



Universidad de Concepción

Dirección de Postgrado

Facultad de Artes y Humanidades -Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas

EL *NONSENSE* CARRINGTONIANO:

UNA NUEVA RUTA DE LECTURA PARA LA OBRA NARRATIVA DE

LEONORA CARRINGTON

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

Por:

Simona Isidora Escalona
Díaz

Profesor Guía: Clara Parra Triana

Dpto. de Español, Facultad de Artes y Humanidades

Universidad de Concepción

Concepción, junio de 2025

INTRODUCCIÓN	1
HIPÓTESIS	5
OBJETIVOS.....	7
Objetivo general	7
Objetivos específicos.....	7
CAPÍTULO 1: LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE LEONORA CARRINGTON: UNA GUÍA PARA TRANSITAR POR SU LABERINTO	8
Leonora Carrington, “la última surrealista”	8
Una artista entre la pluma y el pincel.....	17
Leonora Carrington vs <i>Leonora</i>	26
Fábula biográfica ¿una nueva categoría para <i>Leonora</i> ?	33
Una escritora difícil de catalogar: el problema editorial en la obra de Leonora Carrington	38
CAPÍTULO 2: DEL SURREALISMO AL <i>NONSENSE</i>	41
Aproximaciones al concepto del <i>nonsense</i>	41
Un <i>nonsense</i> carringtoniano.....	55
El <i>nonsense</i> carringtoniano: una experiencia alquímica culinaria	57
El mundo carringtoniano como un espacio sensorial.....	66
CAPÍTULO 3: UN MENÚ PARA EL <i>NONSENSE</i> CARRINGTONIANO	76
<i>La casa del miedo</i> : Una entrada al <i>nonsense</i>	78
<i>Leche de sueño</i> : Un <i>nonsense</i> sumergido en salsa extranjera.....	86
<i>El séptimo caballo y otros cuentos</i> : Un <i>nonsense</i> a la Carrington.....	102
CONCLUSIONES	111
BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA	117
BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA	117

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo estudiar la obra literaria de la artista anglomexicana Leonora Carrington (1917-2011) a partir de la lectura crítica de una selección de sus cuentos que aparecen en los volúmenes *La casa del miedo* [1988], *El séptimo caballo* [1988] y el libro póstumo *Leche de sueño* [2013]. A través de este análisis, se traza el trayecto artístico-literario de Carrington con el propósito de explicar su posición dentro de la narrativa mexicana e hispanoamericana, una dimensión que ha sido poco considerada por la crítica, la cual ha privilegiado un enfoque biografista que oblitera el proyecto mayor de la artista-escritora. En consecuencia, el presente estudio propone una nueva ruta de lectura sustentada en el *nonsense*, lo que permitirá abordar su narrativa desde una perspectiva que enfatiza la ruptura con las estructuras lógicas y la exploración de lo absurdo como método compositivo y discursivo.

Leonora Carrington ha sido tradicionalmente estudiada desde el prisma del surrealismo y del biografismo; sin embargo, estas aproximaciones han reducido la interpretación de su obra a su situación personal y a una lectura referencial que limita la comprensión de su propuesta artística. La insistencia en vincular su narrativa con episodios de su vida ha restringido la apreciación de sus desafíos creativos, su experimentación lingüística y sus estrategias narrativas, lo que ha contribuido a la marginación de su producción literaria dentro del corpus de la literatura hispanoamericana.

El *nonsense*, ampliamente estudiado en la literatura anglosajona a partir de autores como Lewis Carroll y Edward Lear, se caracteriza por la torsión del lenguaje, el desplazamiento de la lógica y la construcción de universos donde la coherencia

convencional se ve alterada. En la obra de Carrington, este recurso no solo se manifiesta como un ejercicio lúdico, sino también como una estrategia para subvertir normas establecidas en distintos niveles: desde la estructura narrativa hasta la configuración de realidades alternativas; de este modo la autora transforma las convenciones del relato mediante la dislocación del significado y la construcción de escenarios que desestabilizan los sistemas de orden hegemónico, lo cual genera un espacio de resistencia a partir de un uso particular del lenguaje.

Uno de los elementos más recurrentes en la obra carringtoniana es la comida y su relación con lo fantástico y lo grotesco. Lo comestible, entendido como un elemento de transmutación, ocupa un lugar central en su narrativa y adquiere múltiples dimensiones, ya sea como mecanismo de poder, forma de castigo, acto de resistencia o incluso como ritual de encuentro entre lo humano y lo no humano. Esta característica, que ha sido mencionada de manera tangencial en diversos estudios, resulta crucial en el análisis de su obra desde el *nonsense*, pues esta permite leer y estudiar su narrativa desde una óptica que conjuga la expresión literaria con el acto de comer desde perspectivas que van desde lo lúdico, pasando por lo onírico hasta aterrizar en una visión crítico cultural de las fusiones no siempre armónicas entre mundos.

Es así como esta tesis examina el desarrollo del *nonsense* carringtoniano a lo largo de distintas etapas de su producción narrativa, mediante un recorrido que abarca sus escritos en inglés, francés y español. Se identifican tres fases en su propuesta literaria: una primera etapa en la que el *nonsense* surge como una experimentación lúdica, una segunda en la que se fusiona con el lenguaje y las estructuras del español mexicano, y una tercera en la que se consolida como una estrategia crítica de deconstrucción de discursos dominantes.

Este proceso de adaptación evidencia cómo el *nonsense* carringtoniano se transforma según el molde de la lengua que emplea la escritora, convirtiéndose en un fenómeno narrativo flexible que permite entrever la complejidad de su proyecto artístico-literario.

Desde un enfoque metodológico, esta investigación se articula en tres capítulos que despliegan el marco teórico, la selección del corpus y el análisis crítico del material literario. En el primer capítulo se reconstruye la trayectoria intelectual y artística de Carrington, prestando especial atención a las limitaciones del biografismo y al problema de la catalogación de su obra bajo la etiqueta del surrealismo. Se aborda también el problema editorial que ha afectado la circulación y lectura de su narrativa, así como las tensiones derivadas de la dispersión lingüística de sus escritos.

El segundo capítulo presenta el marco teórico que orienta este estudio. Se revisan las definiciones y desarrollos del *nonsense* en el campo literario, particularmente en los trabajos de Elizabeth Sewell, Gilles Deleuze, Paula Vidal y Natalia Biancotto, entre otros. En este apartado se establece una discusión sobre las categorías lingüísticas, semánticas y narrativas del *nonsense*, y se plantea una propuesta de lectura del *nonsense* carringtoniano como un fenómeno híbrido, compuesto por elementos poéticos, lingüísticos y culturales, que se intersecan con una mirada crítica sobre el orden patriarcal y la racionalidad dominante.

El tercer capítulo se dedica al análisis crítico de los cuentos, los que fueron seleccionados a partir del objetivo de trazar una trayectoria dentro de la producción literaria carringtoniana, por lo que los relatos fueron analizados de acuerdo con su publicación en los volúmenes indicados al inicio. En este apartado se propone una lectura progresiva que

permite evidenciar las mutaciones del *nonsense* según los registros lingüísticos (inglés, francés, español), los contextos de producción y las decisiones editoriales implicadas en su publicación y traducción al español. El corpus seleccionado responde a criterios que consideran el momento de escritura, la lengua original, el tratamiento del motivo de lo comestible y la configuración de lo absurdo en la estructura narrativa. A partir de ello, se identifican las constantes temáticas y formales que permiten pensar el *nonsense* carringtoniano como un eje compositivo que articula su propuesta escritural.

Pensar el *nonsense* de manera problemática abre la ruta para comprender la porosidad de la obra de Carrington, la cual se nutre de tradiciones, registros lingüísticos y visiones culturales diversas. En este sentido, el *nonsense* no solo opera como una estructura narrativa, sino que también funciona como un mecanismo de adaptación y transformación sin que esto signifique el sacrificio del estilo o la visión estética de la autora. La relevancia de este estudio radica en su aporte a la comprensión de la obra de Carrington más allá del surrealismo, lo que permitirá consolidar su reconocimiento como escritora dentro de la literatura hispanoamericana.

A través del análisis detallado de sus cuentos, esta investigación busca demostrar que el *nonsense*, lejos de constituir un mero artificio formal, conforma parte del proceso compositivo del universo narrativo de Carrington. La torcedura del sentido, la imposición de reglas arbitrarias y la inversión de jerarquías configuran un mundo en el que la realidad se transforma de manera constante. Este trabajo, por lo tanto, se inscribe en una línea de estudio que apuesta por una relectura de la obra carringtoniana desde enfoques innovadores, con el propósito de reconocer su lugar dentro de una literatura que desborda

los límites de las clasificaciones tradicionales y exige nuevas herramientas para su abordaje crítico.

HIPÓTESIS

Leonora Carrington ha sido reconocida por el desarrollo de las artes plásticas (pintura y escultura, principalmente), no obstante, su trabajo como escritora ha sido poco reconocido a pesar de su constancia a lo largo de su trayectoria artística. Dentro de las lecturas existentes sobre la obra literaria de Carrington el biografismo ha surgido como una constante para leer su narrativa, lo que ha llevado a la crítica a establecer correspondencias entre ciertos episodios de su vida con su obra literaria: aristocracia inglesa, estadía en el psiquiátrico, viaje a Nueva York, entre otros. Esta postura no ha permitido reconocer los problemas y desafíos creativos y hermenéuticos que ofrece la narrativa carringtoniana, lo que incluso ha derivado en la obliteración de su trayectoria cultural, puesto que no se ha problematizado con suficiencia la relevancia de los diversos registros lingüísticos de su narrativa (francés, inglés, español), la que se desarrolla a la par de su migrancia cultural y su autoexilio.

Si nos detenemos en lo anterior, se hace patente la urgencia de revisar críticamente el proyecto mayor de Leonora Carrington que explora los recursos del lenguaje, en donde la relevancia del *nonsense* manifiesta una constante en su trayectoria escritural. Este fenómeno del lenguaje que acompaña ese circuito vital y narrativo se transforma de acuerdo con el molde de la lengua que emplea la escritora, lo que nos lleva a proponer que para comprender la narrativa carringtoniana hay que ocuparse de su particular concepción y uso del *nonsense*.

Considero que a partir del estudio del *nonsense* carringtoniano es posible evidenciar los modos como esta artista y narradora se integra al corpus mexicano. Además, el estudio del *nonsense* carringtoniano permite evidenciar los modos en que Leonora Carrington, como artista y narradora, construye un proyecto escritural particular, cuyas formas de ingreso al mundo narrativo se configuran a partir de su composición del *nonsense*. En este proceso, lo culinario se incorpora como una dimensión estructural de su propuesta literaria, no solo como motivo, sino como recurso compositivo que organiza escenas, sentidos y relaciones entre los personajes. La comida, lo comestible y los espacios vinculados a lo gastronómico actúan como ejes de articulación narrativa que permiten observar las tensiones que su escritura plantea frente a los órdenes convencionales, con los que se abren nuevas rutas y posibilidades expresivas del relato carringtoniano. Para explicar este fenómeno literario y cultural, recurriré a una cuidadosa selección de cuentos que evidencian la trayectoria del *nonsense* carringtoniano los cuales se encuentran en los volúmenes de narrativa breve *La casa del miedo. Memorias de abajo* (1988), su libro póstumo *Leche de sueño* (2013) escrito a mediados del siglo XX y *El séptimo caballo* (1988).

OBJETIVOS

Objetivo general

Explicar el lugar que ocupa Leonora Carrington dentro de la narrativa mexicana y, en extenso, la hispanoamericana, a partir de la lectura crítica de una selección de sus cuentos incluidos en *La casa del miedo*, *Memorias de abajo*, *El séptimo caballo* y *Leche de sueño*, mediante la exploración de su forma particular del *nonsense*, con el fin de realizar un aporte a los estudios literarios sobre escritoras en Hispanoamérica.

Objetivos específicos

a) Seleccionar un repertorio de relatos que muestren de qué manera, en la trayectoria escritural de Leonora Carrington, el *nonsense* se comporta como respuesta artístico-composicional.

b) Analizar las peculiaridades del *nonsense* carringtoniano, con el fin de valorar el aporte literario de la escritora a la literatura hispanoamericana.

c) Evaluar el rol de lo culinario como eje estructurador en la narrativa de Carrington, observando su articulación con el *nonsense* y su función dentro de la construcción simbólico-crítica del relato.

d) Estudiar las formas en que Leonora Carrington se inserta en la tradición narrativa mexicana mediante el uso creativo del español y la integración de recursos provenientes de la oralidad y del imaginario popular, consolidando una escritura que dialoga con los repertorios culturales locales sin renunciar a su singularidad estilística cosmopolita.

CAPÍTULO 1: LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE LEONORA CARRINGTON: UNA GUÍA PARA TRANSITAR POR SU LABERINTO

Leonora Carrington, “la última surrealista”

Leonora Carrington¹ fue una pintora, escritora y escultora inglesa, radicada en México desde 1942, estadía que fue intercalada con periodos en Estados Unidos para luego retornar a Ciudad de México hasta su muerte en el año 2011. Carrington ha sido llamada “la última surrealista”, principalmente reconocida por su obra visual que evidencia elementos místicos, fantasmagóricos, alquímicos, astrológicos y oníricos. La narrativa de Carrington –tanto sus novelas como sus cuentos– también presenta estas características, junto a referencias sobre su vida, sin embargo, que esta referencialidad sea una base para argumentar sobre toda su creación artística sería limitar el estudio de la obra de Carrington, puesto que implicaría reducir su arte a unas cuantas experiencias de vida, las cuales, a pesar de ser momentos relevantes que influyeron en la formación de Leonora como artista, no son argumentos determinantes para el estudio de su obra tanto visual como literaria, lo cual se manifiesta en diversos estudios donde el biografismo es el argumento central.² Observemos a modo de ejemplo, la siguiente imagen:

¹ Nació el 6 de abril de 1917 en Clayton Green, Clayton-le-woods, Reino Unido, y falleció a los 94 años, el 25 de mayo de 2011, en Ciudad de México.

²Por ejemplo, la tesis doctoral “Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)” de Maria Nuria Rodriguez de la Universitat Politècnica de València, exhibe la problemática biografista como uno de los argumentos centrales.



La comida de Lord Candlestick (1938) en el museo de San Luis de Potosí³

Fijémonos en la mesa en la que encontramos distintos elementos: carnes, frutas, seres vivos, entre otros. Según lo expresado por Susan Alberth en la página del museo de Leonora Carrington, esta obra representa una sátira como acto de rebeldía contra las costumbres de la familia Carrington, en particular, contra su padre representado como Lord Candlestick, quien no puede participar en la cena. La escena de una “comida tradicional” es transformada en un acto grotesco y bárbaro en el que “se cuestionan nociones de clase, religión, género, maternidad y lo bestial” (Alberth. S. s.p). Esta mirada a la obra carringtoniana como un acto de rebeldía contra el padre ejemplifica la recurrencia de la crítica sobre Leonora Carrington a su información biográfica; no obstante, creo que se debe ahondar en la diversidad de los sentidos de su obra plástica, ya que en el cuadro podemos ver otros factores que superan la mirada biografista.

Por ejemplo, en un segundo plano de la pintura podemos observar a un grupo de mujeres reunidas ante un banquete, ellas son quienes tienen acceso a la comida mientras

³ <https://www.leonoracarringtonmuseo.org/la-comida-de-lord>

dos hombres observan desde la esquina inferior derecha del cuadro, reducidos no solo en tamaño sino también en su rol dentro de la obra; la corporalidad masculina devenida objeto, mueble o adorno contrasta con la representación de las mujeres que se ubican en el centro, peculiarmente grandes (en comparación con los varones); ellas poseen cuellos largos similares a los de un equino, sus rasgos son más cercanos a lo animal que a lo humano. En relación con esto último, se observa cómo las figuras masculinas con rasgos “más humanos” son desplazadas del convivio, estamos ante una escena que cuestiona el orden, el *status quo*, ya que la mesa es presentada sin jerarquías, sin cabeceras –ni femeninas ni masculinas–, el antropocentrismo pierde fuerza y las normas éticas y morales se encuentran ausentes, por lo tanto, temas tabú como la antropofagia son adoptados sin censuras, lo que para nosotros es extraño, se transforma en la nueva realidad para la obra carringtoniana.

Volvamos a la mesa, pues es la comida la que ocupa el primer plano de este cuadro: flores, frutas, huesos, un pescado, un ave con peluca, la cabeza de un caballo y un bebé al cual le están clavando un tenedor, etc. Todos estos elementos conforman un banquete estrambótico, reafirman la oposición al orden, puesto que no hay una coherencia “lógica” entre los alimentos que hay en la mesa, pero este aparente desorden no genera inconvenientes para aquel grupo de mujeres que se muestra indiferente ante escenas como la del niño al cual están por devorar. A través de la comida es posible observar la indiferencia del grupo ante su entorno, pues solo le interesa el disfrute. Este banquete, aunque grotesco y caótico, conserva su sentido como punto de encuentro, debido a que la mesa sigue siendo un espacio donde convergen personajes, objetos y significados; sin embargo, la cena se presenta como un lugar donde lo cotidiano y lo extraño se entrelazan, generando un choque perturbador. Dicho "encuentro" no busca la armonía típica de una comida compartida; más bien, funciona como una representación del conflicto y la

disonancia, al desafiar las normas sociales que dictan lo que es apropiado o aceptable en estos contextos. En consecuencia, el banquete funciona como un microcosmos en el que se encuentran dos realidades opuestas: por un lado, la apariencia de normalidad en los elementos cotidianos, como las frutas y las flores; por otro, lo grotesco y perturbador representado por la violencia hacia el personaje indefenso y la inclusión de elementos absurdos. Entre lo cotidiano y lo grotesco se asoma una sátira/burla sobre la indiferencia de las participantes, quienes parecen habitar en una realidad desconectada de las implicaciones morales de sus actos. Por lo tanto, este cuadro, considero, traspasa la supuesta intención de la artista de querer criticar a su familia para dirigir una crítica política al orden patriarcal y jerárquico.

Para Carrington la comida, lo comestible, o el acto de comer en sí son más que temas, pues corresponden a métodos compositivos, ya que en su obra visual encontramos pinturas como *Las viejas damas* (1947), *El pastoral* (1950), *Sidhe, the White people of tuatha dé dannan* (1954), *Ab eo Quod* (1956) y *Fruta prohibida* (1959), donde la comida –como ya hemos mencionado– es punto de encuentro entre lo cotidiano con lo extraño/retorcido. El acto de comer, más allá de su dimensión física, opera como un medio simbólico para la absorción y digestión de lo absurdo e inexplicable. Este acto se transforma en un ritual que invoca lo extraño, funcionando como una invitación a explorar la visión de Carrington sobre su entorno. A través de lo comestible, la artista nos introduce en su peculiar manera de interpretar el mundo, donde convergen diferentes criaturas en distintos planos y lo cotidiano dialoga con lo absurdo.

