bajando. Encuentra lo divino al descender. Carrington se describe prácticamente como la pareja del eón Salvador del Pleroma, incidiendo en la igualdad de Sofía y Jesús: “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. [...] Yo era Cristo sobre la tierra en la persona del Espíritu Santo” (2017b: 59). Como la Magdalena iluminada por la gracia divina del conocimiento y así legitimada para hablar como profetisa, Leonora habría recibido un Paráclito especial. Con estas palabras verbaliza Carrington lo que se podría considerar su experiencia de autoconciencia en la gnosis: “Corrí a la estantería de libros y encontré una Biblia que abrí al azar. Tropecé con el pasaje en que el Espíritu Santo desciende sobre los apóstoles y les infunde el poder de hablar todas las lenguas. Yo era el Espíritu Santo y creía que estaba en el limbo, o sea, en mi habitación, donde la Luna y el Sol se juntaban al amanecer y al crepúsculo” (2017b: 72). Leonora adopta este rol mediador reconocible como rasgo de la Madre gnóstica que vela por el ser humano, y se reafirma en la presencia necesaria de un elemento femenino dentro de la divinidad, so pena de desastre y caos. La artista cualifica dicho elemento como un conocimiento microscópico, lo que hace referencia al saber de las cosas “de abajo”, que en la creencia gnóstica tiene su paralelismo en el mundo celestial del macrocosmos. Carrington intenta paliar la falta de gnosis en la que se halla sumido el sujeto y así, en sus palabras, llevar a cabo “la Obra” que le ha sido encomendada.

Esta especie de Sofía-Leonora adopta el papel de la ilustre interlocutora poseedora del conocimiento divino. Así los diálogos de la Magdalena con Jesús encuentran réplica en un trance o sueño en el que la artista se ve a sí misma conversando con el doctor que regenta el psiquiátrico. Le dice: “Puedo hacer lo que sea, gracias al Saber”. Él le solicita que le haga el médico más grande del mundo. “Déjeme en libertad, y lo será”. La artista le habla de un templo en la montaña, pobre y ruinoso, donde vivirá, equiparándose con un ser divino gracias al conocimiento revelado. “Creo secretamente que soy una diosa con brevísimos instantes de encarnación” (1992: 108), afirma en el cuento “La puerta de piedra”. Otro titulado “Mis pantalones de franela” comienza afirmando: “Soy una santa”. Vale la pena señalar que con apenas nueve años y una dilatada trayectoria de expulsiones escolares, la inadaptable Leonora fue enviada a un convento cerca de Chelmsford, Essex. “En el Santo Sepulcro, por ejemplo, Leonora quiso llegar a ser santa, o una monja como su tía Leonora. Este deseo no se manifestó en ningún exceso de piedad, sino más bien en una fascinación por los ‘milagros’, aquellos sucesos que se salían

de lo cotidiano” (Aberth, 2004: 15). La artista recibió su nombre de aquella tía monja, que fue bautizada así por la heroína de la novela de Mary Edgeworth, quien era familiar cercano por parte de madre. La artista admiró mucho a su tía por rebelarse y denunciar las injusticias, como los abusos del arzobispo de Dublín, quien en castigo a esta indisciplina la obligó a fregar los suelos del monasterio, inspirando el cuadro *Clean Up at Once Said the Archbishop* (1951) que Carrington pintaría años después.

No en vano, la gnosis es ante todo un conocimiento creativo que se asemeja a los procesos artísticos y se nutre de la imaginación discursiva emparentada con los cuentos y creencias míticas⁵. “La gnosis utiliza abundantemente la mitología ante la, a menudo, imposibilidad para el ser humano de expresar en un lenguaje racional ideas o conceptos que lo trascienden” (Piñero y Del Cerro, 2004: 22). No es de extrañar que el universo legendario de historias y relatos fantásticos que alimentaron la imaginación de la artista en su infancia fuesen una clave determinante de su entorno creativo. Su nana irlandesa le contaba cuentos de su folklore, y su madre, católica irlandesa, le inculcó un novelado orgullo por los miembros ilustres de la familia. Todo esto despertaría la capacidad de fabulación de la artista. “Leonora Carrington es una consumada creadora de mitos; siempre ha tejido historias, tanto en su obra plástica como en sus escritos o al relatar su propia vida” (Aberth, 2004: 7). Entre sus temas preferidos destaca el culto a deidades femeninas con cierta orientación hacia el símil gnóstico. Por ejemplo, en *La trompetilla acústica*, su alter ego, encarnado por la anciana protagonista, prefiere rezarle a Venus, metáfora que enlaza con la Magdalena y con la revalorizada imagen de Eva. Pero sobre todo, la artista se inspira en *La Diosa Blanca* (1948), el libro de Robert Graves que, en palabras de Carrington, fue la mayor revelación de su vida. La obra explora las huellas de cultos femeninos que habrían sobrevivido en mitos de origen celta, caso de la Diosa Triple (Doncella, Madre, Bruja) que gobierna sobre un dios subordinado como hijo y consorte.

