

Elementos brujesco-surrealistas en la obra escultórica de Iria do Castelo

*Witches and Surrealism elements in the sculptural
work of Iria do Castelo*

REBECA LÓPEZ-VILLAR*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*España, artista visual e investigadora.

AFILIÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia, Arte e Geografía. Campus As Lagoas s/n, C.P. 32004, Ourense, España. E-mail: contactorebecalar@gmail.com

Resumen: El objetivo de este texto es elaborar una aproximación al lenguaje poético de la obra de Iria do Castelo, atendiendo a las cuestiones brujesco-surrealistas que de ella se desprenden. En este sentido, será esencial la reflexión sobre las posibles lecturas rituales que surgen de la utilización artística de elementos como el pelo. Como conclusión, se tratará de comprobar que la idea poliédrica de la bruja — junto con otras como el surrealismo, la magia, lo carnavalesco, lo siniestro, la muerte...— concurre en la obra de Iria do Castelo, y de qué modo se presenta ante el espectador.

Palabras clave: escultura / ritual / bruja / onírico.

Abstract: *The objective of this text is to elaborate an approach to the poetic language of the work of Iria do Castelo, taking into account witches and surrealism issues that arise from it. In this sense, reflection on the possible ritual readings that arise from the artistic use of elements such as hair will be essential. As a conclusion, we will try to verify that the polyhedral idea of the witch — along with others such as surrealism, magic, the carnival, the sinister, death...— concur in the work of Iria do Castelo, and in what way it appears before the spectator.*

Keywords: *sculpture / ritual / witch / oneiric.*

Introducción

De pronto, se oyó un tremendo alboroto, los árboles crujían, las hojas secas estallaban y la espantosa bruja Baba Yaga apareció saliendo del bosque, sentada en su mortero, arreando con el mazo y barriendo sus huellas con la escoba (Afanasiev, 1986:62).

Un grupo de *brujas* escultóricas invade el espacio artístico para danzar en su particular aquelarre: largos cabellos enlutados se deslizan siniestramente por las piernas femeninas, que terminan en delicados tacones. Bajo la elocuente palabra *Ritual*, Iria do Castelo propone una muestra artística derivada de los cuentos tradicionales, las creencias supersticiosas y los cultos paganos, en la que la unión entre lo femenino y lo natural cobra especial importancia.

El objetivo de este texto es comprobar que el trabajo de Castelo se puede situar dentro del grupo de creaciones contemporáneas que, desde distintas estrategias artísticas, recuperan la figura brujesca femenina. En este sentido, se realiza una aproximación semántica a la idea de la *bruja* para continuar con un breve recorrido por aquel proyecto de la artista que guarda relación con cuestiones como lo onírico, lo mágico o lo siniestro, atendiendo especialmente al modo en que el ritual se hace visible a través de materiales (cabello) y temáticas (lo brujeril y lo surrealista).

1. La *bruja* como material artístico

Más allá del estereotipado personaje ficticio tan arraigado en el imaginario colectivo, y atendiendo a las múltiples connotaciones semánticas del poliédrico concepto “bruja”, el antropólogo Carmelo Lisón Tolosana se refiere al término mencionando su ambigüedad y complejidad polisémica (Lisón Tolosana, 2004:53). Y es que cuando hablamos de *brujas*, además de imaginar a la villana nariguda de los cuentos, tratamos también de la curandera, la histérica, la *femme fatale*, la mujer calificada socialmente de fea o malvada, y de aquella otra rebelde y adelantada a su tiempo.

Por su amplia carga conceptual, se aprecia en la práctica artística reciente un procedimiento creativo que establece analogías con la caza de brujas y con sus protagonistas, reconfigurándolas y adaptándolas a determinadas situaciones actuales. En la actividad del colectivo activista W.I.T.C.H. se observa esta estrategia, que parece lícita para realzar y combatir situaciones que evidencian, por ejemplo, las diferencias existentes entre géneros o la vigencia de estereotipos femeninos tradicionales.



Figura 1 · Iria do Castelo, *Ritual*, 2018. Instalación escultórica. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 2 · Dibujo sobre *Pyre Woman Kneeling* de Kiki Smith. Fuente: propia.