Si bien, no hay que equiparar la obra escritural a la plástica, es posible, a través de esta última, vislumbrar cierta construcción del pensamiento carringtoniano para entrar al

mundo narrativo de la autora a través de la comida. Recordemos el caso de la escultura titulada *La inventora de atole* (2011) que se muestra a continuación:



La inventora de atole (2011) en Museo de artes de San Luis Potosí⁴

La escultura representa a una figura femenina de largo cuello, con un rostro cubierto por una máscara, ataviada con un vestido blanco, mientras muestra los pies descalzos, evocando la imagen de una sacerdotisa. En su regazo, a la altura del útero, sostiene un cuenco que simboliza tanto la nutrición física como la creación y la transformación de la materia. El término "inventora" recalca el rol femenino y la capacidad creativa de esta figura, estableciendo un paralelismo entre el acto de comer y el de gestar/crear. Al posicionar el cuenco en el regazo, Carrington sugiere un vínculo profundo entre la comida y la fertilidad, destacando cómo el alimento no solo nutre el cuerpo, sino también el alma y la mente, pues es sobre todo ritual. En este sentido, la comida trasciende su función cotidiana y se convierte en un elemento sagrado, una ceremonia que invita a reflexionar sobre la conexión entre lo mundano y lo trascendental.

⁴ <https://www.leonoracarringtonmuseo.org/coleccion>

A partir de lo anterior, queda en evidencia que la obra de Carrington va más allá de un acto caprichoso de rebeldía. Para evidenciar un par de casos problemáticos detengámonos en la lectura que se ha realizado de cuentos como “La dama oval” o “La debutante”, escritos entre los años 1937 y 1938 en París⁵, los cuales son comúnmente seleccionados por la crítica, debido a la fácil remisión que desde estos se hace a la vida de la autora. El primero corresponde a cuando su padre le quitó su juguete favorito, un caballo de madera que no era adecuado para alguien de su edad ni de su género, ya que al ser una niña aristócrata, no era bien visto que galopara un caballo, pues tenía que mantenerse recatada y compuesta. En el relato, la narradora nos presenta a Lucrecia, quien tiene prohibido jugar a los caballos, no obstante, ella desobedece las reglas del padre:

Cuando se levantó, el efecto fue extraordinario. Si no hubiera sabido que era Lucrecia, **habría jurado que era una yegua. Era hermosa, de una blancura cegadora, con cuatro patas finas como agujas, y una crin que caía como agua, enmarcando su largo rostro.** Reía alegremente y bailaba como loca en la nieve.

-Galopa, Tártaro, galopa, pero yo seré más veloz que tú. (Carrington, 2021, p. 25)
[Énfasis mío]

Tartáro era un caballo de madera, al igual que el juguete de Leonora, en el caso de Lucrecia –personaje del relato–, ella también se convierte en un caballo para jugar con Tártaro, baila y ríe hasta que es descubierta. Debido a su rebeldía, el padre la castiga quemando al caballo, el cual, a pesar de ser un juguete, relincha y sufre como uno real.

El segundo cuento, por su parte, corresponde a la presentación de Leonora ante la corte británica, al igual que su autora, la protagonista debe asistir a un baile que se realizará en su honor para ser presentada en sociedad, acto que consideraba ridículo y una pérdida de

⁵ Estos dos cuentos se encuentran incluidos en el volumen *The House of Fear: Notes from Down Below*, publicado por primera vez en 1988 en Estados Unidos, por E.P Dutton, editados por Marina Warner y Paul de Angelis, junto con otro libro de cuentos titulado *The Seven Horse and Other Tales*.

tiempo, razón por la cual trama un plan para librarse de aquel compromiso, al pedirle a una hiena que la reemplace en el baile:

Tuve una idea tan genial que casi suelto una carcajada.

-¡Podrías ir en mi lugar!

-**No nos parecemos lo suficiente**; si no iría con gusto – contestó la hiena, desanimada.

- Escucha – le dije-, a la luz del atardecer no se ve muy bien. Con que te disfraces, nadie se fijará en ti en medio del gentío. Además, **prácticamente somos de la misma talla**. Eres mi única amiga, te lo suplico.

- Está bien, lo haré –dijo de repente. (Carrington, 2021, p.19)

Tras probarse el vestido, surge el problema del rostro de la hiena, que debían ocultar, razón por la que nuestra protagonista –junto a su amiga– opta por matar a una criada y arrancarle el rostro para usarlo como máscara. La hiena asiste al baile mientras que la verdadera debutante se queda leyendo en su habitación.

En estos relatos, escritos en una etapa temprana, se evidencia un carácter rebelde por parte de las protagonistas que va en contra de los deseos de su familia y sus costumbres aristocráticas, por lo que, basándose en una lectura referencial, se ha posicionado a Carrington en una tensión con respecto a su herencia de clase impuesta principalmente por la figura paterna. El énfasis en las protagonistas femeninas e incluso la crítica al modo de vida de la nobleza son considerados el eje de su postura artístico literaria, obliterando las complejidades de una escritura que plantea paralelamente “visiones otras” de la realidad. Por ejemplo, la crítica omite que Carrington escribe sobre personajes con rasgos más similares a lo animalesco que a lo humano como ocurre en ambos cuentos (caso que también vemos en el cuadro).

Detengámonos en la imagen del caballo, personaje o figura que aparece en la obra de Carrington en más de una ocasión. Sí, es cierto que a la autora le encantaban los caballos; empero, creo que lo más interesante de este cuento es la transformación del personaje en una yegua para jugar con el caballo. Leonora no teme que sus personajes dejen de lado su forma humana; es más, trata en varias ocasiones de alejarlos de esa caracterización. En su transformación o acercamiento a la forma animal, los personajes toman otra sensibilidad ante su entorno. Por ejemplo, Lucrecia juega, es feliz y libre de las reglas convencionales aristocráticas, mientras que los humanos buscan imponer un orden al cometer actos como la quema del juguete, lo que además expone una mirada adultocentrista donde el juego no tiene cabida.

Por su parte, en “La debutante”, otra vez presenciamos la transformación del personaje, aunque no a través de un cambio físico, sino mediante la suplantación. La figura de "la debutante" adopta a una hiena para liberarse de un acto social lleno de normas y etiquetas y así poder leer, ya que el mundo aristocrático no le interesa. Paralelamente, la hiena es liberada de su cautiverio en el zoológico para asistir al baile. De alguna forma, ambas se ayudan en la liberación de sus respectivas jaulas, aunque sea por un momento.

En resumen, ambos cuentos presentan una crítica al modo de vida aristocrático, no solo a la figura paterna, además, los relatos permiten entrever una oposición ante la visión antropocentrista, al configurar lo animal y lo humano en un mismo nivel e incluso al poner al primero sobre el segundo. Es decir, Carrington utiliza la transformación y suplantación de personajes en animales para subvertir las normas sociales y desafiar las jerarquías establecidas entre formas de la vida. Al hacerlo, plantea una visión donde lo animal y lo humano codependen, lo que produce un quiebre entre las convenciones que buscan dominar

y controlar tanto a los individuos como a la naturaleza. Esta perspectiva, aventuro, permite pensar sobre la relación entre diferentes formas de vida, y cómo estas se ven afectadas debido a las estructuras socio-políticas que nos rigen y restringen la integración de otras miradas al clasificarlas como extrañas, absurdas e irracionales.

Otra de las problemáticas que derivan del biografismo en los estudios sobre Leonora Carrington es la tematización de la aparente “locura” de su escritura literaria que, según los críticos, se plasma en su narrativa al ser esta una escritura “sin sentido” o “ilógica”, lo cual se asocia a su encierro en el psiquiátrico de Santander, España, en el año 1940. Asimismo, este “sin sentido” en sus textos, ha llevado a generalizar esta temática al ubicar en la misma categoría de estudio tanto los cuentos como las novelas⁶ y su texto autobiográfico *Memorias de abajo* [1987]⁷.

Desde la perspectiva teórica propuesta por Roland Barthes (1984), el personaje literario no puede concebirse como un sujeto autónomo ni como una representación mimética de una persona real, sino como una configuración discursiva que existe únicamente dentro del texto. Tal como señala el autor, el personaje es un efecto del lenguaje, un constructo textual cuya existencia se agota en la superficie del relato, un “ser de papel”⁸ cuya existencia se limita al plano del texto. Este enfoque permite objetar ciertas aproximaciones críticas a la obra de Leonora Carrington, en las cuales el análisis ha tendido a centrarse en fuentes referenciales –entrevistas, testimonios, documentos biográficos– más

⁶ *La trompetilla acústica* (1974) y *La puerta de piedra* (1978).

⁷ En este texto, Carrington relata su estancia en el psiquiátrico de Santander.

⁸ Término que utiliza Roland Barthes en *Introducción al análisis estructural a los relatos* (1977) para referirse a los personajes de un relato.

que en su obra plástica y literaria como tal⁹, pues no contempla la heterogeneidad de su propuesta artística y, por ende, la subordina a una identidad autoral previa. Si se considera que los personajes carringtonianos –brujas, animales parlantes, sidhes o criaturas hechizadas– son construcciones lingüísticas, el análisis debe centrarse, entonces, en los elementos estructurales y simbólicos que la obra expone por sí misma.

Una artista entre la pluma y el pincel

Si buscáramos exponentes femeninas del surrealismo, Leonora Carrington sería al menos una de las artistas que encabezaría la lista; sin embargo, esta categorización y reconocimiento proviene principalmente de su obra artística plástica, sin tener en cuenta su obra narrativa o más bien reduciéndola a unos cuantos títulos, lo cual ha implicado ciertas problemáticas que ya hemos expuesto con anterioridad. Invitamos a nuestros lectores y lectoras a observar en detalle la creación artística, tanto plástica como escritural, de Leonora, sí, solo Leonora. Retiremos de momento aquellas etiquetas de “la última surrealista”; distanciamos a la artista de la autoridad paterna; borremos la imagen de la *femme-enfant* con la que artistas como André Breton la quisieron catalogar en sus correrías europeas.

Retrocedamos a los inicios del siglo XX, a 1937 cuando Leonora cuenta con 20 años de edad y se ha escapado a París para pintar, junto a su amado Max Ernst. Ella solo quiere pintar, no busca un lugar entre los surrealistas, ella no ha venido a pelear por amor con la esposa de Ernst; Leonora pinta y escribe. Entre 1937 y 1938, entre conversaciones

⁹ Se cuenta con documentales como: *Leonora Carrington, imaginación a galope fino*. México: Canal22, dirigido por Fernando Navarro en el año 2006; *Leonora Carrington*. México: SeCultura SLP. dirigido por Fomento artístico en el año 2020; *Historias de vida – Leonora Carrington*. México: Canal Once dirigido por Dinorath Ramírez en el año 2015 e *Invocación surrealista, Leonora Carrington*. México: TV UNAM, documental de Sandra Aguilar Fernández.

con Breton, la persecución incesante de la esposa de Max y una segunda escapada al sur de Francia, Leonora pinta su primer autorretrato y *La comida de Lord Candlestick*. La artista inglesa pasa del pincel a la pluma. Allí, sentada en una mesa, narra la historia de una joven que cambia de lugar con una hiena parlante que camina en dos patas con un vestido de gala. Cuentos como “La debutante”, “La dama oval”, “El citatorio real”, “Un hombre enamorado”, “El tío Sam Carrington”, “Las vacaciones del esqueleto”¹⁰, “La casa del miedo” y “El pequeño Francis” se han sumado al mundo artístico carringtoniano en una segunda lengua, el francés¹¹, al igual que en 1939 cuando escribe “Las hermanas”, año en el que también pinta un retrato de Max Ernst, quien, a fines del mismo año, es llevado a un campo de concentración.

En 1940, Leonora ha sumado a la lista de cuentos títulos como “Cuando iban por el lindero”, “¡Vuela Paloma!”, “Los tres cazadores”, “Monsieur Cyril de Guindre”, “Abatido por la tristeza” y “La puerta de piedra”, aunque sin pretensiones de publicarlos¹². La creación artística de Leonora y la espera del regreso de su amado se ven interrumpidas, los nazis avanzan y Leonora escapa junto a una pareja de amigos a España; el cautiverio de Ernst, la invasión de los nazis y la tensión de la inminente guerra llevan a la artista a divagar en sus pensamientos; dicen que ella tiene el plan para derrotar a Hitler, para acabar con Franco, Leonora da órdenes, hay que poner el plan en marcha, nadie le hace caso, sus amigos no saben qué hacer con ella, –¿se ha vuelto loca?–; su padre intenta llevarla de regreso a Inglaterra, pero la joven “rebelde” se resiste. Resistencia de la mujer asociada

¹⁰ Para ser más precisos, este cuento fue escrito entre 1938 y 1939. Según las notas de texto de la editorial Siglo XXI, este cuento forma parte de una novela titulada *L'homme qui a perdu son squelette (El hombre que perdió su esqueleto)*, la cual fue escrita en colaboración con Hans Arp, Marcel Duchamp, Paul Eluard, Max Ernst, Georges Hunnet y Gisèle Prassinos.

¹¹ A excepción del cuento “El pequeño Francis” escrito originalmente en inglés.

¹² Todos estos escritos originalmente en francés.

tantas veces con la locura, Leonora no es la excepción, es ingresada como un “caso peligroso” al Hospital Peña Castillo, psiquiátrico del Doctor Morales en Santander.

En 1941, la joven artista logra escapar del psiquiátrico y de la autoridad paterna. Llega a Lisboa y se casa con Renato Leduc para luego emigrar a Nueva York, no hay lienzos, pero hay lápiz y papel. Leonora escribe “Los conejos blancos”, “La espera” y “El séptimo caballo”¹³; pasa el tiempo, ya es 1942, Leonora llega México, ahí está con 25 años, ha sobrevivido a su padre, a las monjas, a la esposa celosa, a las dosis de cardiazol, a un viaje en barco y al divorcio con Leduc; la sobreviviente escribe los sucesos en el psiquiátrico de Santander para guardarlos en un baúl hasta su publicación en 1944 en francés. Durante la década de los 40 Leonora retoma el pincel para no soltarlo, pinta *Amor che move il sole el l'altre stelle* (1946), *Crookey Hall* (1947), *Portrait of the late Ms Partridge* (1947), *Las viejas damas* (1947), *Neighbourly advice* (1947) y *La artista viaja en incógnito* (1949).

Pasamos a los años 50, ella sigue ahí en tierra mexicana, podemos verla volcada al lienzo; pinta *Los gigantes* (1950), *El pastoral* (1950), *Darvault* (1950), *Samaín* (1951), *Los pantalones de Lulú* (1952), *Y entonces apareció la hija del minotauro* (1953); sabemos – aunque no con seguridad– que en un momento cambia el pincel por la pluma para escribir “El hombre neutro”¹⁴ y “Mis pantalones de franela”¹⁵. Vuelve al lienzo, una imagen ha cruzado por su cabeza y la plasma en *Sidhe. The White People of Tuatha dé Dannan* (1954), *GreenTea* (1954), *El templo de la palabra* (1954) y *Las distracciones de Dagoberto* (1954). Ya estamos a mediados de los años 50, Leonora escribe –en español– “Mi madre es

¹³ Todos estos escritos originalmente en inglés.

¹⁴ Cuento escrito en francés.

¹⁵ Cuento escrito en español.

una vaca”, un par de años después pinta *Syssigy* (1957), *Le grand adieu* (1958) y *Fruta prohibida* (1959). A pesar de que no tenemos claro el año exacto, suponemos que su obra *Ravarok* es de este periodo.

Para 1960, la narrativa de Leonora ha tomado forma de obra teatral con “La invención del mole”, texto publicado en 1988 en inglés. No se preocupen, ella sigue con el pincel en la otra mano para presentarnos *The Conjurer*, entre otras creaciones como: *Quería ser pájaro*, *Eluhim* y *Adieu Ammenotep*. Tres años después, pinta una de sus obras más conocidas: *El mundo mágico de los mayas*. Leonora ya no es una artista de una tierra extraña, ella es una artista mexicana. En el 64, pinta *The Burning of Giordang*, al año siguiente aparecen las figuras de *El ancestro* junto a *La Maja de Tarot*; dos años más tarde, pinta *Spider* para cerrar la década con su obra *Operation*.

Es 1970, hace años que Leonora llegó a tierra mexicana, con 53 años escribe –en español– “De como funde una industria o el sarcófago de hule” y pinta *Jack be nimble*, *Jack be quick*; un año después escribe “La historia del cadáver feliz”¹⁶, entre esos primeros años escribe “Cuento mexicano” y “Et in bellicus lunarum medicalis”. De la pluma al pincel, nuestra artista anglo-mexicana pinta *Peacocks of Chen*. Estimados lector y lectora, ¿recuerdan el baúl de 1942? Treinta años después, Leonora publica en inglés sus memorias del psiquiátrico bajo el título de *Down Below*; ese mismo año pinta *Una nueva Eva* para el movimiento de liberación de la mujer; en 1973, otro autorretrato, pero este es un *Autorretrato con corbata ortopédica negra*, otro lienzo, *Around Wall Street of Portrait of Pablo in NY*, cambia de bastidor y pinta *Last Fish* y *El baño del pájaro*. Llegamos a 1974, la tinta de la narradora nunca se cansó, es más, expandió su recorrido, pues Leonora publica

¹⁶ Cuento escrito originalmente en inglés.

su primera y única novela *La trompetilla acústica*, la cual es publicada originalmente en francés para luego ser traducida al inglés en 1976 y, finalmente al español, en el año 1977. Pido disculpas a nuestros lectores o lectoras, pues olvidé algo, retrocedamos al año 75, ahí está, encontramos a Leonora pintando *Laberinto, De la hierba santa y Samhain Skin*.

Hemos llegado a la década de los 80, Leonora vive el terremoto de 1985. Tras este suceso se va a vivir una temporada a Nueva York con toda su familia para luego trasladarse a Chicago en 1988, en donde publica sus cuentos en dos volúmenes *The House of Fear: Notes from Down Below* y *The Seventh Horse and Other Tales*, ambos editados por Marina Warner y Paul de Angelis, libros que fueron publicados por la editorial Edward Payson Dutton en Estados Unidos.