Devenir andrógino

A *Sophia*, que se la había denominado Silencio, se la concibe también en el Libro de los Proverbios como la voz profética que no calla su mensaje revelador, basado en la transformación que confiere el conocimiento verdadero: “A la sabiduría se la representa aquí gritando con fuerza en las tierras y en las calles, exhortando a la gente a abandonar sus estilos de vida infantiles y a desprenderse de su odio contra la gnosis” (Hoeller, 2005: 90). Otras concepciones asociadas a este ente divino son aquellas que lo designan como luz, útero del mundo, y andrógino:

5 “Al igual que los círculos de artistas en nuestros días, los gnósticos consideraban que la invención creativa original era la marca de todo aquel que se volvía espiritualmente vivo. [...] se jactan de ser los descubridores e inventores de esta clase de ficción imaginaria y [...] de crear formas nuevas de poesía mitológica. [...] los gnósticos, al igual que los artistas, expresan su propia percepción -su propia gnosis- creando nuevos mitos, poemas, rituales, “diálogos” con Cristo, revelaciones y crónicas de sus visiones” (Pagels, 1996: 59).

Otro de los textos recientemente descubiertos en Nag Hammadi, *Trimorphic Protennoia* (literalmente: “el Pensamiento Primero de Triple forma”) celebra los poderes femeninos del Pensamiento, la Inteligencia y la Previsión. El texto comienza con una figura divina que habla: “(Yo) soy (Protennoia el) Pensamiento que (mora) en (la Luz)... (ella la que existe) antes que Todo... Me muevo en cada criatura... Soy la Invisible dentro de Todo”. La figura continúa diciendo: “Yo soy percepción y conocimiento, pronunciando una Voz por medio del Pensamiento. (Yo) soy la Voz real. Grito en todo el mundo y ellos saben que una simiente mora dentro”. La segunda sección, donde habla una segunda figura divina, se abre con estas palabras: “Yo soy la Voz... (Soy) yo (quien) habla dentro de cada criatura... Ahora he venido por segunda vez bajo la forma de una hembra y he hablado con ellos... Me he revelado en el Pensamiento de la semblanza de mi masculinidad”. Más adelante la voz explica: “Soy andrógino. (Soy tanto Madre como) Padre, dado que (copulo) conmigo mismo... (y con aquellos que) me (aman)... Yo soy el Vientre (que da forma) al Todo...” (Pagels, 1996: 99).

Precisamente la cualidad de la androginia es relevante en el mito de la Sabiduría y en la relectura gnóstica de la Magdalena. A este respecto es célebre un polémico pasaje del *Evangelio de Tomás*: “Simón Pedro dijo a los discípulos: Que María nos deje pues las mujeres no son dignas de la Vida. Jesús dijo: Yo mismo la conduciré con el fin de hacerla masculina y que pueda convertirse en un espíritu viviente parecido a los varones. Porque quien se haga a sí misma masculina entrará en el Reino de los Cielos”. La declaración de Jesús ha sido estudiada por especialistas interpretándose desde una óptica social y simbólica: en algunas corrientes gnósticas se sostenía que así como lo divino supera a lo humano, el hombre supera a la mujer, de modo que este paralelismo expresaba en términos metafóricos el abandono de la vida terrena y la transformación a la vida espiritual. De acuerdo con esto, lo que es humano, y por ende, “femenino”, debe transformarse en lo que es divino, esto es, “masculino” (Pagels, 1996: 113). Karen King, reconocida experta en el *Evangelio de María*, hace una interesante apreciación: en este texto, la teoría de la superioridad masculina cambia por otra, típica del gnosticismo, en la que la separación de género se pierde por la visión del sujeto espiritual que no es ni hombre ni mujer, sino la unión de contrarios. Es la idea de la eliminación de diferencias en una totalidad espiritual que reúne los opuestos, cópula de microcosmos y macrocosmos que reivindica una imagen andrógina (Piñero, Torrents, y García, 2004: 84).

A pesar de todo, se suele denunciar que el gnosticismo persiste en una noción de androginia androcéntrica. Esta no es, desde luego, la androginia que plantea Leonora Carrington. La artista desarrolla una visión andrógina cuya base es femenina, poniendo a la mujer al frente de la transformación pneumática, de modo que el referente es la sabiduría de las mujeres, no la del varón. La codificación de la androginia en Leonora se ha localizado en el autorretrato *La posada del caballo del alba* (1938). La actitud de la retratada se ha analizado como una declaración de intenciones sobre la confusión de género: el gesto serio y la pose desafiante, la postura sedente con las piernas separadas interpretada como la autoconfianza en el poder sexual de la mujer, y la indumentaria masculina que recuerda a la de una amazona, perfilan una figura desprendida de ras-

gos femeninos, incluso en sus atributos corporales. “La condición de mujer la marca el cabello, pero no el pecho: Leonora se dibuja sin ellos” (Caballero, 2018: 100). Este elemento se traslada a la hiena que figura a la izquierda del cuadro. Leonora la pinta con pechos hinchados de leche y ojos de hombre, en palabras de Elena Poniatowska (2011). La hiena es un tótem en la obra de Carrington, con el cual se identifica, especialmente en el cuento “La debutante”. No es casual que dicho animal sea signo de androginia, como lo tipificó Artemiodoro en *La interpretación de los sueños*: “Una hiena hace referencia a una mujer andrógina o hechicera, y a un hombre afeminado e innoble” (1989: 222). El caballo es otro animal querido por Leonora, que representa su identidad andrógina⁶. Está presente en relatos como “La casa del miedo” o “La dama oval”; en este aparece un caballito de madera llamado Tártaro con el que la protagonista se mimetiza por completo. Recuerda al caballo de juguete que, junto con la hiena, flanquea el autorretrato pictórico de la artista.