La *bruja* es protagonista indiscutible de obras como *Tremble, tremble* (propuesta de Jesse Jones para el Pabellón de Irlanda de la Bienal de Venecia del año 2017), pero su huella se encuentra implícita en múltiples trabajos artísticos contemporáneos, como los de Marina Núñez o Annette Messager. La obra de Iria do Castelo parece impregnarse de determinados elementos brujescos cuando, por ejemplo, observamos una acumulación de troncos de madera a los pies de una siniestra figura femenina (Figura 1), una potencial pira ardiente similar a la planteada por Kiki Smith en el año 2002 en su interesante *Pyre Woman Kneeling* (Figura 2), obra sobre la que el comisario Xabier Arakistain escribe

La Bruja es una loba solitaria. Una hembra, separada por su naturaleza de la manada. (...) En ella, el sexo es un anhelo constante, insaciable. A los hombres, los vuelve impotentes. Se reúne por la noche con otras de su especie. (...) Puede convertirse en un gato. O en un pájaro. Vuela. Roba y corrompe. Habla con el viento. (...) Es mujer, y como tal representa la proximidad al demonio de todas las mujeres (Arakistain, 2007:194).

2. El carácter ritual del cabello y la idea de la *femme fatale*

En los seres creados por Iria do Castelo, el cabello es uno de los materiales más frecuentes, así como uno de los indicadores de la naturaleza bruja y monstruosa de sus esculturas. Las artes visuales han introducido el pelo como material y temática a lo largo de la historia (Figura 3), ofreciendo interpretaciones heterogéneas. La relevancia de este elemento en la tradición mágica universal es notable. Como ejemplo, se puede apuntar que el catálogo de la exposición etnográfica *De rezos a conxuros* registra un mechón pelirrojo “de una mujer muerta” como amuleto valedor, protector de la difunta y del dueño del objeto mágico (Solla, 2014:29). Más cercano a lo artístico, el diseñador Alexander McQueen, conocedor de sus rasgos mágicos y posibilidades connotativas, incluye en la etiqueta de cada prenda de su colección *Jack the Ripper Stalks his Victims* un mechón de su propio cabello (Bouzas Loureiro, 2017:716).

Aunque en el ámbito de la representación los significados del cabello son diversos, suelen servir para describir al ente monstruoso y, en cuanto a lo femenino, simbolizan simultáneamente peligrosidad y erotismo (Orsanic, 2015:217). Los resultados de algunos estudios sobre iconografía medieval coinciden con los dedicados a la pintura producida entre finales del siglo XIX y principios del XX cuando afirman que el arte “no hace sino enfatizar el papel seductor de los cabellos femeninos” (Goicoetxea Marcaida, 2008:148). En las composiciones finiseculares apreciamos los largos mechones de la mujer fatal (en forma de sirena o de mujer danzante en la naturaleza, miembro del aquelarre), pero no

podemos obviar el carácter peligroso del pelo largo y enredado en la mujer endemoniada (Figura 4), cuestión que de sobra conocen los creadores actuales de ficciones de terror, esfera en la que contamos con el terrible paradigma de Samara Morgan (*The Ring*, Gore Verbinski, 2002).

Las mujeres representadas en las piezas de Iria do Castelo cuentan con generosas melenas que acentúan los rasgos brujeriles de las figuras mediante el ocultamiento de los rostros y el apoyo de determinados elementos complementarios, como las cornamentas o máscaras animales. Sus atributos las aproximan al popular arquetipo de la *femme fatale*, basado en un encanto ambiguo e inquietante, y definido por el peligro. El pelo es protagonista en la fatal finisecular, y suele ser copioso, largo y, en múltiples ocasiones, cobrizo. Lo animal, y especialmente lo felino, aparece en muchas de las representaciones de entre siglos como rasgo que, junto con lo brujesco, acentúa una supuesta perversidad femenina. Acercándonos a este temor que produce la *bruja* en general y la figura brujeril de Castelo en particular, resulta inevitable mencionar los trabajos teóricos de Julia Kristeva (2006:11), que afirma que lo abyecto es "aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden; aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas." La *bruja*, como entidad ajena a todo lo estructurado (sociedad, familia, canon, etc.), parece el ejemplo idóneo de esta abyección.