Año 1991: Leonora Carrington retorna a México, a finales de la década la artista habrá incursionado en otras formas artísticas como la escultura y el trabajo con la tela. En el año 2004 recibe el Premio de la Orden Real Británica y, en el 2005, el Premio Nacional de Bellas Artes, por lo que al año siguiente el Museo de Bellas Artes le dedica una gran exposición, y en 2009, recibe la Medalla Sor Juana Inés de la Cruz de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Es 25 de mayo de 2011, más de 20 narraciones, 40 pinturas y 50 esculturas entre otras creaciones, la pluma y el pincel han caído.

Tras su muerte, sus hijos publican diversos textos que ella les escribió cuando eran niños, dichos textos son recopilados y mostrados al público bajo el título de *Leche de sueño* (Fondo de Cultura Económica, 2013); dentro de este libro encontramos las siguientes narraciones: “Juan sin cabeza”, “El niño Jorge”, “Humberto el bonito”, “El monstruo de Chihuahua”, “El cuento feo del té de manzanilla”, “El cuento feo de las carnitas”, “Negro cuento de la mujer blanca”, “La Jaletina y el zopilote” y “Cuento repugnante de las rosas”.

En el año 2017 la editorial Dorothy publica *The Complete Stories of Leonora Carrington* con tres títulos inéditos: “The Sand Camel”, “Mr. Gregory’s Fly” y “Jemima and the Wolf”, ese mismo año Fondo de Cultura Económica publica el volumen en español.

Dentro de esta línea se puede agregar otros caminos de creación de la artista, como el caso del *collage*, el telar u otras técnicas; no obstante, las rutas claves dentro de la obra carringtoniana son la pintura y la escritura, esto tras considerar que la escultura fue un camino tomado en su madurez. La pluma y el pincel fueron alternados a lo largo de la vida de Leonora, lo que genera dos caminos paralelos al momento de estudiar su trayecto artístico. Imaginamos a la artista como un sujeto ambidiestro, mientras una mano pinta la otra escribe, a veces descansa, mientras la otra trabaja, ambas son las manos de Leonora, pero ninguna condiciona a la otra. A partir de esto, podemos considerar que la obra artística plástica y la escritural pueden apreciarse de forma autónoma, por lo que es posible hablar de un proyecto literario en Leonora Carrington sin caer en la obligatoriedad de hacer un análisis interdisciplinario que superaría los límites de esta reflexión, pero que puede ser desarrollado con amplitud en un trabajo futuro.

La obra literaria de Leonora se observa como una creación intermitente a lo largo de su vida, pues existen periodos en los que se observa una mayor producción escritural que visual mientras que en otros momentos su escritura es más bien escasa. Esta forma discontinua que presenta el proyecto literario de Carrington ha tenido como consecuencia que la crítica solo tome algunos de sus títulos, lo que deja fuera gran parte de su obra y genera dificultades al momento de trazar una trayectoria sobre su propuesta artístico literaria. Si nos enfocamos en los estudios sobre la escritura carringtoniana, estos parecieran surgir tras la publicación de su novela *La trompetilla acústica* en 1974 y de sus cuentos de

1988¹⁷. En consecuencia, revisaremos a continuación algunos de los primeros artículos que se ocuparon de la escritura de Leonora Carrington con el objetivo de exponer al lector o la lectora los vértices iniciales que trabajó la crítica respecto a la narrativa de la artista.

La ensayista y doctora en Letras Hispánicas, Ana Rosa Domenella¹⁸ publica “Leonora Carrington, escritora surrealista” en 1993; si bien años después publica otro texto sobre la artista¹⁹, el artículo mencionado expone, a partir de los cuentos “La dama oval” y “La debutante”, que la obra de Carrington puede considerarse fantástica, debido al tono lúdico que presentan estas narraciones, donde se generan instancias insólitas como matar a una criada y que los personajes lo tomen con normalidad, o que “La dama oval” se convierta en un caballo. Según Domenella,

[e]n los dos cuentos se muestra un rechazo al mundo de los adultos, al mundo de las reglas, los deberes y también de la hipocresía; traslucen la profunda rebeldía de una artista de nuestro siglo; rebeldía vital que la lleva hasta la locura, rebeldía estética que le permite la creación de textos y cuadros singulares por su belleza. (1993, p. 33)

En la narrativa de Carrington se expresa la libertad de jugar e imaginar, lo que coincide, en palabras de Domenella, con la idea de lo fantástico que defendía Julio Cortázar. Por último, la ensayista respalda la idea de que la escritura de Carrington es concomitante a su creación plástica, al exponer la relevancia de la visualidad en los relatos de la artista mexicana.

Este último punto ha sido retomado por la crítica en reiteradas ocasiones en las que se engloba toda la obra artística como surrealista; sin embargo, los fundamentos para esta perspectiva no son muy variados, pues se apoyan de manera constante en la vida de la

¹⁷ Si bien Carrington presentó algunos de sus textos como “La casa del miedo” en conjunto con su obra plástica, estos no fueron publicados como obra literaria hasta 1988.

¹⁸ Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas, 1981.

¹⁹ Véase Domenella, A. R. (1997). “Leonora Carrington en sus ochenta. La creación compartida”. *Debate Feminista* (pp.15, 359-363).

propia artista. Avancemos hacia al año 2013 con el artículo “La *femme-enfant*: un mundo dicotómico en relatos de Leonora Carrington” de Juncal Caballero:

Leonora Carrington es un claro ejemplo de ello. Sus relatos –también sus pinturas– reflejan su propia existencia, su propio reconocimiento como ser humano. Sus relatos se pueblan de múltiples mujeres en un intento de exorcizar su pasado, su presente y quizás su futuro. El pequeño Francis, El enamorado, ¡Vuela, paloma!, La Dama Oval o El séptimo caballo nos narran, con una estructura de sueño, su relación con el pintor alemán, Max Ernst. Las protagonistas de todos ellos están encerradas en un mundo claustrofóbico, en los que el personaje principal esconde su personalidad en detrimento de un personaje masculino de mayor edad, reflejándose así el mundo de las sensaciones de una Leonora real. (2013, p. 126)

Acá se expone otro punto para trabajar la narrativa de Carrington al agregar nuevos títulos para argumentar, la lectura de Caballero es realizada a partir de la relación amorosa que mantuvo la autora con Max Ernst, además, agrega la noción de “encierro” para referirse tanto a la escritora como a sus personajes femeninos. La figura de la mujer aparece vinculada a una inocencia infantil, situada bajo la tutela o dependencia de un mentor masculino, rol que en este caso es encarnado por Ernst, quien además se configura como personaje de ficción en los relatos de Carrington; en palabras de Caballero:

Las dificultades sufridas en el comienzo de su relación son plasmadas en el relato corto titulado El pequeño Francis. El triángulo amoroso formado por Marie-Berthe, Max y Leonora toma forma en el triángulo que conforman Amelia, Tío Ubriaco y Francis, en la novela. Teniendo en cuenta la situación descrita anteriormente, cada uno de los personajes de este relato tiene un alter-ego en la vida real. (2013, p. 129)

Esta referencia a la vida de Carrington en su obra sigue siendo un punto relevante en el crítico, si vamos al artículo “Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington” de Marisol Luna del año 2022. En este caso particular de analizar la novela *La trompetilla acústica* y el relato autobiográfico *Memorias de abajo*; en primer lugar, notamos que se toman ambas obras en un mismo

plano de tratamiento de la ficción, como se ha evidenciado, no hay en esta reflexión una diferenciación clara entre realidad y ficción, por ejemplo, en el caso de *La trompetilla acústica*, Luna sostiene que:

Aunque la novela tiene definitivamente una construcción en la que se intercala el realismo crudo con escenas de irrealidad, pueden encontrarse elementos de coincidencia biográfica entre Marian y la última etapa de Leonora. Así, la autora se anticipa a representar lo que va a ser su vejez, o la de cualquier mujer que alcance un desarrollo íntimo, profesional o artístico. (p. 260)

Aun considerando que en su novela Leonora se inspirara en su amiga y artista Remedios Varo para uno de sus personajes²⁰, no puede clasificarse como una autobiografía; no obstante, pareciera que Marian, la protagonista del relato y Leonora Carrington estuvieran en un mismo plano. El confinamiento en el que se encuentra el personaje y las alusiones al encierro en su narrativa son asociados al encierro de Leonora en el psiquiátrico; empero, la ficción crea un mundo distinto al real, incluso si el personaje es la misma Leonora –como es el caso de la novela *Leonora* de Elena Poniatowska, de la cual hablaremos más adelante– se trata de una Leonora ficticia, que se encuentra en paralelo con la Leonora real, pues son entidades que no han de encontrarse. En consecuencia, habrá que buscar otros caminos alejados de estos senderos para leer a Carrington.

Entre esos caminos aparece Elena Poniatowska, quien dos meses antes de la muerte de la artista anglo-mexicana, publica la novela *Leonora*. Esta consta de una gran variedad de datos biográficos de la artista (como su infancia en la casa paterna, sus clases de arte en París, su relación con Max Ernst²¹, su estadía y escape del psiquiátrico, entre otros), hilados

²⁰ Como indica el artículo de Caballero, “*La corneta acústica* o el encuentro fabulado de Leonora Carrington y Remedios Varo” (2012).

²¹ Artista alemán, nacido el 2 de abril de 1891 en Brühl y fallecido el 1 de abril de 1976 en París. Fue considerado uno de los mayores exponentes del surrealismo. Debido a su pensamiento antifascista, en la invasión a Francia durante la Segunda Guerra Mundial, fue llevado en dos ocasiones a un campo de concentración, luego, fue a Lisboa para emigrar a los Estados Unidos.

con los pensamientos del personaje ficticio que llevan a los y las lectoras a conocer a Leonora desde un punto cercano e íntimo tanto en su vida cotidiana como en sus momentos de creación artística lo que llevó a la crítica a tomar la narración de Poniatowska como un lente para leer y estudiar a Carrington.

Leonora Carrington vs *Leonora*

Antes de avanzar con la novela de Poniatowska, tomemos en cuenta que Leonora, junto a artistas como Remedios Varo, Frida Kahlo, María Izquierdo, entre otras, pertenecen a una generación de artistas mujeres, que, a lo largo del siglo XX, aportaron una mirada “otra” en cuanto a la forma de hacer arte. En el caso particular de Carrington, llama la atención que la crítica aborde su narrativa desde una perspectiva feminista sin profundizar en sus fundamentos. Si bien su "rebeldía" frente a la figura paterna y sus tensiones con figuras masculinas específicas no bastan por sí solas para sustentar esta mirada, su obra permite reconocer una postura feminista más profunda desde otros aspectos, como por ejemplo la desestructuración en sus cuentos, debido a que en ellos la autora rompe con jerarquías tradicionales y subvierte las estructuras de poder mediante el uso de lo absurdo. Este acto de desobediencia narrativa implica una resistencia a las normas impuestas e ir en contra de sistemas de dominación. Además, sus narraciones escapan al pensamiento lineal – muchos de sus cuentos carecen de un cierre convencional– y redirigen el foco hacia lo natural y lo primigenio, dimensiones que han sido históricamente relegadas y asociadas a lo femenino. Al desafiar estas estructuras, Carrington no solo reconfigura las reglas del relato, sino que también propone una visión alternativa del mundo que cuestiona las dinámicas de poder patriarcales y posiciona lo marginal como uno de los ejes centrales de su narrativa, donde la subversión de formas y contenidos se convierte en un acto político y artístico.

En relación con lo anterior, he podido apreciar que en los otros cuentos de Carrington no se evidencia un conflicto frente a la autoridad paterna, empero, es posible identificar una estructura antipatriarcal en su narrativa, pues se presenta un nuevo orden y nuevas formas de relación entre los personajes literarios y su entorno, ya que no se ofrece un mundo jerarquizado por una “ley” antropocéntrica y, por ende, patriarcal. Si comprendemos que toda jerarquización existente va en beneficio del propio patriarcado, en el cual la figura masculina se encuentra en la cima de la pirámide, sin importar ni considerar a los demás seres vivos y elementos del entorno, es correcto afirmar que la ficción narrativa de Carrington reconfigura este orden de la realidad, pues su obra articula distintos lentes de “realidades otras” para enmarcarlas en un solo cuadro, en una escena, en un texto. Aquellas realidades conviven entre sí en el “mundo carringtoniano”, pero no de manera obligadamente armoniosa, sino que se encuentran dentro de un mismo plano sin jerarquización alguna, por ejemplo, los animales también son seres que sienten, reflexionan y poseen su propia lógica sobre el mundo, los y las narradoras del relato son capaces de interactuar y comprender aquella lógica guiando al lector o lectora en aquel “descolocado” mundo creado por la autora.

A modo de ejemplo, observemos con más detalle el cuento “Los tres cazadores”. Allí el narrador-protagonista se encuentra en un bosque con tres hombres que están malditos debido a que a su abuelo “cierto ruido se le escapó” (Carrington, 2021, p. 73) en su primera comunión. Esto provocó que toda su descendencia naciera con rasgos de animales como caminar en cuatro patas o solo correr en lugar de caminar. Los hermanos cazan en el bosque y cada trofeo obtenido se transforma en una salchicha; sin embargo, el protagonista toma con normalidad estos sucesos, su atención se dirige a la tristeza y

melancolía que sufren los cazadores quienes a la vez son presa de sus maldiciones. El cuento demuestra la falta de jerarquía o la ruptura de esta, debido a que la caza es un símbolo de fuerza y valentía asociado a lo masculino, al hombre conquistador y depredador, pero en este caso los cazadores están al mismo nivel de sus presas, debido a que poseen características animales y son víctimas de una maldición que los hace llorar, de este modo, la figura o el arquetipo del cazador se encuentra distorsionada.

Este fenómeno de la narrativa carringtoniana, como ya se mencionó, no es un punto que la crítica no haya visto, aunque tampoco ha sido un asunto principal para el desarrollo de la misma. Leonora Carrington se transforma en una figura alquímica capaz de crear distintos mundos a través de su arte, sin temor a sumergir a sus personajes en ellos, por muy siniestros que puedan parecer. Sin caer en la referencialidad, la obra de Carrington expone un mundo lleno de símbolos, presenta a sus personajes femeninos como opositoras a la *femme-enfant*, a la mujer-niña, la que habría sido usada como musa e inspiración para los artistas y que habrían dejado a la mujer fuera del plano creador.

Tras vislumbrar algunos rasgos de la narrativa carringtoniana, retomemos la novela *Leonora* de Poniatowska. Ya hemos dicho que corresponde a un fenómeno particular, ya que la escritora crea a otra Leonora Carrington dentro de su narración, una Leonora liberada del apellido paterno, y destinada a formar su propio camino o –más bien– su propio mundo. Desde el inicio de la novela se habla de su herencia irlandesa, pues son otras mujeres (por línea materna) las que le cuentan historias y mitos celtas, rasgo que se menciona a lo largo de la obra. Si prestamos atención al relato de Poniatowska, desde el inicio se observa cómo se reconfigura a la artista desde su linaje femenino, en lugar de hacerlo desde su herencia paterna, asociada directamente a la aristocracia, al mundo empresarial y conservador inglés.

Poniatowska posiciona a Leonora como un personaje femenino destinado a ser una gran artista no solo por las personas con quienes se relacionó o la época en la que vivió, sino por cómo observó, pensó, reflexionó y actuó frente a los sucesos que ocurrían a partir de su perspectiva. La protagonista vive su arte, su enfoque no se encuentra dirigido a producir o crear una obra para comercializar, sino que comparte su visión, crítica y diálogo con su entorno desde un idioma propio, el cual es ordenado y traducido por Poniatowska para las y los lectores; la autora nos muestra a la artista desde la construcción de un “mundo carringtoniano”. Leonora es una yegua, amiga de una hiena, es “la novia del viento” (sobrenombre creado por Max Ernst), la que puede acabar con Hitler, es la escapista y la ermitaña. Sumado a esto, Poniatowska incluye los relatos de Carrington dentro de su propia narración como su estadía en el psiquiátrico o el cuento de los conejos blancos que comen carne en Nueva York. Todos estos elementos conforman la novela *Leonora*, gracias a la voz testigo que nos comunica lo que va ocurriendo, pues estamos ante un narrador cero quien no retrocede ni adelanta nada de lo ocurrido y nos expone una realidad narrativa envuelta en los colores carringtonianos.

En consecuencia, podemos decir que la novela distingue a Leonora Carrington en planos diferentes: en el primero, tenemos a Leonora Carrington, la artista, histórica y biográfica, quien es proyectada dentro de la novela a través de la protagonista; en otro plano –correspondiente al mundo ficcional– se presenta a Leonora como personaje ficticio elaborado por su creadora, Elena Poniatowska; ambos planos están unidos por un engranaje intermedio que es la voz narrativa, la cual se conforma como una entidad que rodea al personaje, sabe lo que piensa, lo que ve y lo que siente. De esto se desprende que el relato de Poniatowska elabore a una Leonora compleja, que se despliega en distintos niveles de la ficción.

Lo anterior ha permitido que la crítica tome el relato de Poniatowska como una fuente fiable de datos para el estudio de la artista mexicana. Examinemos, a modo de ejemplo, el artículo de Milagros Ezquerro, publicado el año 2015, “Leonora y Elena”, cuyo estudio –a partir de la reconfiguración de Leonora Carrington en *Leonora* y tres de sus cuadros– tiene por objetivo analizar las relaciones entre mujer y artista. En este estudio se observa cómo la proyección creada por Poniatowska en su obra trasciende el plano ficcional, ya que el personaje de “Leonora” se convierte en una fuente y un referente clave para el análisis de la obra artística de Leonora Carrington. No obstante, esta proyección no busca presentarse como una fuente biográfica estricta sobre Carrington, sino que, más bien, establece un puente interpretativo entre la ficción y la realidad, permitiendo explorar su universo artístico desde la perspectiva de Poniatowska, tal como se evidencia en el siguiente fragmento:

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. (Ezquerro, 2015, p. 355-356)

Tal como se expone en la cita, Ezquerro utiliza la obra de Poniatowska como una herramienta para comprender aspectos fundamentales de Leonora Carrington, tanto en su dimensión personal como artística. A través de esta interpretación, Ezquerro conecta los elementos biográficos y los rasgos de personalidad mencionados en *Leonora* con un análisis más profundo de sus obras pictóricas. De este modo, la obra de Poniatowska se convierte en un punto de partida esencial para interpretar la composición artística de Carrington. Empero, aunque Ezquerro señala que Carrington no se consideraba a sí misma parte del surrealismo como escuela, mantiene esta etiqueta para contextualizar los

acontecimientos que la vincularon al movimiento. Esto refuerza la idea de que su integración al surrealismo no fue solo estética, sino también filosófica, ética y cultural, tal como lo sugiere la cita, lo cual evidencia cómo los eventos de su vida influyeron en su creación artística y la conectaron con un movimiento que ayudó a conformar su línea de pensamiento y expresión integral.