En el cuento “Cuando iban por el lindero en bicicleta”, Carrington construye el alter ego de Virginia Fur, que imagina con una melena de varios metros en la que hacían su hogar insectos y alimañas del bosque, y unas manos enormes con uñas sucias. Mujer fiera y asilvestrada, vive sola en la naturaleza, respetada por los animales. Es casi una deidad de la montaña, una mujer de la cual “no se podía estar seguro de que fuera una criatura humana”. En la historia, Virginia se encuentra con un monje anacoreta que intenta convertirla a la fe, pero ella se muestra escéptica y burlona: “¿Mi alma? Hace tiempo que la cambié por un kilo de trufas [...]” (1992: 13). Así pone en duda la voz de autoridad masculina que dice conocer la verdad. También la Sabiduría gnóstica desestabiliza el género del discurso sapiencial. La personalidad andrógina en Leonora Carrington opera como herramienta subversiva y desestructurante que desmonta clichés de género en una única figura que elimina dualidades. La gnosis traslada a la alquimia cristiana sus valores de la androginia en la figura del hermafrodita, que representa el “casamiento alquímico” o unión mística de contrarios. Esta imagen alquímica usa la alegoría de la cópula del rey y la reina como pareja-origen que significan el oro y la plata simbolizados por el sol y la luna. Nótese que la androginia de Leonora en *Memorias de Abajo* implica identificarse con el sol crístico. La artista pasó largas horas en el solarío del psiquiátrico, pues “empapándose beatíficamente de ese sol amortiguado” creía contemplar la verdad eterna.

En pocas palabras, el hermafrodita alquímico se manifiesta en la “cámara nupcial”, emblema representado en la *Atalanta fugiens* de Michael Maier, que connota el lugar sagrado de transformación alquímica por la cual el alma se transfigura en su naturaleza divina. He aquí que la cámara nupcial se constituye en el sacramento más importante para los gnósticos (De Santos Otero, 2005: 387). Alude a la pareja originaria que se reintegra alcanzando así el objetivo de la gnosis, y remite a la unión sellada en el matrimonio celestial entre María Magdalena y Jesús:

6 En el cuento “¡Vuela, paloma!” puede apreciarse esta conexión en la figura de un jinete mensajero que intriga a la narradora precisamente por su ambigua apariencia (Carrington, 1992: 33-34).

Si bien la palabra griega *koinonos*, utilizada para describir a María Magdalena, a menudo se traduce por “compañera”, su significado es más próximo al de “pareja” o “consorte”, una mujer con la que el hombre ha consumado el acto sexual. [...] En el *Evangelio de Felipe*, la unión espiritual entre Jesús y María Magdalena es expresada en términos de la sexualidad humana; es también una metáfora de la unión de Jesús con la Iglesia, que tiene lugar en la cámara nupcial, el lugar de la plenitud o *pleroma*. [...] El *Evangelio de Felipe* utiliza la cámara nupcial como metáfora de la unión entre “Adán” y “Eva”, en la cual los extremos del hombre y la mujer quedarían abolidos y la androginia, o estado espiritual, se conseguiría con la llegada de Jesús como novio (Haskins, 1996: 60-61).

Finalmente, el hermafrodita alquímico es definido como “ser mixto de dos sexos que, en la fabricación de la piedra filosofal (*lapis philosophorum*), simboliza la unión de los contrarios, lo masculino y femenino [...] dos principios materiales contrarios se unen formando una totalidad perfecta y simbolizando con ello el resurgimiento de la materia a partir del *caos* (*opus magnuni*)” (Priesner y Figala, 2001: 246). Se convierte, por tanto, en el huevo filosófico de la alquimia, semilla del mundo que preserva la vida, el todo del microcosmos y macrocosmos. En este punto merece la pena señalar la abundancia de este símbolo en la producción de Leonora Carrington. Muy influenciada por la alquimia, la artista plasmó el huevo gnóstico en cuadros como *El jardín de Paracelso* (1957), *AB EO QUOD* (1956), *La silla Daghda Tuatha dé Danaan* (1955) y en *La gigante (La guardiana del huevo)* (1948), que constituye un paradigma de la figura femenina deificada. Es la Diosa Madre totémica que protege al huevo. Al emplazar este motivo en las manos de una mujer todopoderosa, Carrington ensalza lo femenino como principio creador y recurre a la gnosis afianzando su componente femenino. En palabras de Leonora: “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 las más oscura comprensión” (2017b: 33).