Estimamos que la obra de Iria do Castelo aparece en un momento de auge brujeril en el ámbito de las artes plásticas, pero también en el cinematográfico. Hablando de cine de terror, su asiduidad tal vez se debe al hecho de que el horror subraya lo diferente, lo ajeno (Pinel, 2009:169), y la *bruja* puede ser entendida como ese otro monstruoso y temible. Es decir, parece que es la asociación de la mujer con la otredad lo que propicia que la *bruja* se convierta en el estereotipo terrorífico ideal según las normas del patriarcado.

Respecto a los rasgos formales de los personajes monstruosos femeninos (las *brujas*, en nuestro caso), no son atroces únicamente por su aspecto, sino por su ambigüedad, corrupción y desvío maligno de la norma (Kristeva, 2006:25). En ese desvío se sitúan las criaturas grotescas de Castelo que, sin embargo, adquieren un carácter espectacular a través de una estrategia que podríamos denominar de pulimento formal. El monstruo se apropia en la contemporaneidad visual de una belleza extraña, se vuelve consumible y "satinado" (Han, 2015:19). La *bruja* de Iria do Castelo se torna repulsiva por lo que implica, no por la forma en que se la muestra (Azara, 1990:24), aunque sí encontramos elementos formales discordantes y aterradores. Además de la ya mencionada ausencia de rostros, los talones de las criaturas de *Ritual* se revelan extraños pues, lejos de formar una estructura humana natural, terminan en delicados tacones. Pero lo que realmente



Figura 3 · Marina Núñez, *Sin título (siniestro)*, 1994.
Lápiz y pelos sobre servilleta de lino. Fuente: <http://www.marinanunez.net/1994-galeria-9/>

Figura 4 · Dibujo basado en la película *The Ring* de Gore Verbinski. Fuente: propia.



Figura 5 · Iria do Castelo, *Ritual*, 2018. Instalación escultórica. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 6 · Iria do Castelo, *Ritual*, 2018. Instalación escultórica. Fuente: cortesía de la artista.

provoca extrañamiento en los pies de las piezas de Castelo es que esa piel de la pierna se extiende hasta el final del pie, de modo que lo que debería desvelarse como un zapato de tacón, forma parte de la estructura ósea y cutánea de los cuerpos humanos fragmentados de esta suerte de aquelarre (Figura 5).

Comparando estos pies con los pintados por la surrealista Leonora Carrington en *Autorretrato (La posada del caballo del alba)*, las coincidencias son significativas. La figura femenina de Carrington viste prendas específicas para montar a caballo, pero los zapatos que utiliza son puntiagudos, de cordones y con tacón; remiten al fetiche victoriano a la par que reflejan una sexualidad femenina dominante.

3. Animalidad y metamorfosis

Del autorretrato de Leonora Carrington deducimos también una turbia unión entre la hiena y la mujer protagonista, vínculo que algunas investigadoras han leído como el de una hechicera con su bestial espíritu familiar (Alberth, 2004:33). Como hemos visto, junto al motivo del cabello (e incluso como consecuencia de él), encontramos en la obra de Iria do Castelo un recurrente rasgo animal: cuerpos amorfos, antinaturales y fragmentados; cuernos y cornamentas; estructuras cuadrúpedas; máscaras animalizadas. El pelo, según Lucía Orsanic (2015:218), “coloca al monstruo en la misma línea que el animal, refuerza la condición instintiva, (...) y la irracionalidad.”

Las pinturas que en torno a 1900 manifiestan la amistad de las mujeres con los animales surgen con malvados objetivos, similares a los que determinan las palabras que en la tradición literaria dedican los hombres a la oscuridad interior de las mujeres. Jasón se refiere a la maga Medea en los siguientes términos: “no los acerques a su irritada madre, pues ya le he visto mirarlos con ojos fieros de toro, como tramando algo” (Eurípides, 1999:217). Esta unión entre el fenómeno brujesco y el animal cuenta con diversos planos de análisis (Centini, 2002:135), pero nos detendremos únicamente en las dos particularidades que emergen de la obra de Castelo, la bestia como transfiguración de la *bruja* y la identificación del diablo con lo animal. Parece que de esta última, polimorfa, las más recurrentes son la serpiente y el macho cabrío, ejemplo de una posible supervivencia de ciertas formas híbridas de la Antigüedad, como el semidiós Pan, habitante de los bosques (López Ibor, 1976:102). Los seres cornudos de Castelo (Figura 6) remiten al chivo que, a su vez, vincula las esculturas con Dioniso y con las reuniones macabras de las *brujas*, los aquelarres, celebraciones transgresoras en las que domina la locura ritual, la música, las danzas extremas y el éxtasis.