Un segundo caso es el que nos presenta “Una escritura híbrida: *Leonora* de Elena Poniatowska” (2021) de Tatiana Murarotto, análisis en el que se cataloga a la obra de Poniatowska como una “biografía novelada”, pues se expresa que:

[a] pesar de la ficción, los datos biográficos y los trasfondos históricos imposibilitan que la dimensión realista se pierda por completo. Por lo tanto, la frontera entre realidad y ficción se difumina y Poniatowska nos presenta una visión alternativa de la vida de esta mujer transgresora, cuyo carácter indomable e imaginación desbordada, que se manifiesta en sus producciones pictóricas y literarias, la convierte en una persona ideal para una funcionalización literaria. (2021, p.129)

En este caso, aunque en la obra de Poniatowska predomina la ficción, los elementos biográficos y los contextos históricos mantienen un vínculo con la realidad que no puede ser completamente eliminado. Esta integración de hechos reales y aspectos históricos crea una narrativa híbrida en la que la frontera entre lo real y lo ficticio se desdibuja, lo que permite una reinterpretación literaria de la vida de Leonora Carrington, ya que Poniatowska, al explorar la vida de la artista, ofrece una visión alternativa que combina la personalidad indomable, su imaginación creativa y su legado artístico. Este enfoque no solo posiciona la figura de Carrington como una mujer transgresora, sino que también la convierte en un sujeto ideal para lo que se denomina "funcionalización literaria": la adaptación de una persona real como base para desarrollar una narrativa con intenciones estéticas o simbólicas. En este caso, Carrington se transforma en un símbolo de resistencia,

creatividad y libertad, características que la hacen significativa tanto para su época como para el presente.

Algo parecido ocurre en el estudio de Iliana Alcántar “Otro modo de mirar: la mirada caleidoscópica de Elena Poniatowska en las biografías noveladas *Tinísima* y *Leonora*” (2014), en el que, según la autora, se corrige la representación que han tenido ambas artistas por parte de la mirada patriarcal. Lamentablemente, el relato de Poniatowska es visto por la crítica como una referencia primordialmente biográfica relegando u omitiendo su carácter ficcional e invisibilizando el “mundo carringtoniano”, un mundo en movimiento con su propio ecosistema. Es curioso que la crítica tome el relato de Poniatowska como una fuente biográfica o como una narración de vida en lugar de como una novela, por ello nos surge la pregunta: ¿cómo leer la obra de Poniatowska? La obra *Leonora* es catalogada como novela, no obstante, la autora respalda su narración con una meticulosa investigación de la vida de la artista, presentada de tal manera que identificamos, en el relato a Leonora escribiendo “La casa del miedo” en 1937, pintando el retrato de Max Ernst en 1939, luchando en el psiquiátrico de Santander en 1940, llegando a Nueva York en 1941 (casada con Renato Leduc), por mencionar algunos momentos de la vida de Carrington, por ende y tal como respalda la crítica es innegable su fidelidad biográfica, pero ¿qué ocurre con la ficción?

A pesar de que Murarotto se refiere a que la voz narrativa toma posición desde la mirada de la protagonista, no profundiza en otros aspectos a nivel narrativo de la obra; en otras palabras, la parte ficcional cumple el rol de completar espacios y conectar puntos relevantes de la vida de Carrington:

(...) ninguno de los datos que se consignan en la obra debe contradecir algún acontecimiento de la vida de Leonora Carrington ni desdibujar su carácter. A la vez, bajo las premisas, licencias y verdad especial de la ficción, se podrán crear

situaciones y diálogos, discursos verbales y mentales no efectivamente acaecidos, pero fieles a la realidad esencial de la pintora. (Murarotto, 2021, p 113)

Aclaro, que no estoy en desacuerdo con lo planteado por Murarotto, pero insisto en que la ficción cumple otra función dentro de la obra, la cual no debe ser obviada, pues *Leonora* entrega la posibilidad de abrirnos camino al “mundo carringtoniano” por medio de la ficción. La voz narrativa de Poniatowska procura comprender e internarse en el pensamiento abstracto de Leonora hilando esta subjetividad con momentos concretos y reales de la artista²², un trabajo cuidadoso que se mueve entre los límites de la biografía y la ficción, lo que nos permite dar cuenta de que es posible la convivencia de ambas formas textuales; sin embargo, para comprender aquel entretejido, primero es preciso comprender la relación entre ambas formas.

Fábula biográfica ¿una nueva categoría para *Leonora*?

La tensión existente entre la biografía y la ficción ha estado presente desde las primeras pretensiones de escritura sobre la vida de otros. Lorena Amaro se hace cargo de esta tensión en su libro *El espejo del Golem* (2022), en el cual desarrolla el concepto de “fábula biográfica” que detallaré a continuación.

Amaro inicia su ensayo desglosando el género de la biografía que busca dejar registro sobre personajes relevantes, pues, desde una mirada más conservadora, la biografía comenzó teniendo un fin moralizante, por lo tanto, suponía que hay personas biografiables o más biografiables que otras. Aquellas figuras seleccionadas solían representar los valores

²² Poniatowska incluso entrevistó a Leonora Carrington en más de una ocasión para la realización de esta obra.

y convenciones de una sociedad, al entregar un modelo al cual aspirarían los receptores(as); en palabras de Amaro:

[e]l género biográfico, por lo general, se asocia a una concepción individualista y lineal de la vida humana y a los valores de la esfera pública moderna, como también, en sus métodos, al paciente ejercicio investigativo y erudito del canon que emerge de la disciplina histórica, textos con un común denominador antropo y eurocentrista, aparentemente “ciegos” a la imaginación y apegados a una difícil y documentada práctica mimética. (p. 16)

Esta apreciación excluye a aquellas figuras o grupos que no cumplen con el modelo ideal, pues la historia es contada por los vencedores, lo que arroja como consecuencia que los vencidos queden silenciados en el registro. A partir de esto, la “fábula biográfica” o “biografía imaginaria” permite hablar de aquellos otros que no son incluidos dentro de las biografías. Amaro define la biografía imaginaria como una “elaborada forma crítica, a veces paródica, otras veces irónica, no sólo de la literatura o de la biografía misma, sino también de las formas de poder y la posibilidad de subvertirlo” (p 16). Un ejemplo de esto es la novela de Poniatowska, ya que dentro de los grupos excluidos de la posibilidad de biografiar o ser biografiados se encuentran las mujeres, quienes no fueron consideradas aptas para ser biografiadas hasta el siglo XX. Aun así, todavía es un asunto de discusión, debido a que se ha etiquetado a aquellas mujeres biografiadas como “artistas y escritoras seductoras, atormentadas o hechiceras” (p.30), pues responden a estereotipos que no dan cabida al ingenio o creatividad por parte de las artistas femeninas, cuyos talentos se han de originar a partir de factores externos –como el de una relación– y no por su capacidad artística propia. Desde una mirada tradicional, la biografía, se da licencia para biografiar a ciertas mujeres, pero al parecer, con la condición de no anteponerse al estereotipo sociocultural que existe sobre ellas; dicho de otro modo, pueden ser visibles, siempre y cuando, se mantengan dentro de un margen.

Este fenómeno es lo que ocurre también con la crítica respecto a Carrington, pues la imagen de la *femme-enfant* persigue a la artista, a quien algunos estudios insisten en etiquetarla como una musa, como una mujer con rasgos infantiles apelando a una mirada psicoanalítica en cuanto a los sucesos de su niñez y a su relación con un hombre mayor, por mencionar algunos ejemplos; no obstante, en la novela de Poniatowska se recalca el espíritu libre de Leonora quien no busca resguardo en la protección de un mentor o de su pareja, pues no busca la aprobación de Max Ernst ni de sus pares para validarse como mujer ni como artista; la narración recalca estas características como se aprecia en la siguiente escena:

(...) Breton el padre del surrealismo, la encuentro adorable.

-Tu belleza y tu talento nos tienen mesmerizados. Eres la imagen misma de la *femme enfant*.

-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 mi 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 musas pero terminan por limpiar el excusado y hacer la cama.

Su confianza en sí misma y su natural impertinencia proviene de su clase social. Leonora se ha enfrentado a sus padres, a las monjas, a la corte de Inglaterra; y no tiene razón alguna para sentirse inferior. Si se deja sobajar, también su obra se verá afectada. A las pintoras surrealistas nadie las reconoce. Lo que en los hombres es creatividad, en ellas es locura. (Poniatowska, 2011, p. 91)

Leonora –desde la perspectiva de Poniatowska–, si bien se presenta como una mujer que atrae al entorno masculino, desea pintar y escribir, ella es una artista y no se somete ante nadie, en otras palabras, se niega a que la definan –como lo intenta hacer Breton–, porque se arriesga a que su arte pierda fuerza, a que su talento se vea afectado, limitado y banalizado por etiquetas otorgadas por otros –hombres– que no tienen que ver con ella. Leonora no es su musa, ni deja que la traten como tal, ya que la figura de musa –al igual

que una moneda– presenta dos caras: mientras que la primera implica recalcar todo aquel “endiosamiento de la mujer”, la segunda esconde el rol de la mujer equivalente a un objeto de vitrina, desechable, sometida y restringida del papel creador. Poniatowska expone a una artista que se niega a ser cosificada por el entorno masculino, niega ser surrealista porque eso supone ingresar a un grupo, el cual a pesar de presentar otras formas de ver la realidad, está continuamente conformándose a partir de la raíz de un sistema jerarquizado-patriarcal.

El ejercicio literario que realiza Poniatowska podría considerarse un trabajo biográfico artesanal, tal como Amaro recuerda las palabras de Virginia Woolf. Esta prefiere utilizar la palabra “artesanía” para definir la práctica del relato biográfico, puesto que para ella no se puede prescindir de la imaginación ni de la fidelidad biográfica (Amaro, 2022). *Leonora* está compuesta por la investigación de su autora con respecto a Carrington para luego narrar la historia de su vida. Por lo tanto, podríamos sugerir una nueva categoría de la obra de Poniatowska como una “biografía imaginaria” sobre la artista anglo-mexicana, ya que a la autora no le interesa distanciarse de la fidelidad con los datos sobre la vida de la artista ni tampoco cerrar las puertas a la ficción, debido a que esta es la que le permite completar y comprender la visión de Leonora ante el mundo y el arte. Expresado de otra manera, podemos ver la ficción en *Leonora* como una herramienta comunicativa entre los documentos, las entrevistas y todo el material recopilado por Poniatowska, aunque contada desde su mundo otro, el de su novela.

Si nuestra lectora o lector recuerda, se planteó que en *Leonora* es posible identificar dos niveles, repasemos brevemente cuáles eran: en primer lugar, tenemos a la artista Leonora Carrington (LC), mujer artista que ha sido escogida por Poniatowska para ser “biografiada”; en segundo lugar, tenemos a una Leonora de papel (L), un personaje ficticio creado por la novelista. Por último, estos planos están conectados por un engranaje, la Voz

Narrativa (VN) que nos permite adentrarnos al interior del personaje y observar sus acciones, ideas y emociones. Estos niveles no se encuentran aislados uno del otro, puesto que Poniatowska selecciona a una artista plástica, que forma parte del repertorio mexicano para proyectarla en un personaje ficticio que presenta una postura crítica frente a un sistema patriarcal, postura que se revela a través de una voz narrativa que expone su perspectiva sobre el mundo.

Por supuesto que el personaje se encuentra elaborado por su autora, quien se toma licencias con respecto a lo que Leonora piensa, dice o hace; no obstante, aquellas libertades en la narración se encuentran respaldadas con los registros biográficos de la artista (LC), por lo que, por medio de la voz narrativa, Poniatowska dialoga y articula su percepción sobre Carrington para implementarla en las acciones y discurso del personaje, lo que a su vez, genera una interacción entre dos intelectuales mexicanas, en la que una (Elena Poniatowska) valida la trayectoria artística de la otra (Leonora Carrington) y crea una afiliación artística literaria sin encerrarla en etiquetas limitantes, sino que la reconfigura en un personaje ficticio desde los parámetros del mundo carringtoniano y así presenta una realidad ficticia que cuestiona nuestra forma de comprender la realidad.

Además, tanto en la narrativa carringtoniana como en *Leonora* se debe asumir que el ejercicio literario elaborado por Poniatowska no es solo una historia de vida sobre una artista rebelde, sino que nos presenta los factores históricos, sociales, políticos y culturales que intervienen en el camino de una mujer-artista durante el siglo XX, ya que no hemos de olvidar que para analizar la perspectiva carringtoniana se ha de considerar los cimientos bajo los cuales esta se conformó, por ende, la novela de Poniatowska además de narrar, posibilita a los y las lectoras –a través del personaje– acercarse a la conformación de dicha perspectiva.

Una escritora difícil de catalogar: el problema editorial en la obra de Leonora Carrington

A pesar de la reciente reedición de sus cuentos en español²³, la crítica no se ha preguntado por las formas de narración adoptadas por la artista, por su intermitencia escritural –considerando los periodos de escritura y que algunos textos tomaron más de dos años en terminarse– ni por las lenguas en las que Leonora escribió. Además, se suma a esto la falta de precisión o la ausencia de fechas de escritura y publicación de los relatos en sus primeras publicaciones, las cuales no siempre se realizaron en el idioma original de los relatos, debido a que estos podían haber sido escritos originalmente en inglés, francés u ocasionalmente en español.

Revisemos el caso de *Memorias de abajo*, escrito en inglés en 1942, que luego fue dictado en francés a Jeanne Megnen; no obstante, esta versión fue publicada en 1946, dos años después de la traducción en francés de Víctor Llona²⁴. Otro caso es el de “El pequeño Francis”, cuento que fue publicado en 1986, el cual apareció después junto a otros cuentos en *La casa del miedo*; sin embargo, este texto no aparece en los *Cuentos completos* de Leonora Carrington de la edición de Fondo de Cultura Económica, al igual que “La puerta de piedra” que pertenece al volumen de *El séptimo caballo y otros cuentos*.

Sumado a esto, hay que considerar la cuestión del idioma, pues a pesar de que la editorial Siglo XXI sí incluye el recorrido de las traducciones de los cuentos de Leonora, no incluye una nota que explique la situación del cuento “De como funde una industria o el sarcófago de hule”, texto escrito originalmente en español. En este cuento se presenta el

²³ *Cuentos completos* de Fondo de la Cultura Económica: primera edición en inglés de 2017; primera edición FCE México de 2020; primera edición FCE Argentina de 2021 y primera reimpresión 2021.

²⁴ Véase en “Notas sobre los textos” en *La casa del miedo. Memorias de abajo* (1992) de la editorial Siglo XXI.

detalle de una falta ortográfica acentual. Tras leer el cuento, el lector o la lectora se percatan de que el título quiere decir “De cómo fundé una industria o el sarcófago de hule”; sin embargo, no sabemos si esto se debe al español de Leonora o a un “error” cometido adrede, tampoco tenemos conocimiento de si este “error” fue informado por la editorial a Leonora y de forma conjunta se optó por dejar el título sin editar.

Otro caso es el del libro *Leche de sueño*, también escrito en español. Gracias a que la editorial Fondo de Cultura Económica presenta una fotografía del manuscrito original y una transcripción del cuento, podemos observar las modificaciones que realiza la editorial, al corregir algunas “faltas” ortográficas, pero no tenemos una explicación del porqué se optó por corregir algunas y otras no. En *Leche de sueño*, la autora opta por escribir sus cuentos en verso, aunque no hay claridad del motivo por la elección este estilo, empero, sabemos que esta obra no tenía la intención de ser publicada, de hecho, el libro es más bien una libreta con cuentos y dibujos que se ha quedado en borrador. Es posible suponer que los cuentos de este volumen correspondan a los años 40 y 50, pues al leer las notas de Gabriel Weisz, este hace mención de que su madre le contaba estos relatos a su hermano y a él en su infancia.

En consecuencia, a pesar de reconocer un proyecto escritural en la obra de Leonora Carrington, el biografismo no ha podido tratarlo al dirigir su enfoque hacia la vida de la autora y no a sus obras, a tal punto de omitir o creer innecesario trazar la trayectoria de sus narraciones –y sus respectivas traducciones– que se mantuvieron durante al menos 60 años de vida, dejando a la deriva múltiples interrogantes que aparentemente nadie planea responder. Detengámonos, entonces, estimados lectores y lectoras, para enfocarnos en la

siguiente pregunta sobre la obra narrativa de Carrington: ¿por cuál o cuáles métodos de composición y de escritura opta Leonora Carrington?

Sin pretensiones de dar una respuesta absoluta, podemos identificar en primer lugar una escritura fragmentada, pues la escritora nos presenta historias que a veces parecen incompletas, sin avances, personajes sin un desarrollo o desenlace. Carrington también opta por formas semánticas que presentan rasgos de oralidad, como el uso de conectores copulativos (“y”) o el uso de yuxtaposiciones. En segundo lugar, se reconoce una mirada infantil por parte del narrador, pues animales, plantas o cadáveres pueden hablar sin inconvenientes, esto no es algo que cause extrañeza, al igual que la aparición de criaturas fantásticas o sucesos que puedan parecer macabros para los ojos de un adulto, incluso, podríamos observar cierta inocencia en los personajes que aceptan invitaciones de extraños sin cuestionamientos. En tercer lugar, en las obras de Carrington todos pueden ser comida, pueden devorar o ser devorados, el acto de comer pasa de ser un acto grotesco a uno observado con normalidad por parte de los personajes, y como ya he mencionado, existe una postura indiferente/apática frente lo extraño, a lo insólito que resulta ser la nueva norma dentro de la realidad literaria creada por Leonora.

Por último, nuestros lectores y lectoras han de tener en cuenta que el mundo carringtoniano no lo conforman únicamente obras como “La debutante”, “La dama oval” o “El pequeño Francis”. Si observamos el trayecto escritural de Leonora, nos encontramos con diversas piezas que permiten construir dicho mundo ficticio. Aunque de manera individual no parecieran tener sentido, al reunir los relatos de Leonora encontramos la construcción narrativa de “un mundo otro”. Retrocedamos por un momento a la pregunta anterior: ¿cuál o cuáles son las formas de escritura por las que opta Carrington? Antes de

México o de París, a nuestra escritora le precede su cultura, su ascendencia irlandesa —mitos celtas, sidhes, entre otros elementos— e inglesa ¿Creen, queridos lectores y lectoras, que podríamos divisar a una pequeña Leonora leyendo a Lewis Carroll, al autor de *Alicia en el país de las maravillas*, lugar donde las flores, animales y objetos inanimados hablan, toman té o juegan croquet? ¿Acaso no encontramos similitudes entre la obra de Carroll y cuentos como “Jemima y el lobo” en el que la protagonista es una niña de trece años, que colecciona cabezas de aves de corral, cuyas lenguas son guardadas en un frasco, o el cuento “La casa del miedo” donde la protagonista acepta seguir a un caballo parlante que se le cruza en la calle? En consecuencia, propongo que aquellas realidades torcidas presentes en la narrativa de Carrington se aproximan al *nonsense* inglés como el que se expone en la literatura de Lewis Carroll.