El huevo aparece especialmente en *La trompetilla acústica*. La protagonista, de nuevo un reflejo de la autora, que no en vano lleva el nombre de Marion, vive con una gallina roja que pone huevos en su cama todos los días, lo cual merece ser comparado con la leyenda de los huevos de Pascua que se conserva en la tradición de la Iglesia ortodoxa. Se cuenta que cuando San Pedro fue a visitar la tumba de Jesús se encontró con María Magdalena, quien le anunció que Cristo había resucitado. Él respondió: “Lo creeré cuando los huevos de las gallinas sean rojos”. Entonces María, que llevaba en su delantal varios huevos, mostró que se habían vuelto de ese color. María es la guardiana del huevo, imagen de la nueva vida, semilla del renacimiento y símil del sagrado corazón de Jesús, fuente del saber iluminado. Esta íntima relación con el simbólico huevo marca la vivencia personal de la propia Leonora, extrapolada en el relato de “La puerta de piedra”:

Sacando una pequeña pala de mi mochila, empecé a excavar en el borde del camino, en busca de la palabra que abriera el secreto del Huevo. [...] Entonces comprendí que la palabra

que debía dirigirle a este cuerpo primitivo y embrionario tenía que provenir de una lengua sepultada en el tiempo. [...] Un cordón umbilical se desenrolló lentamente en el centro del Huevo y serpeó por el suelo hacia mí. Cuando llegó a mi pie izquierdo, lo cogí con la punta y me lo até firmemente alrededor del cuello. Así unidos, nos pusimos en camino el Huevo y yo, marchando en fila india. Yo iba tocando la flauta. Nuestros movimientos coincidían en una especie de danza elemental, lo que hacía el viaje tan llevadero que recorrimos un trecho larguísimo sin que yo sintiera cansancio alguno (1992: 121).

Revelar el saber mujeril

Ya se dijo que Sofía-Magdalena era la personificación de la voz femenina transida de saber, autorizada por el eón Salvador, a pesar de las enemistades que despertaba en la fe ortodoxa. El debate de fondo no era otro que la autoridad de las mujeres en el rol de maestras espirituales; un asunto conflictivo en el seno de la comunidad cristiana de los siglos II y III en el que numerosas mujeres destacaban por sus preclaros dones de fe. En este escenario, textos gnósticos como el *Evangelio de María* salvaguardan el saber de las mujeres y su transmisión. Esta era la función de María, *la que comprendía*, cuyo corazón se inclina al saber que luego comunicaba a los demás discípulos. Parecidamente Leonora Carrington se veía en situación de poseer y revelar el Saber. Encontraba pistas por doquier, por ejemplo, tras la detención de Max Ernst, Leonora hizo los preparativos para huir: “Volví a casa y me pasé la noche ordenando cuidadosamente las cosas que pensaba llevarme. Cupieron todas en una maleta que tenía, debajo de mi nombre, una plaquita de latón incrustada en la piel en la que estaba escrita la palabra REVELACIÓN” (2017b: 22). Esta mujer que revela lo que otros ignoran no es simplemente el modelo de mujer vidente que el surrealismo concibió de la mano de André Breton, experto en clasificar a las mujeres al servicio de su ideario creativo: de la *femme enfant* a la médium, de Melusina a Nadja. Carrington afirmó en reiteradas ocasiones su desapego de estos roles. Su modelo identificativo es más bien el de las gnósticas, esto es, mujeres sabias, que custodian y revelan conocimiento de mujer a mujer. Es una noción que participa más de la imagen de las brujas y beguinas.

Bajo este enfoque puede entenderse el cuadro *Las Magdalenas* (1986), que, según Poniatowska, lo pinta Leonora influenciada por la lectura del *Evangelio de María*. En la composición aparece una anciana con aspecto de venerable bruja que hace entrega de una gragea roja a una mujer que acude a visitarla, dando la impresión de compartir con ella un secreto o de traspasarle sus conocimientos. “En *Las Magdalenas*, de 1986, una anciana hirsuta entrega solemnemente a una joven una pequeña baya roja, con un rocoso paisaje penitencial de fondo. Carrington explica parcamente: Es una píldora anticonceptiva” (Aberth, 2004: 126). Esta transmisión del saber sexual de las mujeres las capacita por medio del dominio de su poder de fertilidad. El paralelismo con María Magdalena es aún más directo en la forma en que la artista ha resuelto la figura, pues responde a la iconografía habitual de la santa penitente: cubierta de pies a cabeza por

su larga melena, como la enjuta escultura de Donatello, situada en un paisaje aislado donde se encuentra la gruta en la que se retiró a meditar. Estas “Magdalenas” son para Leonora una especie de brujas-alquimistas. Las representa en el interior del espacio doméstico en torno al caldero, trabajando en sus brebajes, como en el cuadro *La casa de enfrente* (1945). “En el extremo inferior derecho, tres mujeres están en la cocina alrededor del fuego. Hierve algo en un caldero, mientras una mujer de espaldas lo remueve. El chal estrellado que lleva puesto esta mujer nos hace pensar en tres brujas cocinando su pócima mágica” (Caballero, 2018: 115).