La metamorfosis que se produce en la obra de Iria do Castelo conecta con el

vínculo mágico entre la *bruja* y el animal, entre la mujer y la naturaleza. Estos elementos conceptuales son en la psique de las mujeres muy positivos, y a menudo estas necesitan recuperarlos (Pinkola Estés, 2005:152). En este sentido, podemos encontrar en *Ritual* un rastro, consciente o inconsciente, de la *bruja* rusa Baba Yaga, que se yergue como el ejemplo perfecto del ideal de mujer salvaje; representa la unión primigenia con la naturaleza, la vitalidad y la fuerza femenina, supone una amenaza: "es temible (...). Contemplar su rostro es contemplar la vagina dentata, unos ojos de sangre" (Pinkola Estés, 2005:150).

Cuando el espectador accede al espacio expositivo de *Ritual*, se encuentra con un grupo de mujeres salvajes, sí, pero empoderadas y repletas de sabiduría y fortaleza (Ballester Buigues, 2012:87). Se identifican con una naturaleza alejada de los parámetros patriarcales que otorgan a la unión mujer-naturaleza un carácter negativo por oposición a la de hombre-cultura.

Conclusión

Como reflexión final, podemos afirmar que en la serie de esculturas que componen el *Ritual* de Iria do Castelo convergen cuestiones, tanto temáticas como materiales, que las relacionan directamente con el elemento brujesco femenino y con el mundo surrealista, entendido este como el espacio irracional contenedor de extrañas metamorfosis y cuerpos siniestros. Asimismo, hemos deducido que la transfiguración que sufren las *brujas* de Castelo es comparable con un proceso de empoderamiento femenino positivo, basado en la proximidad a la naturaleza y al animal.

Referencias

- Afanasiev, Aleksander (1986) *Cuentos populares rusos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Alberth, Susan L. (2004) *Leonora Carrington: surrealismo, alquimia y arte*. Madrid: Turner.
- Arakistain Xabier (2007) *KISS, KISS, BANG, BANG. 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes (catálogo de la exposición celebrada en Bilbao del 11 de junio de 2007 al 9 de septiembre de 2007).
- Azara, Pedro (1990) *De la fealdad del arte moderno*. Barcelona: Anagrama.
- Ballester Buigues, Irene (2012) *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea.
- Bouzas Loureiro, Nuria (2017) "El pelo tejido. Una aproximación al pelo como material artístico en la obra de Basilisa Fiestras." In Queiroz, João paulo (Ed.) (2017) *Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017*. ISBN 978-989-8771-59-9. Pp. 712-722.
- Centini, Massimo (2002) *Las brujas en el mundo*. Barcelona: Vecchi.
- Eurípides (1999) *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Goicoetxea Marcaida, Ángel (2008) *El pelo en la cultura y la antropología*. Madrid: Opera Prima.
- Han, Byung-Chul (2015) *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- Kristeva, Julia (2006) *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México D.F.: Siglo XXI.
- Lisón Tolosana, Carmelo (2004) *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid: Akal.
- López Ibor, Juan José (1976) *¿Cómo se fabrica una bruja?* Barcelona: Dopesa.
- Orsanic, Lucía (2015) "Mujeres velludas. La imagen de la puella pilosa como signo de monstruosidad femenina en fuentes medievales y renacentistas, y su proyección en los siglos posteriores". *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*. 19, 217-242.
- Pinel, Vicent (2009) *Los géneros cinematográficos: Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Robinbook.
- Pinkola Estés, Clarissa (2005) *Mujeres que corren con lobos*. Barcelona: Ediciones B.
- Solla, Calros (2014) *De rezos a conxuros. Amuletos, talismáns e pedras da fartura. Obxectos de poder da Galiza tradicional*. Vigo: Fundación Liste Museo Etnográfico.