CAPÍTULO 2: DEL SURREALISMO AL *NONSENSE*

Aproximaciones al concepto del *nonsense*

Aclaro que, al referirme al *nonsense* en la obra narrativa de Leonora Carrington, no niego el surrealismo de su narrativa, ya que no son excluyentes; más bien, el *nonsense* es un concepto que integra otras formas de expresión y composición. En este caso, dichas formas constituyen el estilo carringtoniano desarrollado a lo largo de su vida, por lo que nos alejaremos de la etiqueta de “artista surrealista” como una idea globalizante que limita tanto la escritura como la obra visual de la autora a sus primeros años como creadora.

Antes de entablar una relación entre el *nonsense* y la obra narrativa de Leonora Carrington, es conveniente ubicar este concepto dentro del campo literario que ha

provocado más de una problemática, tanto al momento de definirlo como de traducirlo, puesto que el *nonsense* ha tomado la forma en lengua española de “sin sentido”, “absurdo” o “disparate”, lo que conlleva a mirar distintas facetas del vocablo, además de estar asociado al humor, la paradoja, el desorden y lo raro que trae como consecuencia que el término se encuentre en la crítica de manera principalmente descriptiva o “aplicada” a un texto particular a partir de ejemplos. Si bien esto ayuda para comprender la naturaleza del *nonsense* trataré de recopilar algunas visiones del concepto con el objetivo de determinar un punto de partida para esta reflexión.

Preciso a nuestros lectores y lectoras que a pesar de contar con autores como Lewis Carroll y Edward Lear, verdaderos exponentes del *nonsense*, se puede reconocer su existencia anterior a ellos y a la época victoriana; no obstante, es a partir de estos autores que podemos establecer “una literatura del *nonsense*”, aunque definir qué otras obras pertenecen a esta sigue siendo una tarea difícil. Esto no ha de ser extraño, ya que las definiciones del *nonsense* son variadas y con límites difusos, se preguntarán entonces, ¿qué es el *nonsense*?, ¿es un género?, ¿un subgénero? De ser así, ¿de qué género deriva?, ¿es un tema?, ¿un método de escritura o de narración?, ¿corresponde este término únicamente a la literatura inglesa? Lamento decepcionarlos al no tener una respuesta absoluta, pues encasillar el concepto del *nonsense* implicaría limitar sus posibilidades.

El *nonsense* es dinámico, es aliado de lo absurdo, de la sátira, es desobediente; pero posee sus propias reglas²⁵, se camufla a través del lenguaje y en los vacíos del mismo, en aquellos espacios a los que el sentido no puede llegar por riesgo a perderse, el *nonsense* quiebra y es el quiebre de las estructuras instauradas para crear una realidad narrativa alterna. En consecuencia, podemos referirnos al *nonsense* como un recurso lingüístico

²⁵ Por ejemplo en los cuentos de Leonora Carrington, unas de reglas es “todo, en potencia, es comestible”.

mediante el cual los juegos, la parodia, la paradoja y el desorden sintáctico permiten crear a través de un imaginario, realidades alternativas. A su vez, podríamos comprender el concepto del *nonsense* como una forma poética o, en el caso de Leonora Carrington, como una forma narrativa que permite integrar el registro del sueño, la magia, la poesía, la religión, el mito y todo aquello que implique una “desviación de la realidad” (Biancotto, 2014).

Si me permiten, me atrevería a referirme al *nonsense* como una “torcedura del lenguaje” que se mueve en distintos campos y emplea diferentes recursos. A partir de ciertos autores, puedo proponer formas posibles del *nonsense*, establecer categorías del mismo o técnicas para su escritura. Si bien es una forma que presenta problemáticas y paradojas, todo lo que he mencionado anteriormente se dirige a un “quiebre del sentido”. En trabajos como “La consolidación de una poética del *nonsense* en *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, de Silvina Ocampo” de Natalia Biancotto (2014), “Alicia a través del *nonsense*. La manifestación de lo absurdo en el lenguaje de Lewis Carroll a partir de los juegos lingüísticos y la poesía” de Paula Vidal Olivares (2016), y “Las formas del absurdo y el sinsentido en la literatura” de José Enrique Pérez Téllez (2016) podemos encontrar referencias a diversos teóricos que se han ocupado del *nonsense*, lo cual facilita la tarea de evidenciar las diferentes facetas de este concepto. Observemos a continuación lo que plantean dichos autores en relación con el quiebre/torcedura de sentido que ya he mencionado.

Paula Vidal Olivares plantea que Elizabeth Sewell en su libro *The Field of Nonsense* (1952) ubica el fenómeno entre el campo del sueño y el juego, por lo que es posible crearlo a través de tres formas: el desorden oracional para formar juegos sintácticos, la exageración o distorsión de una descripción y las expansiones o contracciones de algo o alguien.

Además, la autora expone que hay tres tipos de unidades de palabras mediante las cuales se puede registrar el *nonsense*: *number words*, *thing words* y *abstract words* [palabras numéricas, palabras clave, palabras abstractas). Estas unidades se encuentran asociadas a los juegos sintácticos del *nonsense*. A medida que se avanza con estas categorías de palabras, se puede observar dentro de la obra literaria una pérdida paulatina de la lógica, pues el *nonsense* no se presenta de manera abrupta sino que aparenta un cierto grado de sentido que va desapareciendo capa por capa, de manera que este va interrumpiendo la lógica de la ficción de manera gradual.

Adentrémonos en cada una de estas unidades: los números suelen presentarse de manera precisa e invariable, por lo tanto, le otorgan una seguridad aparente al lector bajo una noción de control de la situación narrativa, por ejemplo, en *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift el capítulo VIII de la primera parte inicia de la siguiente forma: “**Tres días** después de mi llegada, caminando por curiosidad hacia la **parte norte** de la isla observé como **a media legua** mar adentro, algo que parecía un bote volcado” (p.104) [énfasis mío], luego, en el mismo capítulo se narra lo siguiente: “Aprovisioné el bote con un **centenar de bueyes y trescientas ovejas**, con el pan y el vino correspondiente y toda la carne en salazón que pudieran proporcionarme **cuatrocientos cocineros**” (p. 107) [énfasis mío]. Fechas, días, horas, unidades contables y de medida le permiten al lector ubicarse dentro de la narración; sin embargo, esto entrará prontamente en conflicto con la segunda unidad de palabras, es decir, las *thing words*, pues estas corresponden a la experiencia, la cual debería permitir al lector afrontar el mundo que el narrador le presenta, empero, al estar todo “desordenado” y “desencajado” el receptor pierde las alusiones al mundo conocido y sus reglas para enfrentarse a algo completamente nuevo, por ejemplo, retomando la obra de Swift, en la cita anterior, Gulliver se va de una isla donde los habitantes son pequeños y

cuando pareciera que va a volver a su tierra y retornar a una realidad conocida para el lector, el protagonista llega a “Brobdingnag”, una isla de gigantes, el narrador nos lleva de un extremo a otro dentro de la misma obra. Por último, el lector se pierde completamente ante la última unidad: nombres abstractos, palabras inventadas y casi impronunciables como “Jabberwocky” en la obra de Lewis Carroll o “Liliput” y “Glubbdubdrib” en la obra de Jonathan Swift.

Por otro lado, Paula Vidal revisa las seis categorías que Annette Baier explica en *The Encyclopedia of Philosophy* (2005). Acá el *nonsense*, en primer lugar, correspondería a un nivel semántico, correspondiente a cuando el significado de las palabras no refleja lo que está sucediendo en la realidad de la obra ficcional; en segundo lugar, esto también se observa cuando los personajes juegan con los errores; en tercer lugar, a nivel morfosintáctico, cuando se hace una utilización de series de palabras (o repeticiones); en cuarto lugar, cuando hay invención de palabras nuevas; en quinto lugar, cuando hay oraciones que no encajan en el contexto y, en sexto (y último lugar), como forma extrema del *nonsense*, cuando los lectores no somos capaces de reconocer ni el vocabulario ni la sintaxis.

Por último, la autora revisa el caso de Wim Tigges, quien expone cinco técnicas para una escritura del *nonsense*: la paradoja temática o *mirroring*, la imprecisión, lo que implica una tensión con el lector, ya que se da paso a la ambigüedad, el infinito o *infinity*, sensación que da incontables posibilidades entregadas por el texto; la simultaneidad, la cual es creada a partir de dos elementos dispares que pueden convertirse, por ejemplo, en palabras nuevas, y por último, la arbitrariedad, donde todo es posible, pues al igual que en los sueños, cualquier evento puede suceder.

Todos estos autores citados por Vidal demuestran que, para comprender el *nonsense* es fundamental abordar el plano de la lengua, puesto que el *nonsense* desafía las estructuras convencionales del lenguaje y altera la relación entre significado y significante, lo que no solo cuestiona las normas tradicionales de la lengua, sino que también abre paso a nuevas formas de expresión. Este juego lingüístico genera en el lector una sensación de desconcierto, ya que lo obliga a enfrentarse a una lógica alternativa que traspasa la racionalidad habitual del lenguaje.

Sin embargo, el *nonsense* no se limita a desarticular el sentido; lo convierte en un espacio creativo en el que lo absurdo actúa como una herramienta de exploración. Al llevar el lenguaje al límite de su capacidad de significar, el *nonsense* dota a la lengua de una flexibilidad que permite cuestionar y reinventar las estructuras comunicativas establecidas. Vidal argumenta que esta puede ser una barrera del imaginario o una forma de ensancharlo, lo que conlleva torcerlo, quebrarlo, expandirlo o contraerlo. Expresado de otra forma, el *nonsense* se adapta a las particularidades del idioma para jugar con sus posibilidades y, al mismo tiempo, desconcertar al lector, invitándolo a reflexionar sobre los límites y potencialidades de la lengua.

Recordarán nuestros lectores y lectoras que la palabra *nonsense* posee más de una traducción al castellano: “sin sentido”, “disparate” o “absurdo”; sin embargo, me gustaría marcar una diferencia entre estas dos últimas, ya que mientras que en su idioma original pareciera incluir todas las acepciones, en su traducción pareciera haber una bifurcación, ya que por un lado, el disparate lo podemos ubicar en diferentes niveles lingüísticos, es decir, juegos morfosintácticos e incluso semánticos; por otro lado, el absurdo lo asociamos más

bien con un quiebre de las convenciones de la realidad, por lo tanto, podríamos referirnos al disparate como “decir disparates” y al absurdo como una “actuación” absurda.

En “Las formas del absurdo” de José Pérez Téllez, se plantean cuatro formas del *nonsense*/absurdo, las cuales son: cantidad, cualidad, modalidad y relación. Estas son similares a lo que plantea Sewell, empero, presentan algunas variantes, que a su vez evidencian la flexibilidad del término. La cantidad se refiere a que el tamaño o dimensión de un objeto —ya definido— es alterado, por ejemplo, los habitantes de Lilibut que eran humanos pequeños, pues no medían ni 6 pulgadas; la cualidad, similar a la forma anterior, en la que los sujetos y/u objetos tienen cualidades diferentes a las establecidas, sin embargo, no pierden su identidad, como se observa en la figura de la hiena en el cuento “La debutante” de Leonora Carrington, pues allí el animal puede hablar y tener deseos de asistir a un baile, sin dejar de ser una hiena. En cuanto a la modalidad, la función determinada que alguien o algo tiene dentro de la ficción es modificada e incluso puede verse como contradictoria, por ejemplo, en *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, los bomberos queman las casas o provocan incendios en lugar de apagarlos. Por último, la relación consiste en que los personajes interactúen con criaturas o figuras inexistentes dentro del mismo relato como la tortuga artificial en la obra de Carroll.

En su artículo, Pérez se refiere a Gilles Deleuze, quien en *La lógica del sentido* (2005), define lo “absurdo” como una falta de sentido, coherencia y/o correspondencia; para el autor francés el absurdo se opone a la razón y a la percepción que de esta se tiene de la realidad a través del lenguaje. Ahondemos directamente en la obra de Deleuze, en particular en la “Séptima serie. Palabras esotéricas”. En este apartado, el filósofo francés se refiere a las “palabras esotéricas” empleadas por Lewis Carroll, es decir, a palabras que

ocultan su sentido, mediante su carácter cambiante y huidizo, este corresponde a un acuerdo ficticio que nos permite a su vez nombrar, categorizar, calificar lo que existe a nuestro alrededor y, por supuesto, crear nuevas realidades a partir del lenguaje. Según Deleuze:

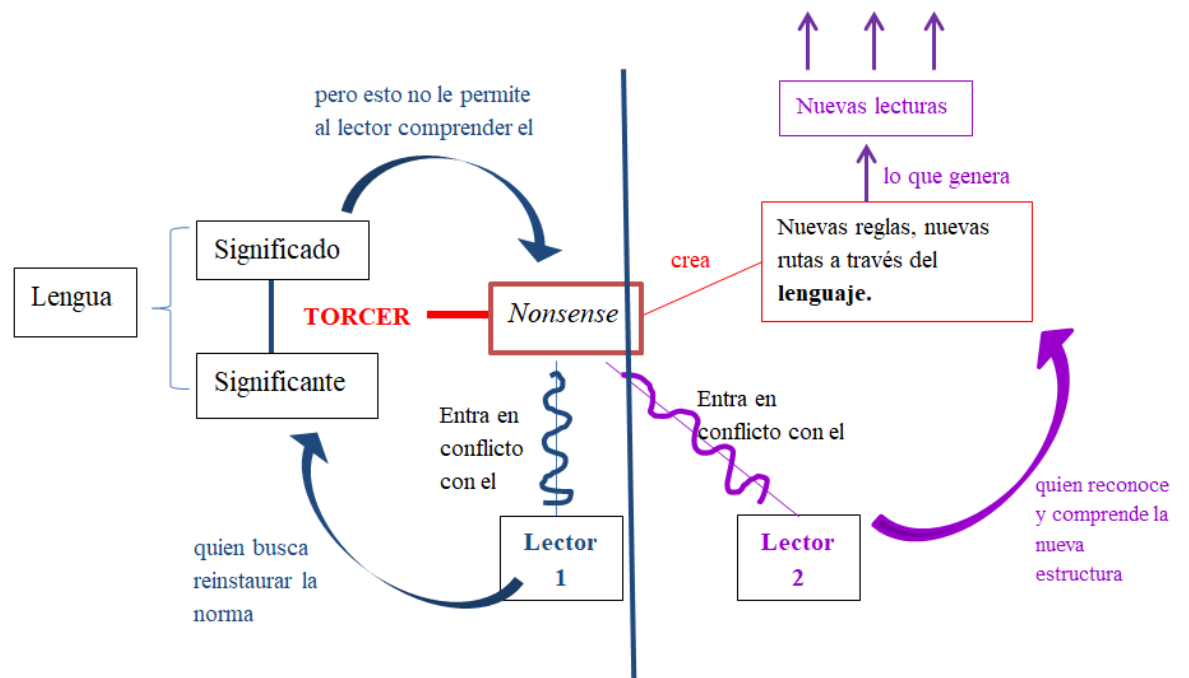
La palabra esotérica en general remite a la vez a la casilla vacía y al ocupante sin lugar. Pero debemos distinguir tres clases de palabras esotéricas en Lewis Carroll: las contractantes, que operan una síntesis de sucesión sobre una sola serie y actúan sobre los elementos silábicos de una proposición o de un conjunto de proposiciones, para extraer su sentido compuesto («conexión»); las circulantes, que operan una síntesis de coexistencia y de coordinación entre dos series heterogéneas, y que actúan directamente de una vez sobre el sentido respectivo de estas series («conjunción»); y las disyuntivas o palabras-valija, que operan una ramificación infinita de las series coexistentes, y actúan a la vez sobre las palabras y los sentidos, los elementos silábicos y semiológicos («disyunción»). La función ramificante o la síntesis disyuntiva es lo que da la definición real de la palabra-valija. (p. 40)

En este fragmento, el autor se refiere a la exploración que realiza Lewis Carroll con la lengua a nivel sintáctico, estas “palabras esotéricas” que utiliza Carroll se dividen en tres tipos según su procedimiento: en las contractantes, se contrae la proposición para reducirla, por ejemplo, el autor expone que en la obra *Silvia y Bruno* (1889) del escritor inglés, se cambia la expresión “*Your royal Highness*” por “*y'reince*”. Las circulantes, se comprenden como una “palabra en blanco”, por ejemplo, nombres imprecisos como “cosa” o “esto”. Por último, la “palabra-valija” implica extraer la disyunción, pues no es una ni otra sino ambas, por ejemplo, la palabra “frumioso”, que no es fumante o furioso sino que es ambas por igual y al mismo tiempo.

Retomando a Pérez, este plantea, a partir de Kant, la diferencia entre paradoja y absurdo desde los términos de tiempo y espacio: lo absurdo corresponde a la ausencia de tiempo y a un cuestionamiento del espacio; mientras que la paradoja es la ausencia del

espacio y un cuestionamiento del tiempo. Si bien, no nos adentraremos en este punto expuesto en el artículo, quisiera extraer los conceptos de tiempo y espacio, los cuales no habían sido considerados hasta el momento dentro del *nonsense*; sin embargo, corresponden a dos factores que permiten al lector o la lectora ubicarse dentro de la narración, ya que de lo contrario, es fácil que este se pierda o desoriente dentro del relato. Esto lo podríamos conectar con lo que expresa Sewell en cuanto a los números que permiten establecer un día, una fecha o una dirección; pero este aparente orden es momentáneo, puesto que lo exterior empieza a ser cuestionado al no encajar con nuestro sentido interno de la realidad, de manera que lo absurdo rompe con las reglas de la misma, con nuestra experiencia y conocimiento interno, lo que genera el quiebre o fisura en el sentido de la narración.