Estas tres figuras brujeles bien podrían ser las tres Marías ante la gruta sepulcral. No por casualidad, estas féminas del cuadro se han interpretado también como las santas mujeres o una Trinidad pagana (Aberth, 2004: 68). En último extremo serían la propia Leonora y sus amigas Remedios Varo y Kati Horna, con las que coincidió durante sus años de estancia mexicana, formando un peculiar aquelarre, un cónclave femenino de signo alquímico. Ya André Breton había tildado elogiosamente a Leonora Carrington de bruja. La artista contribuyó con intrigantes declaraciones, como en una carta fechada en 1943 que le dirige desde México: “*Remedios et moi nous avons trempés les doigts timidement dans la sorcellerie pratique avec résultats parfois palpables*”. También Remedios Varo, poniendo en práctica su afición a escribir cartas, envía una a Gerald B. Gardner, autor de *Witchcraft today*, libro que tuvo gran influencia en ambas pintoras. En él se habla del culto de época matriarcal sometido con el paso del tiempo al dios masculino, que sobrevivió oculto transmitiéndose en los secretos de la brujería. Esta deidad sería una diosa madre que tiene un consorte varón, cuyo culto está dirigido por mujeres y exalta los valores del principio femenino. En las obras de Carrington, este saber femenino decanta en la transformación del espacio doméstico. El recinto donde las mujeres han sido tradicionalmente confinadas, el interior del hogar, y en particular la cocina, se convierte para Leonora y Remedios en un sancta sanctorum donde desarrollar experimentos mágicos y cuestionar la norma gnoseológica masculina, “deshaciendo las jerarquías que han impedido una visión más ecuménica de las posibilidades espirituales” (Aberth, 2004: 126). Para la artista, la correspondencia entre la preparación de alimentos y los procesos alquímicos disponía una especie de altar profano “bajo la óptica de su creciente conciencia feminista” (Aberth, 2004: 66). *La cocina aromática de la abuela Moorhead* (1975), por ejemplo, es un cuadro significativo a este respecto⁷.

La inspiración para esta transmutación del espacio doméstico en un laboratorio brujesco la halla artista en la primera alquimista, de nombre María. Conocida como María la Judía, María la Hebrea o Miriam la Profetisa, habría vivido entre el siglo I y III. Entre las múltiples identidades que se le atribuyen se cuentan la de María Magdalena o Miriam, hermana del profeta Aarón. Autora de varios textos no conservados, Zósimo de Panópolis recopiló su legado, que la sitúa como fundadora de la alquimia e inventora de artilugios de destilación. También fue la creadora del procedimiento de calentamiento

⁷ Véase sobre este tema el libro de Osorio Olave, A., et. al. (2021). *La cocina alquímica (o cómo salvarse de la hostilidad del conformismo): recetario de Leonora Carrington*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

uniforme que recibió popularmente el nombre de “baño María”. Hermetistas posteriores la citaron en *Extractos hechos por un filósofo cristiano anónimo* y *Diálogo de María y Aros*. En esta obra se narra el encuentro de un grupo de filósofos con María, a quien dirigieron digna alabanza: “Bienaventurada seas, porque el divino secreto escondido, sea por siempre honrado, te ha sido revelado”. María, la alquimista, es reconocida en igual posición que la Sabiduría. Ella aconseja cómo transmutar el huevo místico en una aleación áurea con la que obtener la piedra filosofal; un proceso que Leonora representa en el cuadro *La crisopeya de María la Judía* (1964).

El hecho de que María la Judía fuese además la fundadora de la brujería se explica porque el nacimiento de la alquimia suele asociarse con la expulsión de los ángeles que bajaron del cielo para cohabitar con mujeres y de esa unión nacieron los hombres, que se dedicaron a la metalurgia, la forja y la minería, oficios en los cuales, como también en la cocina y en la propia alquimia, el fuego transformador está presente. Precisamente, a través de los mitos celtas que aprendió de su madre y su abuela, Leonora Carrington asumió que pertenecía al linaje de los alquimistas, “la gente pequeña que vivía bajo tierra en el interior de las montañas y ahí se dedicaron a hacer alquimia”. Nótese que el espacio doméstico convertido en laboratorio alquímico adopta finalmente los visos de una cueva, como aquella en la que vivían las “Magdalenas”. La gruta a la que se retiró la santa deviene un trasunto del vientre-útero de la tierra, espacio de transmutación y creación de vida, en suma, la cámara nupcial. No se pase por alto que Sabiduría era considerada el Útero del mundo. “Así pues, Sofía representa la matriz (de *mater*, ‘madre’) sobrenatural transpersonal” (Hoeller, 2005: 179). Su concreción se localiza en las proximidades de la ciudad francesa de Ronchamp y adopta la arquitectura de Le Corbusier, tras un proyecto fallido en el enclave de Sainte Baume (Moneo, 2022: 18). De acuerdo a la *Leyenda Áurea*, tras la resurrección de Cristo, la Magdalena fue exiliada en un barco a la deriva junto con otros discípulos y el bote arribó a la costa de Marsella, donde continuaron su predicación. Treinta años antes de su muerte, la santa marchó al desierto de la Provenza para iniciar su vida ascética en una cueva en el macizo de Sainte Baume, cuyos cercanos bosques fueron lugar de ritos ancestrales desde tiempos de druidas y celtas.

La cueva de la Magdalena es el espacio alquímico, el lugar de la transmutación, donde se adquiere la gnosis; el templo en el que la Madre procrea los hijos del Salvador, encargada de la fertilidad de su mensaje. En este sentido, pues, es el útero y Santo Grial que contiene y custodia la tradición de un saber de mujeres. *La trompetilla acústica* es la novela en la que Leonora Carrington hace de este tema su argumento. Son mujeres ancianas las que, a modo de colectivo brujeil, se proponen la búsqueda y restitución del Grial. “Las habitantes del asilo se dan cuenta de que deben encontrar el Santo Grial y devolvérselo a la Diosa para que tanto la bondad como el amor vuelvan a reinar en el planeta” (Caballero, 2018: 262). Son las mujeres las que emprenden esta tarea, mujeres que la sociedad mantiene apartadas y silenciadas, pero que en su vejez la artista estima realmente sabias (Caballero, 2018: 263). Como en el cuadro *La gigante*, serán estas

“diosas blancas” quienes protejan la heredad del huevo. Leonora subvierte de nuevo los valores masculinos asociados a la alquimia por los de la feminidad (Orenstein, 2017). El libro narra que los caballeros del Dios Padre Vengativo profanaron la Cámara del Arcano y robaron el Grial. Pero tras largos siglos las ancianas consiguen devolvérselo a su legítima dueña, que no casualmente se conoce como “diosa del mundo subterráneo”, Venus o Bárbara, puesto que era hermafrodita y barbuda. La diosa Bárbara era venerada como el origen o vientre de la vida y sus sacerdotes eran hermafroditas.

Como se dijo, el anciana principal es imagen de la artista, al igual que su amiga en la ficción se corresponde con Remedios Varo. La primera es ingresada en el asilo “La Morada Luminosa”, regentado por un matrimonio que intentará corregir los *pecados* de las ancianas a su cargo. El origen del relato es la fascinación de la protagonista por un cuadro colgado en el comedor del asilo, que retrataba a una monja guiñando un ojo. Era la abadesa Rosalinda Álvarez de la Cueva, que ingresó en el convento de Santa Bárbara del Tártaro. En esta figura quizá volcó Leonora el recuerdo de su admirada tía. Cuenta la historia que la abadesa había sido devota de Venus-Bárbara, pero que había fracasado al recuperar el Santo Grial, el cual contenía el elixir de la vida y fue enterrado en una caverna habitada por la diosa del Tártaro. La misión de las ancianas consistirá en llevar a buen puerto la tarea iniciada por esta carismática mujer. Así, la narración se lee como una revisión del saber femenino. La abadesa tenía conocimientos de hierbas e instaló un dispensario en el convento, ya que estaba versada en prácticas de brujería. Y sobre todo patrocinó la devoción a María Magdalena en calidad de Diosa a la que hay que devolver el Grial. La monja se escribía con un obispo rebelde a quien pidió recuperar los restos de la santa:

La tumba es, sin lugar a dudas, el sitio genuino donde María Magdalena fue enterrada. El ungüento encontrado en el lado izquierdo de la momia podría muy bien revelar secretos que no desacreditarían a los Evangelios, pero podrían muy bien coronar todos los arduos esfuerzos que hemos compartido durante estos años. ¿Qué dices de esto, mi gran jabalí? [...] Imagínate la alegría que se apoderó de mí cuando me enteré que Magdalena fue la gran iniciada en los misterios de la Diosa, pero fue ejecutada por vender ciertos secretos del culto a Jesús de Nazaret. [...] ¡Pronto estaremos socavando el propio Vaticano! (2017a: 80).

El jabalí es la metáfora del obispo, con quien la abadesa se drogaba usando polvos de almizcle de la santa, y celebraba orgías. Igame, el gran jabalí que se hace amante de Virginia Fur en el cuento de Carrington, es el paralelismo más directo. A altas horas de la noche, la capilla del convento se volvía el escenario de danzas orgiásticas en torno a un caldero. Precisamente, la Sofía andrógina trasciende hacia la verdad en una danza. Las declaraciones de Leonora parecen indicar una experiencia semejante: “Me adoraba a mí misma porque me veía completa: yo era todas las cosas, y todas las cosas eran en mí; gozaba viendo cómo mis ojos se convertían en sistemas solares iluminados con luz propia; mis movimientos, en una danza inmensa y libre en la que todo tenía su reflejo ideal en cada gesto, una danza límpida y fiel” (2017b: 34). Sofía es, pues, una deidad

bailarina. “En la doctrina griega ortodoxa, Sofía, la Belleza Divina, baila” (Nichols, 2008: 484). Este rasgo aparece en los *Hechos Apócrifos de Juan*, donde se recoge la revelación de Jesús sobre el misterio de la danza a través del cual se llega al sentido de la verdadera cruz. El Salvador danzante es el mito del Cristo gnóstico, Cristo derviche y andrógino. Su iconografía se ha puesto en relación con la carta del Mundo del Tarot, que asume la imagen del espíritu del mundo (*anima mundi*) de Sofía. Esta carta indica el autoconocimiento pleno, la completitud cósmica que llamamos Pleroma. El personaje andrógino que ocupa el centro de la carta adopta una actitud danzante dentro de una mandorla rodeada del Tetramorfos. La mandorla recuerda a una semilla o huevo, símbolo de la nueva vida e interpenetración del cielo y la tierra. En el Tarot diseñado por la propia Leonora sugiere la representación de la Diosa Blanca que baila por la emancipación de las mujeres (Arcq y Aberth, 2022). Además, el diseño andrógino se torna ya definitivamente un cuerpo de mujer en la carta creada por la artista.