Gracias a los trabajos expuestos podemos comprender el *nonsense*, el cual, a pesar de ser un concepto escurridizo, lo encontramos en el campo de la lengua tanto a nivel sintáctico como semántico, pues implica alteraciones en las estructuras de las oraciones (no hablaremos de un “desorden” como tal, debido a que se puede prestar para creer erróneamente que el *nonsense* es cosa del azar) y un quiebre en el acuerdo entre significado y significante como se observa en el siguiente esquema:



En el esquema se identificó el quiebre que el lector experimenta entre el significado y el significante, el cual abre nuevas rutas e instaura nuevas reglas, por ende, genera conflictos: en el caso del “Lector 1”, este busca reinstaurar el orden; pero se centra tanto en regresar todo a su lugar y explicarse las lógicas que no logra reinstaurar el orden y se dirige hacia caminos sin salidas o sobreinterpretaciones que no le permiten comprender el sendero, por lo que este lector cae en un bucle, en lecturas superficiales, que le impiden incursionar dentro de la naturaleza del *nonsense*. En cambio, el “Lector 2”, si bien entra en conflicto con este quiebre del orden, lo acepta y se abre a nuevos caminos para comprender las reglas creadas por el *nonsense* el que, a través del lenguaje, opera como afirmación, pregunta y respuesta. En resumen, el “Lector 2” reconoce la alteración de la lengua, del orden previamente establecido y acepta las nuevas convenciones de la realidad dadas para

luego encontrar la ruta de salida por el camino del juego del lenguaje, lo que su vez, genera nuevos caminos de lectura.

Retomemos la obra que menciona Vidal, *The Field of Nonsense* [2015] de Elizabeth Sewell. Allí la autora estudia el concepto del *nonsense* a partir de dos autores y sus respectivas obras: Lewis Carroll y Edward Lear. No me enfocaré en los ejemplos de estos autores, pero sí en lo que plantea Sewell respecto al *nonsense*, al cual podemos entender como un canal de comunicación, ya que, finalmente, su base es la lengua, la cual varía según como el autor decida torcerla; en palabras de Sewell:

Any mind that is going to attempt either a union or a complete disunion between its two sides, of order and disorder, and to express that in words, is not going to continue to write pure Nonsense. The reason for this is clear, since Nonsense is a game which requires opposition between the two forces, not the reconciliation of the two nor the complete suppression of one or other. (p. 163)²⁶

La literatura del *nonsense* no busca suprimir la lógica o establecer el orden, sino generar un contraste entre el orden y el caos. Este “choque” entre ambos mundos es esencial, ya que es precisamente en esa tensión donde el *nonsense* encuentra sus “sentidos”. Para las lectoras y los lectores, la cordura permanece intacta, funcionando como un ancla que permite experimentar esta narrativa sin perder la conexión con la realidad.

Lo que dificulta identificar el *nonsense* como algo definido, se debe a que es una distorsión del ruido, no el ruido en sí, me explico: imagine el lector y la lectora que está escuchando la radio y de repente la transmisión presenta cortes, chirridos, ruidos blancos y entre medio se escucha una voz, que pareciera venir de otra señal, si pone atención a esa segunda voz puede escuchar un mensaje. El *nonsense*, por lo tanto, es ese choque entre la

²⁶ Una mente que intenta lograr tanto una unión como una desunión completa de orden y desorden, y expresar eso en palabras, no va a seguir escribiendo nonsense puro. La razón de esto es clara, ya que el nonsense es un juego que requiere la oposición entre las dos fuerzas, no la reconciliación de ambas ni la supresión completa de una o de la otra. [Traducción mía]

primera y la segunda transmisión, siendo esta última el resultado de aquel encuentro entre las dos señales, el cual requiere al menos –en el caso de la literatura– una segunda lectura, una mirada entre las fisuras para descifrar el mensaje oculto. Lo particular del *nonsense* es que este segundo mensaje no posee un fin particular, no busca decirle nada al receptor, es decir, el lector o lectora no debe esperar a encontrar algo que le aclare la situación en la que se encuentra, ni una instrucción o verdad. En consecuencia, hay que tener precaución de que, cuando nos referimos al *nonsense* como una falta de sentido, no es silencio, es, más bien, una interferencia, ese ruido que a veces molesta porque como lectores y lectoras buscamos estructurar mensajes con sentido lógico, pero el *nonsense* responde a un orden/código propio que choca con el convencional, por ende, se requiere aprender ese nuevo orden como una lengua extraña que ha de ser aprendida para sobrevivir en una tierra extranjera.

Si bien los escritores del *nonsense* establecen ciertas técnicas o formas para provocar esta “torcedura del lenguaje” que los teóricos intentan explicar, estas no se condicionan a una única forma de escritura, pues el *nonsense* de Carroll, no es el mismo que el de Lear, ya que mientras el primero opta por la forma de la novela, el segundo opta por la viñeta o por un soporte más cercano al diccionario. Buscar el *nonsense* a través de una única forma de expresión, por medio de una lectura temática o una lista de elementos que deberían estar en los textos no es un camino que permita comprender la naturaleza del fenómeno, ya que esto solo lleva a callejones sin salida o, como plantea Sewell, a que una mente soñadora lleve el *nonsense* a relaciones que no tienen cabida, a entregarle significados que no tiene para intentar deshacerse de la interferencia y que todo vuelva a estar en orden; sin embargo, el *nonsense* es la interferencia misma:

Nonsense has to make a simple universe from material which is complex and subject, in part at least, to a force whose main activity lies in weaving networks of relations, establishing associations, identifying one element with another and both with the mind in which this process is going on, observing strange and multiple likenesses, creating the never-stable, complex which is the typical product of the dreaming mind. To prevent this happening, Nonsense can do only one thing: select and organize its words in such a way as to inhibit as far as possible the dreaming mind's tendency towards the multiplication of relations. (p. 98)²⁷

El *nonsense*, en lugar de intentar comunicar un mensaje o transmitir una verdad oculta intencionalmente, evita estas interpretaciones, por medio de una organización deliberada que previene al lector de buscar conexiones profundas o múltiples significados. En lugar de invitar a una lectura simbólica o con matices, el *nonsense* utiliza una lógica directa y autosuficiente, que no ofrece lugar para metáforas o interpretaciones más allá de la superficie. Esto permite que conserve su carácter absurdo, donde cada palabra y situación parece carecer de propósito más allá del juego mismo del lenguaje. Sumado a la organización y selección de las palabras, no hay que olvidar que el *nonsense* se adapta y cambia según el idioma en el que se encuentra. Las reglas gramaticales y de construcción de significado en inglés no son las mismas que en español, lo que requiere diferentes estrategias para torcer o romper el lenguaje de maneras efectivas en cada lengua..

Ahora dirijamos nuestra mirada a la Argentina del siglo XX en donde Silvina Ocampo desarrolló una literatura que ha sido leída desde la perspectiva del “sin sentido”. En el caso de la narrativa de Ocampo, esta ha sido considerada dentro del campo de la literatura fantástica; no obstante, Biancotto ubica dicha narrativa dentro de la categoría del

²⁷ El *nonsense* tiene que crear un universo simple a partir de material que es complejo y está sujeto, al menos en parte, a una fuerza cuya actividad principal radica en tejer redes de relaciones, establecer asociaciones, identificar un elemento con otro y ambos con la mente en la que este proceso está ocurriendo, observar semejanzas extrañas y múltiples, y crear el complejo inestable que es el producto típico de la mente soñadora. Para evitar esto, el *nonsense* solo puede hacer una cosa: seleccionar y organizar sus palabras de tal manera que inhiba en la mayor medida posible la tendencia de la mente soñadora hacia la multiplicación de relaciones. [Traducción mía]

nonsense, pues ella expresa que “Ocampo cruza las metamorfosis, las imágenes del mundo al revés, la excentricidad de los personajes con los ritmos del cuento infantil y la propensión a la caricatura, que impregnan el relato de humor y disparate” (p. 161). Biancotto se refiere a un “*nonsense* ocampiano”, el cual, a pesar de no ser nombrado como tal, ha sido identificado por la crítica, como por ejemplo, en *Ficciones barrocas* de Carlos Gamerro (2010). Si estableciéramos un diálogo entre Biancotto y Gamerro, diferenciaríamos a Ocampo de autores como Borges, al observar que al “*nonsense* de Silvina Ocampo no le importa encontrar el orden secreto del universo, como en muchas de las ficciones de Borges; se trata, más bien, de festejar porque no lo encontramos, o que lo encontramos pero no lo entendemos” (Biancotto, 2015, p.46).

Volvamos a Gamerro, quien expone que la narrativa de Ocampo se caracteriza por su perspectiva infantil, pues la mayoría de sus protagonistas son niños y en el caso de ser adultos, estos mantienen a un niño interno que les permite ver el mundo de una forma particular, a su vez, la perspectiva del adulto se encuentra como una fuerza opositora, debido a que Ocampo rompe con la jerarquía etaria al alejarse de una mirada adultocentrista, lo que se aprecia en su estilo de escritura, en palabras de Gamerro:

Ocampo no identifica perspectiva infantil con lenguaje infantil: este estilo es falsamente pueril y altamente literario, con predominio sobretodo en la retórica vanguardista; metáforas siempre originales y sorprendentes, escandalosas personificaciones, metonimias rabiosas, sinestesias impúdicas son, lejos de alteraciones ocasionales, la sustancia misma de las que están hechos. (p. 122)

El autor aclara en el fragmento expuesto que la perspectiva infantil que se identifica en Ocampo no se debe a un “lenguaje infantil” como tal o, más bien, no como convencionalmente nos referimos a “infantil”, pues la escritura de Silvina Ocampo está lejos de ser una literatura para niños. La mirada infantil de la escritora, explica Gamerro,

viene de una falta de límites, de la diferencia o de la clasificación del mundo adulto, donde lo inanimado puede ser ahora objeto vivo y viceversa. Esto también ocurre en las novelas de Lewis Carroll, en *Silvia y Bruno*, pues en la obra se encuentra el mundo de las hadas y el mundo real, los cuales en un punto se entrelazan, por lo que no hay un límite claro entre ambos.

Retomando la cita anterior, el autor apunta a los juegos del lenguaje que realiza Ocampo, similares a los que plantea Sewell y otros autores, pues se evidencia el lenguaje como un factor primario dentro de una narrativa del *nonsense*; Gamero incluye la crítica sobre una de las primeras obras de Silvina Ocampo por parte de su hermana, Victoria Ocampo, quien expresa su desconformidad con la escritura de Silvina, pues según ella pareciera que sus oraciones padecen de tortícolis; sin embargo, esto no se debe a un error sintáctico sino que allí la escritora busca librarse de aquellas limitaciones que la sintaxis impone a la prosa (Gamero, 2010).

¿Acaso no ocurre algo similar en las obras de Leonora Carrington? ¿No busca esta artista liberarse de las convenciones o de la norma de las lenguas en las que escribe a través de una mirada que tuerce la realidad? La narrativa de Carrington recorre diferentes lenguas —francés, inglés y español—, pero la mirada carringtoniana se mantiene y es esa perspectiva la que dialoga e interacciona con otros horizontes culturales, ¿será que el *nonsense* es el comodín que le permite conformar su universo narrativo?

Un *nonsense* carringtoniano

Tras haber expuesto la flexibilidad del comportamiento del *nonsense*, me permitiré agregarle un apellido a nuestra concepción: “*nonsense* carringtoniano”. Leonora creció en

la cuna del *nonsense*, la lengua inglesa, lo que se aprecia en escenas como la hora del té en el cuento “Monsieur Cyril de Guindre”: “—Ah, Thibaut— dijo Cyril, con voz cansada— ¿qué has estado haciendo toda la tarde para tenerme esperando de esta manera? Sabes de sobra que tomo el té a las cinco en punto...como todo el mundo, evidentemente...” (Carrington, 1992, p. 44.). Las mesas con ostentosas cantidades de comida que nos recuerdan al encuentro entre Alicia, el Sombrero loco y la Liebre de marzo hacen parte de estos referentes culturales que podemos reconocer; sin embargo, el *nonsense* se infiltró en la vida de la escritora cuando escuchaba los cuentos celtas de su infancia, juntos se escaparon a Francia, sobrevivieron al psiquiátrico en España, se subieron a un barco en Lisboa hasta llegar a Nueva York, para finalmente instalarse en México. En consecuencia, el *nonsense* carringtoniano se encuentra atravesado no solo por el idioma de su escritura, sino también por narraciones o imágenes mitológicas de diferentes culturas, variedad de paisajes, costumbres y distintas formas de humor que convergen en el mundo narrativo de la escritora angloamericana.

El *nonsense* carringtoniano posibilita leer las narraciones de Leonora sin importar su forma, ya sea como novela, cuento o texto autobiográfico. No obstante, se requiere de una ruta para no caer en trampas que lleven a aquellos callejones sin salida que ya hemos visto con anterioridad. En primer lugar, está la cuestión del idioma y la herencia cultural que este posee, lo que hace preciso identificar el idioma en el que fue escrita originalmente determinada narración, lo que permitirá observar cómo se comporta el *nonsense* de Carrington en determinado registro (inglés, francés o español mexicano) para luego insertarse en el mismo.

Una vez identificado el idioma, es preciso evaluar los niveles de la lengua en los que se manifiesta el *nonsense* dentro de la narración, ya sea a nivel sintáctico o léxico-semántico. Esto es relevante al momento de ocuparnos de leer la obra de Carrington en lengua hispana, puesto que no es extraño que la escritura de Carrington se mueva entre el sin sentido y el absurdo. Ejemplo de esto son los juegos del lenguaje que se aprecian en niveles sintácticos como el uso de las yuxtaposiciones o las acciones absurdas de los personajes, quienes, como en el caso de “El citatorio real”, se proponen cultivar hongos enterrando un auto.

El *nonsense* es un migrante que se enmascara para ocupar en insertarse en las estructuras culturales, de esta manera, se mantiene como una constante; mientras que el surrealismo (que para Carrington es más un momento de quiebre racionalista y pragmático de rebeldía para liberarse del mundo tradicional y conservador del que proviene) es absorbido por el *nonsense* hasta conformar parte de este universo narrativo absurdo, el cual adopta una nueva forma en México al integrar el mito prehispánico, lo que para esta investigación tiene particular relevancia.

El *nonsense* carringtoniano: una experiencia alquímica culinaria

Si bien he presentado al *nonsense* como una ruta de lectura para la obra narrativa de Leonora Carrington, “el *nonsense* carringtoniano” como tal podríamos comprenderlo como una “reacción alquímica” de la escritura de la artista anglo-mexicana, puesto que en esta es posible visualizar la fusión de las culturas inglesa-celta, francesa y, finalmente, mexicana a lo largo de su trayectoria intelectual-narrativa, pero dicha fusión no es automática, esta opera de manera paulatina como podría ser la cocción a fuego lento de un caldo, donde

Carrington, poco a poco, va incorporando los ingredientes de orden cultural-lingüístico, añadiéndolos estratégicamente para que se vayan absorbiendo durante la preparación.

La cocina, la comida, qué y quiénes comen o son comidos dentro de los textos narrativos de Carrington permiten abrir un diálogo entre diversas perspectivas culturales, que a su vez establecen una escritura rica en su heterogeneidad. Bajo este orden de ideas, podemos entender lo que Sor Juana Inés de la Cruz (1994) dijo: “si Aristóteles hubiera guisado, mucho más habría escrito” (p. 467), pues en la obra escritural de Carrington es posible identificar un variado menú en el que se incluye el mito, los cuentos de hadas y los relatos de culturas prehispánicas, junto a la cábala y el psicoanálisis junguiano articulados por la artista para configurar un mundo ficticio que es a la vez crítico y prolífico.

A pesar de que la artista anglo-mexicana ha sido catalogada como maga, bruja o alquimista²⁸, no se incluye en dicha catalogación –al menos no de manera explícita- la categoría de cocinera; en consecuencia, invito a los y las lectoras a observar a Leonora a partir de esta última acepción, pues, la imagen de la cocinera se hace presente a través de su figuración escritural-alquímica. Para explicar lo anterior, primero vayamos a la definición de alquimia, que reza: “[c]onjunto de especulaciones y experiencias, generalmente de carácter esotérico, relativas a las transmutaciones de la materia, que influyó en el origen de la química” (Real Academia Española, 2014, s.p). Por otro lado, la definición de cocinar indica: “guisar, aderezar alimentos” (Real Academia Española, 201, s.p); detengámonos en

²⁸ Madrid, M. J. G. (2017). Leonora Carrington y Remedios Varo: alquimia, pintura y amistad, creativa. *Studia Hermetica Journal*, 1(1), 116-144. Caballero Guiral, J. (2017). Leonora Carrington. Una mirada hecha de alma. *Studia Hermetica Journal*, 1(1), 30-55. Caballero Guiral, J. (2018). *Hechiceras. Un viaje a la vida y la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington*. Gijón: Trea.

la palabra “guisar”, la cual según la RAE, se define como “hacer comestible un alimento crudo sometándolo a la acción del calor” (Real Academia Española, 2014, s.p).

De este modo, cocinar/guisar implica una transformación tras una interacción con el calor, ¿qué relación tiene esto con la alquimia? En “El alimento como símbolo. Apuntes para una alquimia culinaria” (2011) de Zuly Usme, se presenta la alquimia culinaria a partir de tres fases: la transformación, el intercambio y la transubstanciación. El primero, la transformación, consiste en “que los alimentos son intervenidos, de manera que pierden su forma, pero no su sustancia” (p.75) y corresponde al “nivel de las mezclas, las masas, las mixturas, los aderezos, las espumas y en algunos platos que no requieren ninguna clase de cocción” (p.75). Usme explica, entonces, que la transformación dependerá del sistema culinario, el cual está vinculado a un territorio, a sus ingredientes y procedimientos.

En la segunda fase, el intercambio, “los alimentos se funden entre sí por reacción del calor” (p.80), pues los ingredientes se impregnan con los sabores de otros, según Usme “las preparaciones deben analizarse como núcleos semánticos que conforman las tipologías culinarias, por esta razón tendrán unos rasgos semánticos distintivos a partir de las formas de cocción” (p. 80). Por ejemplo, los caldos o sopas corresponden a un grupo semántico, si bien sus ingredientes y preparaciones pueden variar, poseen características distintivas que permiten agruparlas.

En la tercera fase encontramos la transubstanciación, en la que:

El alimento se convierte en enunciado. Es el nivel de las múltiples lecturas que permiten las gramáticas de reconocimiento, ya no el cambio de la forma o sus relaciones e intercambios, sino de su significación en las múltiples esferas de la *semiósis* [sic]. Por tanto, la transubstanciación opera en el rango de la *cuisine*, de las cocinas regionales y tradicionales, de las jerarquías culinarias, de los mitos y los ritos. La transubstanciación se encuentra en el plano de lo simbólico, de las leyes,

[de] la convencionalidad y del pensamiento (...). Comer es incorporar todo o parte de las propiedades de un alimento, comer es ser lo que comemos, el fundamento de la identidad. (p.84)

En este tercer nivel, Usme analiza cómo la comida adquiere un significado simbólico en los contextos de mitos y rituales, al formar parte de la identidad cultural en ciertas tradiciones. Cita celebraciones como el Obon en Japón y el Día de Muertos en México, en las que los alimentos son ofrendas espirituales para honrar a los difuntos, lo que establece un vínculo con los antepasados. La autora también explora las jerarquías asociadas a la comida y su relación con el estatus social. Observemos, por ejemplo, la frase de la nutricionista Adelle Davis: "desayuna como rey, almuerza como príncipe y cena como mendigo"; esta sugiere que los niveles de abundancia o moderación en cada comida están vinculados con categorías de riqueza y poder. En este refrán, "rey, príncipe y mendigo" plantean la idea de que una mayor cantidad de comida simboliza un estatus más alto, mientras que la moderación se asocia con un nivel social inferior.

Con estas tres fases podemos ver cómo la alquimia de la cocina compone sus propios sistemas de valores, que además están influenciados por los procesos culturales que interaccionan con otros en una red tejida entre la comida y lo que esta representa, pues convoca además los sustratos históricos y tradicionales múltiples. Leonora Carrington transmuta sus experiencias culturales a través de su obra plástico-escritural, en donde la comida, o más, bien "lo comestible" es un eje de su narrativa mediante la creación de escenarios cerrados como la cocina o el comedor, o abiertos, como el bosque o la huerta. Estos espacios presentan el elemento común de "lo comestible", el cual, dentro del mundo carringtoniano, puede corresponder indiferentemente a una verdura o a un objeto, incluso a un ser humano; expresado de otra forma, todas las entidades vivas y no vivas dentro de la

escritura carringtoniana son comestibles o son susceptibles de serlo, configurándose como elementos de su particular construcción del *nonsense*.

Recordemos que este *nonsense* es compatible con el acto de comer, de cocinar o de devenir alimento para otro, puesto que permite un quiebre de la realidad en el que, por ejemplo, un niño puede comer una pared y, en consecuencia, que su cabeza crezca en forma de casa como sucede en el cuento “Jorge el bonito”, correspondiente al volumen *Leche de sueño* [2013]. Además, el *nonsense* carringtoniano descompone el pensamiento jerárquico antropocentrista, puesto que plantas, animales y humanos se encuentran en un mismo nivel de importancia, pero muchas veces en planos diferentes de la realidad. De esta manera, en los relatos de Carrington la cadena alimenticia se ve alterada: los conejos son carnívoros, las coles se deshojan entre sí, los cazadores son las presas, las rosas están hechas de carne y se recurre al canibalismo como una práctica sin señalamientos morales ni rituales. Este último aspecto, puede encontrarse a manera de sátira en el cuento “La invención del mole” del libro *El séptimo caballo* (1992), en el que un sacerdote cristiano descubre que será preparado por los cocineros de Montezuma²⁹; como se muestra en el siguiente fragmento:

EL ARZOBISPO

Espero que no me confiese obtuso si confieso que no logro seguir del todo su razonamiento...

MONTEZUMA

Es muy sencillo en realidad. Perdóne mi franqueza si le digo que ustedes, los blancos, son tan descuidados con los baños rituales que su carne, incluso después de repetidas inmersiones en especias y pulque, es demasiado tosca para un buen platillo. Sin embargo, en relación con usted personalmente hemos decidido adoptar algunas medidas higiénicas de antemano, mientras aún está con vida. Ésa es la gran diferencia, porque esperamos que la grasa que pierda eliminará la tosquedad y la falta de sabor adecuada de su carne.

EL ARZOBISPO (*se pone pálido y gris como un cerdo asado*)

¿Qué están tratando de decirme, monstruos paganos?

²⁹ La autora hace referencia a Moctezuma, el último emperador azteca; sin embargo, Carrington emplea el nombre en inglés, por lo que lo presenta como **Montezuma**.

MONTEZUMA

Mi querido señor, no se enoje, no pierda su sentido del humor. Ninguno de nosotros va a vivir para siempre.

EL ARZOBISPO

¡Pero esto es inconcebible! ¿Quiere decir que planea asesinarme, y en realidad...devorarme?

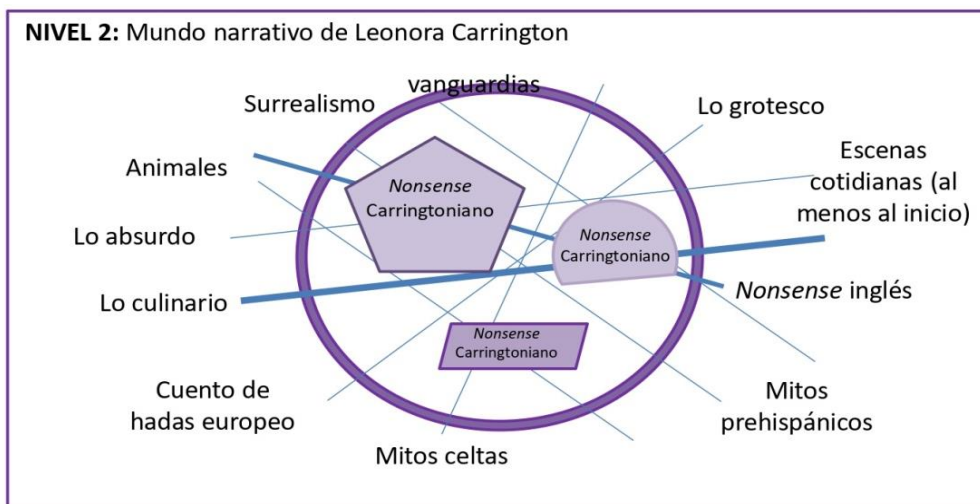
EL AMIGO

Bueno, *devorar* es una palabra menos apropiada para referirse a los delicados paladares del Gran Rey de Texcoco y de Su Majestad, el Emperador de México, y sus gustos en materia de carnes. Usted será simplemente, asimilado, *absorbido* por estos reales príncipes, una vez que se haya impregnado de las salsas más exquisitas, todo con la mayor dignidad y los modales más aristocráticos. Y en todo momento la conversación brillará con humor, ingenio y cultura. Aunque desde luego, usted ya no estará en condiciones de participar. (Carrington, L. 1992 b, pp. 202-203) [Énfasis de la autora]

Apreciamos en el fragmento de “La invención del mole” que los papeles de colonizadores y colonizados, de acuerdo con el relato histórico, se hallan invertidos, pues el sacerdote, que representa a la cultura depredadora-colonizadora es un ingrediente para el banquete de la cultura colonizada, por lo que la religión cristiana es absorbida por los paganos e infieles como un delicioso platillo elaborado con los ingredientes mejor seleccionados y preparados. Además, durante el diálogo con Montezuma, se señala la falta de higiene de “los blancos”, es decir, los colonizadores, también se menciona su tosquedad mientras que los príncipes de la cultura colonizada muestran características de “delicados paladares”, “dignidad y modales aristocráticos” y conversaciones de tipo intelectual, rasgos que se asocian a la cultura depredadora para respaldar su superioridad y fin “civilizador” ante las culturas colonizadas.

Entonces, podemos hablar de “la cocina” de Leonora Carrington en dos niveles: en el primer nivel, podemos dar cuenta de “los ingredientes” que conforman “la cocina carringtoniana”, a partir del recorrido intelectual y cultural de la artista: cuentos de hadas, mitos, relatos prehispánicos, tarot, cábala, etc. En otras palabras, el trayecto cultural e

intelectual se convierte en una base para la creación del mundo narrativo de Carrington, como un soporte, un inventario de elementos que le permiten preparar su escritura, por ende, este nivel corresponde a los ingredientes en bruto que luego serán lavados, cortados, aliñados y/o cocinados por Leonora Carrington para luego, en un segundo nivel, ser “ensamblados” para sus lectores/comensales



Elaboración mía.

La trayectoria intercultural y multilingüe de Leonora Carrington constituye una matriz estructural que configura su universo narrativo. El tránsito por diferentes lenguas, tradiciones míticas y experiencias vitales no opera como un trasfondo biográfico, sino como una dinámica generadora de sentido que incide directamente en las formas y contenidos de su obra ficcional. Esta interacción puede comprenderse en dos niveles: por un lado, el itinerario formativo y escritural (lenguas, tradiciones estéticas, experiencias vitales); por otro lado, el mundo narrativo carringtoniano, donde esa hibridez se manifiesta mediante recursos estéticos específicos como el *nonsense*, lo grotesco, lo culinario o lo mítico.

Ambos niveles no deben entenderse como categorías cerradas sino más bien poseedoras de límites porosos, pues el plano escritural alimenta y modela las estructuras narrativas. El *nonsense*, en particular, opera como una clave hermenéutica que articula esta conjunción. No se trata del *nonsense* inglés en su forma tradicional, sino de una reformulación particular –el *nonsense* carringtoniano– que transforma espacios cotidianos hasta torcerlos al extremo del sin sentido. Espacios como la cocina, la huerta o el bosque no solo ambientan las historias, sino que permiten la irrupción de lo absurdo. Allí conviven entidades insólitas que desencadenan encuentros imprevisibles, reacciones ilógicas y desenlaces abruptos carentes de sentido, propios de tradiciones como la de los cuentos de hadas, del relato “El enamorado” (*La casa del miedo*) que hace una referencia a la historia de “La bella durmiente” o en “El tío Sam Carrington” (*La casa del miedo*) donde la protagonista llega a un bosque e ingresa a la casa de unas aparentes “brujas”. Los rituales de comida también son instancias para encuentros y conversaciones cuyos discursos absurdos toman forma, como ocurre en el caso de “De c[ó]mo fund[é] una industria o el

sarcófago de hule” del volumen *El séptimo caballo* en el que los personajes platican en un picnic sobre el reumatismo de Lord Popocatépetl:

“Desde el principio de este año”, me dijo, “La parte inferior de la columna vertebral sufre algunos espasmos debido a la humedad; he consultado al doctor Mago-Mayor que trató de asegurarme que estos dolores son de origen puramente psicológico. Me aconsejó pantalones forrados de piel de chango curados en pulque. No siento ningún alivio todavía”.

“Quach”, respondió Distrito Federal “el reumatismo se inicia por los trastornos del equinox, los fluidos grises retornan cargados de sefilococos”.

“Hay collares contra el reumatismo de propiedades sumamente útiles”, dije yo; “hace poco que estoy probando los mejores de mi propia fabricación, cuestan solamente dos quesos fermentados, para ustedes precio de fábrica”. (Carrington, L., 1992, p. 221)

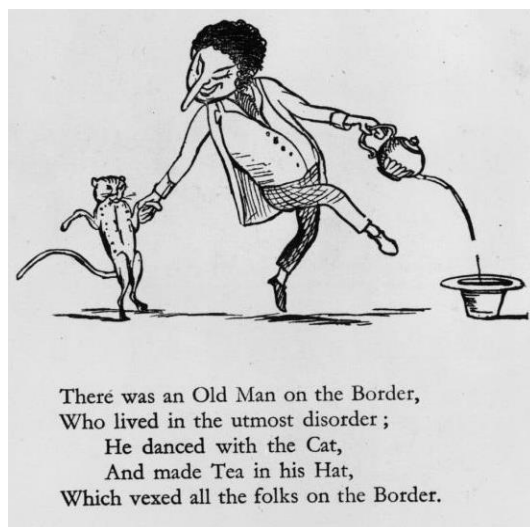
En esta cita se puede observar los motivos y posibles soluciones contra el reumatismo, entre los cuales podemos rescatar los “pantalones forrados de piel de chango curado en pulque”, o que uno de los orígenes de esta enfermedad sea el “equinox” o que los collares contra el reumatismo cuesten “dos quesos fermentados”. Agrego que en este ejemplo podemos dar cuenta de cómo la comida se transforma en un valor transaccional tal como se observa en el cuento “El tío Sam Carrington”, donde la protagonista usa un tarro de mermelada como moneda de cambio para conseguir una cura para la vergüenza de su familia. Por otra parte, lo comestible constituye una categoría amplia dentro de esta narrativa puesto que el *nonsense* carringtoniano pareciera permitir que toda criatura, personaje u objeto lo sea, por ende, no debemos enfocarnos tanto en qué es comestible sino en cómo es comido, en qué instancias es comido y la forma en que es presentada la comida.

Considero que el carácter grotesco podría ser la mejor descripción de lo comestible, pues no olvidemos a la hiena del cuento “La debutante” (*La casa del miedo*) que se comió a la sirvienta y dejó solo el rostro para usarlo como máscara, o lo que pasa en “Cuento repugnante de las rosas” (*Leche de sueño*), donde las rosas de carne están rodeadas de

insectos, o pensemos también en la idea de que a la reina de Inglaterra la devoren los leones como ocurre en “El citatorio real” (*La casa del miedo*). A todo esto se le suma la descripción de los olores y hedores, de la idea de devorar o ser devorado por otra criatura, el hambre, etc., los cuales son parte de un universo de sentido constante en los cuentos de Leonora Carrington. Por último, tenemos acciones u eventos absurdos dentro de este *nonsense* de lo comestible como en el caso del ya señalado “El enamorado”, donde una mujer que al parecer está muerta, se ha mantenido en “buen estado” por décadas, por lo que su calor corporal permite empollar huevos y tener una especie de invernadero en la habitación.

El mundo carringtoniano como un espacio sensorial

Si recordamos que el *nonsense* es una torcedura de las convenciones dentro de la realidad narrativa, podemos recordar a *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, cuyo personaje principal crece o se encoje al comer o beber algún elemento de aquel mundo, o las viñetas de Edward Lear como la que se expone a continuación:



Esta imagen corresponde al libro *The Book of Nonsense and more Nonsense* de Lear [1846], en ella podemos ver el uso de la viñeta acompañada de un *limerick*, el cual consiste en una composición poética de 5 versos con un esquema de rima AABBA. Los *limericks* suelen narrar situaciones absurdas, de manera burlesca o satírica, revisemos entonces el poema presentado en la imagen:

There was an Old Man on the Border,
Who lived in the utmost disorder ;
He danced with the Cat,
And made Tea in his Hat,
Wich vexed all the folks on the Border.³⁰

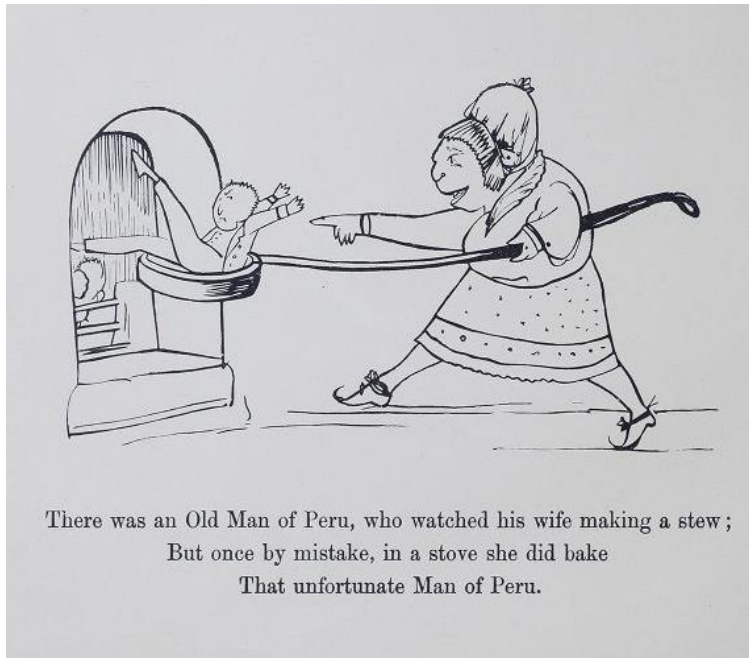
Los poemas de Lear suelen iniciar con una expresión típica de los cuentos de hadas “había” (“*There was...*”) al tiempo que sitúa a un anciano en algún lugar del mundo (esto también se ve en otros *limericks*), en este caso, en la frontera, en el borde. Luego nos indican que el anciano vivía en total desorden, hasta este verso la narración parece seguir un curso convencional; pero en el tercer verso el relato cambia, pues el anciano danza con un gato y prepara té en un sombrero, lo que provocaba molestias en la gente del lugar.

Este giro narrativo marca la transición del sentido lógico al absurdo, lo que caracteriza la literatura del *nonsense*. Lear juega con la estructura tradicional para generar expectativas convencionales en el lector para después torcerlas con imágenes y situaciones inesperadas. El verso “*Who lived in the utmost disorder*” refuerza la idea de caos, pero aún dentro de un margen comprensible; sin embargo, la ruptura ocurre en el tercer verso: “*He*

³⁰ Había un anciano en la frontera,
Que vivía en total desorden;
Bailaba con el gato,
Y hacía té en su sombrero,
Lo que molestaba a toda la gente de la frontera. (traducción mía)

danced with the Cat, and made Tea in his Hat”, lo que introduce lo ilógico y enfatiza el absurdo.

El último verso, "*Which vexed all the folks on the Border*", cierra el poema con una reacción social: el anciano provoca incomodidad en los demás, la cual refuerza la tradición de los *limericks* en los que un personaje excéntrico genera extrañeza o molestia para su entorno. De esta manera, el poema no solo juega con el absurdo, sino que también explora la percepción social respecto a lo extraño/raro/inusual al convertir a su protagonista en una figura que produce un choque dentro de su comunidad. Para finalizar la lectura de este poema, quiero agregar que Lear no solo crea un juego de palabras, sino que también usa la ilustración para amplificar el efecto del *nonsense*, el hecho de que el gato baile en dos patas, enfatiza la extrañeza de la escena. Veamos ahora un segundo ejemplo:



There was an Old Man of Peru,
who watched his wife making a stew;
But once by mistake,
in a stove she did bake

That unfortunate Man of Peru.³¹ [Énfasis mío]

En este caso, el texto no se presenta en 5 versos como en anterior; sin embargo, al leerlo toma un ritmo y una rima como los otros *limericks* –tal y como se muestra en mi transcripción de arriba–, al igual que el anterior, Lear inicia su poema-relato con “*There was an Old Man*”, pero en este caso el anciano está en Perú, este hombre veía a su esposa preparar un guiso. Nuevamente hasta el segundo verso los eventos ocurren dentro de un margen convencional y cotidiano hasta que llegamos al tercer verso donde se vuelve a torcer la historia: “*But once by mistake*”, la esposa se equivoca y el anciano es metido al horno. Este cambio repentino de tono y sentido, además el narrador se burla del anciano en el último verso “*That unfortunate Man of Peru*”, todo esto refuerza el carácter inesperado y absurdo propio del *nonsense*, donde lo cotidiano se transforma en lo ilógico de manera abrupta.