El recurso gnóstico al baile no es de extrañar en Leonora Carrington habida cuenta de la directa influencia que su amiga Remedios Varo recibe de Gurdieff y su discípulo Ouspensky, en cuyas prácticas de autoconocimiento esotérico se contaban la danza y el estudio gestual. También por influencia de Varo seguramente, Leonora concibe a sus brujas como costureras. Una vez más, una actividad doméstica asociada a labores femeninas se convierte en una acción subversiva que abre camino a la liberación del conocimiento femenino. Estas mujeres son las tejedoras alquímicas del arcano saber que atesoran. Coser se erige en metáfora transformativa como motivo recurrente en las obras de Remedios (González y Rius, 2013: 73). Se evidencia en cuadros como *La tejedora roja* (1956), *La tejedora de Verona* (1957) y *Bordando el manto terrestre* (1961). En este último, la torre central alberga el doble alambique alquímico en forma de huevo ideado por María la Judía, como un instrumento alegórico para el renacimiento del ser, el cual figura asimismo en el lienzo *La creación de las aves* (1957). Como explicita la propia Remedios en uno de sus relatos, la costura manifiesta la adquisición del saber oculto, por tanto, un medio para la gnosis:

Yo había descubierto un importantísimo secreto, algo así como una parte de la “verdad absoluta”. No sé cómo, pero personas poderosas y autoridades gobernantes se enteraron de que yo poseía ese secreto y lo consideraron peligrosísimo para la sociedad, pues de ser conocido por todo el mundo, toda la estructura social funcionando actualmente se vendría abajo. Entonces me capturaron y me condenaron a muerte. [...] Le supliqué que me concediese todavía unos momentos más de vida para hacer algo que me permitiese morir tranquila. Le expliqué que yo amaba a alguien y que necesitaba tejer sus “destinos” con los míos, pues una vez hecho este tejimiento quedaríamos unidos para la eternidad. [...] Entonces yo procedí rápidamente y tejí a mi alrededor (a la manera como van tejidos los cestos y canastos) una especie de jaula de la forma de un huevo enorme (cuatro o cinco veces mayor que yo). (Mendoza, 2010: 208-209).

La artista, duplicada en el personaje de Carmela, la amiga de la protagonista en *La trompetilla acústica*, se caracteriza por su habilidad costurera y afición a coser suéters. Inspirada por su amiga, la anciana Marion practica con una rueca para hilar restos de algodón. Carmela promete tejerle una tienda para resguardarse en su huida para evitar el encierro en la residencia. Incluso le sugiere escapar por la ventana usando las cuerdas que está aprendiendo a tejer. Dichas cuerdas podrían finalmente compararse con los cordones místicos que les son otorgados a las hijas de Job, cuerda que las anuda al conocimiento de lo divino. El texto apócrifo del *Testamento de Job* presenta la verdad como una realidad accesible a las mujeres, valorando la actividad profética femenina y su capacidad de liderazgo. Las hijas de Job preguntan a su padre por qué no han recibido en herencia algunas de sus posesiones, a diferencia de sus hermanos varones. Job les responde “No os preocupéis, hijas mías: no me he olvidado de vosotras. He dispuesto que recibáis mejor heredad que la de vuestros siete hermanos”. Cada una de ellas recibe un reluciente cordón multicolor de origen celestial, procedentes del fajín que Dios mismo entregó al profeta. Este vínculo une a las mujeres con la verdad no revelada y las hace directas y legítimas depositarias de la cualidad profética. Las tres Marías o tres brujas pintadas por Carrington son, en último extremo, las tres hijas de Job, otras “Magdalenas”:

Esos cordones, dice Job, “os conducirán al mundo mejor, a vivir en los cielos”. [...] Las hijas pasan a compartir ese reino suyo y, tras recibir un “corazón nuevo”, inician una salmodia extática e lenguaje angélico. Los cordones o cintos carismáticos son “amuletos que pueden llevarse puestos, de una cualidad terapéutica y económica, con poder para ahuyentar el mal, facilitando la glosolalia y las visiones apocalípticas”. [...] Esta tradición visionaria adscrita a las mujeres se relaciona con la ciudad de Migdal o Magdala, donde, dentro de la tradición rabínica, se dice que murieron las hijas de Job [...] (Schaberg, 2008: 522).

Coda: la sabiduría gnóstica de Leonora Carrington

El análisis emprendido en estas páginas ha demostrado el carácter polifacético de la personificación gnóstica de la Sabiduría-Sofía. Del mismo modo que su extensión en la figura de María, que los textos gnósticos describen como compañera del Salvador, Leonora Carrington encarna a estas “Magdalenas” en calidad de maestra de la gnosis. Ella también se siente portadora de un saber oculto que reclama ser comunicado y protegido, consciente de que conserva el legado de las mujeres, largamente perseguido y denostado. El rastreo de las fuentes que se enraízan en dicha tradición nos ha llevado a remontar el imaginario surgido al calor de las primitivas comunidades cristianas. En ese contexto, “la autoridad que ejerce María no es la de juez ni la de gobernante, sino la de guía y maestra espiritual” (King, 2005: 262). Orgullosa heredera de esta sabiduría, Carrington se alza como la última de las “Magdalenas”, capacitada para cuestionar el

discurso ortodoxo de la verdad. Este conocimiento es el que proclama la sabiduría como trasunto de la vida misma, como enseñaba la Diosa Madre:

- ¿Quién fue la Bruja de Nazaret?
- Un jeroglífico escrito en la sangre que cobra sentido si la historia empieza en la crucifixión y se lee hacia atrás: El hombre-Cristo fue despojado de su padre en la cruz.
- Entonces, ¿no hay saber?
- Ninguno. Conocimiento es solo aquello que está inscrito en la materia viva primordial. (Carrington, 1992: 250).

El conocimiento que cultiva Leonora Carrington, a resultas de esta antigenealogía digna de la estirpe de las “Magdalenas”, desemboca en la emancipación de las mujeres a través de un proceso metamórfico de auto-realización. Así, las ancianas del geriátrico aprenden a reconocer a la Diosa Blanca dentro de ellas, al igual que los aquelarres de los cuadros de Carrington, las brujas que transmutan la cocina en una receta alquímica. Todas ellas son las mujeres sabias, las mujeres que *conocen*, y que no se guardan su sabiduría para ellas sino que la comparten. Sus manos están siempre extendidas para dar, para sanar, para guiar, para acompañar e infundir ánimo. El conocimiento de Sofía es un bálsamo reparador; funciona como el ungüento perfumado que porta María Magdalena en la escultura hecha por Leonora. “En la década de 1980 Carrington comenzó a fundir esculturas en bronce. Una de ellas, *La vieja Magdalena* (1988), es una efigie totémica erguida, cuyas arrugas se han transformado en un remolino de aristas decorativas que ella ostenta como una insignia de honor” (Aberth, 2004: 128). Extiende ambas manos ofreciendo el cuenco que contiene el óleo transmutador. Las mujeres carringtonianas demuestran que no poseen la sabiduría por abandonar la percepción, los sentidos o la feminidad terrenal, sino por mantenerse en esta conjura contumaz. En ese continuo viaje hacia Abajo, hacia la gruta materna donde todo se regenera y armoniza, debemos situar a las féminas que la artista trata como amigas y hermanas. Este revelador cambio de dirección es lo que introduce la gnosis sapiente de Leonora Carrington.

Bibliografía

- Aberth, S. L. (2004). *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*. Madrid: Turner.
- Arq, T. y Aberth, S. (eds.). (2022). *The Tarot of Leonora Carrington*. Barcelona: RM.
- Artemiodoro (1989). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Gredos.
- Caballero Guiral, J. (2018). *Hechiceras. Un viaje a la vida y la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington*. Gijón: Trea.
- Carrington, L. (1992). *El séptimo caballo*. Madrid: Siruela.
- Carrington, L. (2017a). *La trompetilla acústica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carrington, L. (2017b). *Memorias de abajo*. Salamanca: Alpha Decay.

- De Santos Otero, A. (ed.). (2005). *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- González Madrid, M. J. y Rius Gatell, R. (eds.). (2013). *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*. Madrid: Eutelequia.
- Haskins, S. (1996). *María Magdalena. Mito y metáfora*. Barcelona: Herder.
- Hoeller, S. A. (2005). *Jung y los evangelios perdidos. Percepciones sobre los manuscritos del mar Muerto y la biblioteca de Nag Hammadi*. Barcelona: Obelisco.
- King, K. L. (2005). *El evangelio de María Magdalena. Jesús y la primera apóstol*. Barcelona: Poliedro.
- Mendoza Bolio, E. (ed.). (2010). "A veces escribo como si trazase un boceto": *Los escritos de Remedios Varo*. Madrid: Editorial Iberoamericana Vervuert.
- Moneo, R. (2022). *Sobre Ronchamp*. Barcelona: Acantilado.
- Nichols, S. (2008). *Jung y el Tarot. Un viaje arquetípico*. Barcelona: Kairós.
- Orenstein, G. F. (2017). Leonora Carrington's Feminist Alchemical Vision and Extrasensory Perception: My Magical Journey of Friendship with Leonora Carrington (1971-2011). *SHJVII, eXc dossier (5)*, 6-29.
- Pagels, E. (1996). *Los Evangelios Gnósticos*. Barcelona: Mondadori.
- Piñero, A. (2007). *Los cristianismos derrotados. ¿Cuál fue el pensamiento de los primeros cristianos heréticos y heterodoxos?* Madrid: EDAF.
- Piñero, A. y Del Cerro, G. (eds.). (2004). *Hechos apócrifos de los Apóstoles I. Hechos de Andrés, Juan y Pedro*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Piñero, A., Montserrat Torrents, J. y García Bazán, F. (2004). *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi II. Evangelios, hechos, cartas*. Madrid: Trotta.
- Poniatowska, E. (2011). *Leonora*. Barcelona: Seix Barral.
- Priesner, C. y Figala, K. (eds.). (2001). *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermética*. Barcelona: Herder.
- Schaberg, J. (2008). *La resurrección de María Magdalena. Leyendas, apócrifos y Testamento cristiano*. Navarra: Verbo Divino.
- Schüssler Fiorenza, E. (2000). *Cristología feminista crítica. Jesús, Hijo de Miriam, Profeta de la Sabiduría*. Madrid: Trotta.
- Varo, R. (1994). *Cartas, sueños y otros textos*. México: Ediciones Era.