Los estudios sobre el *nonsense* demuestran que cada manifestación de este posee sus propias reglas, ya que cada autor elige diferentes formas para componer el absurdo. Por ejemplo, ya he evidenciado que Edward Lear opta por las viñetas y hace uso de la deixis, ya que sus textos funcionan en conjunto con la imagen, de lo contrario “pierden sentido”, debido a que el mensaje adquiere significado dentro de tu propio contexto, y quien lo lea de manera superficial no podrá comprenderlo desde afuera. La literatura del *nonsense* exige “ensuciarse las manos”, como un comensal que prescinde de los cubiertos —representantes

³¹ Había un anciano del Perú,
Que observaba a su esposa hacer un guiso;
Pero una vez, por error,
En el horno lo coció,
Aquel desafortunado anciano del Perú. [Traducción mía]

de las reglas o modales— para comer una costilla con las manos o algún otro alimento difícil de agarrar.

De esta manera, podemos comprender el *nonsense* tanto como una experiencia intelectual como sensorial, ya que produce una interferencia con los códigos, las reglas de la lengua establecidas y la experiencia previa del receptor; el *nonsense*, entonces, apela a lo sensorial, altera el entorno que tanto el lector como el propio personaje creen conocer para transformarse en una especie de sueño donde todo es percibido de una manera distorsionada, un aparente desorden que posee su propio lente para ser comprendido. Tanto su producción plástica como su narrativa apelan constantemente a los sentidos, torciendo lo convencional y rompiendo la linealidad para trasladar al lector a una dimensión similar a la de un sueño. Fuera de ese contexto, la obra pierde sentido, ya que, como en los sueños, los acontecimientos pueden volverse oscuros, como en una pesadilla o interrumpirse abruptamente para llevarnos a otros lugares inesperados.

Una vez aclarado esto, centrémonos en la apelación a los sentidos en los cuentos de Leonora Carrington, por ejemplo: el olfato del famoso cuento “La debutante”, en el que la hiena destaca por su mal olor, o el tacto del cuento “El enamorado”, en donde los personajes se refieren a la mujer dormida que todavía conserva el calor; la vista, se manifiesta en la observación de fenómenos como cuando dos coles se deshojan entre sí en “El Tío Sam Carrington” y, por último, tenemos el gusto, el cual se encuentra de manera transversal en los cuentos asociados a la comida.

En consecuencia, el *nonsense* carringtoniano permite al lector entrar al mundo narrativo al realizar un pacto sensorial, pues el lector vive una experiencia estética a través de los sentidos similares a la experiencia de una persona que ingresa a una cocina y siente

los olores, el calor del fuego o el hervor de las ollas. En toda cocina ocurren diferentes situaciones al mismo tiempo; en los cuentos de Carrington también, incluso el lector o la lectora puede confundirse o perder el hilo de la lectura con los cambios o interrupciones que presenta la narración, pero una vez que este se adapta al ritmo plurisensorial del relato, podrá comprender lo que está ocurriendo, al distinguir los diferentes planos de acción dentro de las escenas.

Regresemos a la idea de Leonora Carrington como alquimista. En la cocina, los ingredientes crudos se transforman –mediante técnicas y procesos– en platos elaborados, lo que ofrece una experiencia sensorial, nutritiva y sociocultural particular. Tanto la alquimia como la cocina comparten el enfoque de la experimentación, pues recurren a la combinación de componentes para su transformación en nuevos elementos. Así, la cocina puede considerarse una especie de “alquimia moderna”. Lo alquímico y lo culinario, sostengo, son procesos de transformaciones y cambios. Carrington toma esta idea y la lleva al acto cotidiano de comer, lo que convierte la cocina en un espacio donde se lleva a cabo una alquimia doméstica, pues los ingredientes son transformados en un otro significativo, tanto en términos literales como metafóricos, puesto que en la literatura del *nonsense* y en los cuentos de Carrington los elementos culinarios se convierten en herramientas para la exploración de mundos alternativos y la reconfiguración de realidades narrativas que invita a los lectores a explorar sabores novedosos con resultados inesperados.

La cocina pareciera ser un centro de operaciones para la creación del *nonsense* carringtoniano; expresado de otra forma, la escritora anglo-mexicana transforma su escritura a través de los nuevos ingredientes de carácter lingüístico y cultural adquiridos, pero estos ingredientes son estrujados, rallados, cortados para ser incorporados en sus

narraciones. Pero, ¿cómo podemos comprender el proceso alquímico del *nonsense* de Carrington?, ¿cómo prepara la escritora sus ingredientes? Quizá la mirada esotérica de la autora pueda respondernos, pues su narración articula los elementos aire, tierra, agua y fuego en la experiencia sensorial de sus personajes; del aire los personajes captan olores; de la tierra, en la siembra de vegetales, en el enterramiento o desenterramiento de objetos; del agua, cuando esta toma forma de bebidas, sopas y caldos. Por último, el fuego, permite la cocción de los alimentos; aunque en los cuentos de Carrington también encontramos alimentos en estado crudo, por lo que la falta del último elemento la podemos asociar a un estado salvaje, originario, de no intervención alquímica.

En las obras de Carrington, así como en los relatos de literatura del *nonsense*, la comida y los banquetes a menudo trascienden su función cotidiana para convertirse en símbolos de transformación que hacen parte del mundo onírico y absurdo. Esto lo podemos evidenciar en el cuento “Los tres cazadores” de *El séptimo caballo*, pues la comida no es solo un acto de consumo, sino que la cena es un momento para revelar al protagonista –y a los lectores y lectoras– el porqué de las características tan peculiares de sus anfitriones. A través de la disposición de la mesa y el acto de alimentarse los cazadores exponen su estado emocional. A pesar de la irrupción de actos extraños desde inicio –un anfitrión camina en cuatro patas–, la verdadera torcedura o giro del relato ocurre a la hora de la comida:

Me puse en camino. Llegué a la mansión hacia **medianoche**. Me abrió la puerta un sujeto a cuatro patas.

– Mi hermano Mcbologan le espera desde mediodía.

Yo soy Mcflanagan, el Terror del Bosque. Mcbologan es la Maldición del Bosque, y Mchooligan la Abominación del Bosque. Mchooligan es **el cocinero**.

Entramos a una estancia de unos **cientos metros de larga por cincuenta de ancha**. Mcbologan estaba sentado a la **mesa** ante **seis docenas de liebres**, un **centenar de patos silvestres y diecinueve jabalíes**.

– Mchooligan– gritó Mcbologan–: estamos listos para empezar a comer.

Se **oyó** un ruido de viento, y entró Mchooligan como un relámpago: no logró

detenerse ante el otro extremo de la estancia y chocó contra el muro; se sentó a la mesa sangrando. Sus hermanos le miraron con tristeza.

– Nunca puede ir más despacio de lo que ha visto usted – dijo Mcflanagan, que seguía en cuatro patas. Mchooligan era, quizá, unos diez años mayor que Mcbologan, y revelaba la misma profunda tristeza que sus hermanos. Durante la cena estuvieron llorando **cálidas lágrimas** que les caían al **plato**. (Carrington, 1992, pp. 41-42) [Énfasis mío]

El exceso en la cantidad de comida y la desmesura en los gestos (Mchooligan estrellándose contra el muro, los cazadores llorando sobre sus platos) desarticulan la lógica de la hospitalidad convencional. El llanto durante la cena introduce una ruptura en la escena: la mesa, tradicionalmente un espacio de comunión y disfrute, se convierte en un sitio donde la tristeza es ingerida junto con los alimentos. Esto evidencia que el banquete no es solo un acto de saciedad, sino una especie de ritual de exposición de la melancolía y del absurdo que conforman la identidad de los personajes.

El mismo desajuste entre el acto de comer y el entorno narrativo aparece en “Monsieur Cyril de Guindre”, donde la cena, aunque opulenta, está atravesada por una atmósfera inquietante y macabra:

–¡Válgame Dios! —dijo Cyril—, ¿es hora ya de **cenar**?

La cena fue servida, como de costumbre, en la terraza de los saucos llorones. Cyril se había sentado enfrente de Thibaut, al otro lado de una **mesa de bronce** en forma de amapola, y **soñaba entre la fragancia del jardín y el aroma de la comida**. Tenía los ojos cansados.

Dominique andaba alrededor de la mesa con **paso suave**, sirviendo **platos delicados, un pollo relleno de hígados y sesos de tordo, trufas, almendras picadas, conserva de rosas con unas gotas de un licor divino**. Este pollo, que habían tenido en adobo **-desplumado previamente, pero vivo-** durante **tres días**, había sido asfixiado finalmente con **vapores de pachuli hirviendo: su carne estaba cremosa y tierna como una seta fresca**.

Tras una **crema de espárragos y ostras batidas siguió una serie de extraños y succulentos pasteles, todos blancos, aunque tan variados como los animales de un parque zoológico**. Cyril y Thibaut los fueron probando

todos, conversando de vez en cuando mientras **escuchaban la música** que tocaba un chico vestido de ángel.

Thibaut habló de un traje que había pensado hacerse.

—No un traje de calle -dijo-, sino para ponérmelo en la intimidad del "boudoir"... **té para dos...** Los pantalones van a ser **de piel beige color rosa**, con rayas muy delicadas de otro color; como los pantalones de **un gato persa**. La camisa será de un verde muy pálido, como **las plumas de un martín pescador moribundo**, e irá medio oculta por una chaqueta azul ácido, brillante como las **escamas de pez**. ¿Qué te parece?

-Sublime -contestó Cyril, dando un **mordisco a una pera**-. Pero yo mandaré que la camisa me la hiciesen de terciopelo, de un verde tirando a ocre. Verde musgo- calló de repente, y se llevó la mano a la frente. Al otro lado de la tapia de piedra de color rosa, **las sombras de dos caballos luchaban con tremenda ferocidad**.

Sólo duró unos segundos la terrible lucha: las sombras se disolvieron. Cyril, muy pálido, volvió la cabeza, y vio a un sacerdote detrás de él.

-Monsieur el abad de Givres —dijo la voz de Dominique.

La sotana del abad estaba gris de polvo y acribillada de estragos de polilla. Su barbilla y su cráneo afeitados eran azules, su rostro sombrío. De Guindre sintió que le dominaba la náusea cuando el abad le tendió una mano que no podía rechazar; una mano larga y delgada como la mano de una mujer o la piel desechada de una serpiente. (Carrington, 1992, pp. 49-50)

En esta cita, la comida es descrita de manera detallada, casi de manera obsesiva, pero pronto toda esa exuberancia y refinamiento que se presenta en la escena es interrumpida/perturbada por la descripción de la preparación del pollo, el cual había sido desplumado y hervido vivo hasta ser asfixiado por los vapores del mismo caldo. Luego de esto aparece la figura del abad, quien ingresa a escena con una sotana empolvada y su piel es comparada con la de una serpiente recién mudada. De esta manera, la cena pasa de ser un espacio de confort cotidiano a convertirse en un punto de tensión entre los personajes, donde lo grotesco y lo convencional conviven. Esto recuerda a la estética de *La comida de Lord Candlestick*, pues tanto en este cuadro como en el relato se observa una relación entre lo exquisito/refinado y lo ominoso, donde los comensales se hallan atrapados en un opulento banquete, pero la atmósfera es decadente y retorcida.

De esta manera, la mesa/el banquete, el ritual de sentarse a comer en la obra de Carrington no solo una instancia cotidiana donde se disponen los alimentos, sino un espacio de transgresión donde se disipan las barreras entre lo animal y lo humano, lo animado y lo inanimado, lo sagrado y lo profano. Los banquetes en sus relatos, lejos de ser un simple recurso narrativo, funcionan como rituales que revelan estados de ánimo, desencadenan crisis o anuncian momentos de transformación dentro del universo de Carrington. Así, la cocina y la mesa se cargan de simbolismo, donde se cuestionan las convenciones culinarias —qué se come y cómo—, las estructuras sociales y los límites de la racional.

Las recetas de Carrington, al combinar lo culinario con lo mágico convierten lo cotidiano en extraordinario y lo doméstico en subversivo. Por lo tanto, el uso del *nonsense* en la cocina y mesa sirve como una herramienta para torcer las normas tradicionales de lo que se considera apropiado o aceptable en el contexto culinario. Los cuentos de Carrington, como una dinámica absurda e ilógica, desafían las expectativas del acto de comer, de los roles y, en una escala mayor, de lo que debería ser un relato utilizando formas que parecen no tener sentido en un contexto tradicional. Esta idea de la cocina como un lugar de poder y transformación converge con la literatura del *nonsense*, donde lo absurdo y lo irracional no son un fenómeno aleatorio, sino que forman parte del método compositivo artístico de Carrington.

Para la narradora, la cocina también puede ser vista como una metáfora de la creación artística, donde los ingredientes se combinan de maneras inesperadas para producir algo nuevo y transformador. Este proceso creativo, que puede parecer caótico o irracional desde afuera, se alinea con la estética del absurdo, pues la creación sigue sus propias reglas. Al igual que un cocinero que combina sabores para crear un plato único, Carrington mezcla elementos del surrealismo, la alquimia, y el *nonsense* para producir

obras que desafían la categorización convencional. En su cocina literaria y artística, los ingredientes del *nonsense* se mezclan para crear un banquete que invita al lector o espectador a cuestionar sus propias expectativas y a saborear lo irracional.

CAPÍTULO 3: UN MENÚ PARA EL *NONSENSE* CARRINGTONIANO

Parte del título de este trabajo es “Una nueva ruta de lectura para la obra narrativa de Leonora Carrington”, por lo tanto, he considerado prudente guiar esta nueva ruta como si fuera un proceso culinario. Invito a los lectores y las lectoras a entrar a la cocina de Leonora Carrington para observar paso a paso la preparación de un banquete: el *nonsense* carringtoniano en su escritura de ficción.

Este banquete contempla los tres periodos de escritura de Leonora Carrington, los cuales, desde mi perspectiva, se distinguen a partir de los tres volúmenes de cuentos de la escritora anglo-mexicana: *La casa del miedo*, *Leche de sueño* y *El séptimo caballo*. De estas obras he seleccionado los cuentos:

- a) Del primer volumen: “La orden real”, “El tío Sam Carrington” y “El enamorado”.
- b) Del segundo volumen: “El niño Jorge”, “La jaletina y el zopilote” y “Cuento repugnante de las rosas”.
- c) Del tercer volumen: “De como funde una industria y el sarcófago de hule” y “La invención del mole”.

Los cuentos fueron seleccionados con el objetivo de mostrar la heterogeneidad en la escritura de Leonora Carrington. Se consideraron relatos escritos originalmente en español, como los de *Leche de sueño* y "De cómo fund[é] una industria y el sarcófago de hule", y otros escritos en francés, como los de *La casa del miedo*, o en inglés, como es el caso de "La invención del mole". Aunque en esta ocasión no haré una comparación entre las publicaciones en sus respectivos idiomas, he considerado los trayectos de traducción que han tenido los cuentos de Carrington y los descuidos editoriales que se han producido en el proceso para los siguientes análisis.

En relación con el primer volumen, seleccioné los cuentos que, a mi parecer, presentan elementos de un *nonsense* que observa a la aristocracia inglesa y a los cuentos de hadas. Estos cuentos fueron escogidos para evidenciar cómo la autora integra lo absurdo y lo satírico en su narrativa. En su segundo volumen, Carrington dirige su mirada al juego con la lengua española, al registro mexicano, e integra de manera gradual lo grotesco, por lo que los cuentos fueron elegidos con el objetivo de visibilizar la interacción de la autora con la lengua española en su variante mexicana, y la incorporación de elementos de dicha cultura. Por último, en el tercer volumen, se nos presenta una postura más crítica por parte de Carrington en cuanto a lo político y social, por ende, consideré dos cuentos que plantean esta transformación en su perspectiva y contenido. Se aprecia también que los cuentos de los tres volúmenes contemplan lo culinario y lo comestible como un motivo que atraviesa la obra. A partir de los relatos seleccionados, explicaré los tres periodos del *nonsense* de Leonora Carrington, pues como ya he expuesto, este muta y se transforma en distintas etapas, me referiré, entonces, a tres *nonsenses* carringtonianos:

- *La casa del miedo*: Una entrada al *nonsense*

- *Leche de sueño*: Un *nonsense* sumergido en salsa extranjera
- *El séptimo caballo y otros cuentos*: Un *nonsense* a la Carrington

He tomado prestados los conceptos del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss quien presenta las categorías de lo crudo y lo cocido para estructurar el pensamiento, de cómo las culturas organizan el mundo a través de sistemas simbólicos. Lo crudo representa lo natural y lo que permanece sin alteraciones; mientras que lo cocido se asocia con lo cultural, aquello que ha sido transformado por la acción humana a través de actividades tanto cotidianas como artísticas. Estas nociones van más allá de la comida y engloban diversas oposiciones simbólicas que ilustran cómo las culturas estructuran sus visiones del mundo.

En este caso, emplearé los términos para referirme a las tres etapas que conforman el *nonsense* carringtoniano, pues se considera que cada una de ellas muestra un estado del *nonsense* narrativo. La receta de Carrington se expone en tres platos diferentes que varían hasta presentar el resultado final. Para esta preparación se requiere identificar los materiales, ingredientes y utensilios para cada plato, su tipo de preparación y emplatado, ya que no todos son presentados de la misma manera ante nuestros comensales/lectores.

La casa del miedo: Una entrada al nonsense

En este primer plato encontramos un *nonsense* en su estado más primitivo. En el primer cuento, “La orden real”, la protagonista es invitada a acudir al palacio para reemplazar a la reina, quien ha decidido renunciar a su puesto, tal como se expone en el siguiente fragmento:

Al llegar a palacio, un criado impasible, vestido de rojo y oro, me dijo:

-La reina se volvió loca ayer; está en su bañera.

-¡Qué desgracia! -exclamé-. ¿Cómo ocurrió?

-**Por el calor.** -¿Puedo verla de todos modos?-no me hacía gracia que **mi largo viaje** fuera en balde.

-Sí -contestó el criado-. Puede verla de todos modos.

Recorrimos pasillos decorados con una **imitación de mármol** admirablemente ejecutada, cruzamos estancias con **bajorrelieves griegos y techos Médicis y frutas de cera por todas partes.**

La reina estaba en su baño cuando entré; observé que se bañaba en **leche de cabra.**

-Pasa -dijo-. Como ves, **utilizo sólo esponjas vivas.** Es más sano.

(...)

-No tardaré en dar por terminado mi baño -dijo la reina-. Tengo que hacerte una proposición: quiero que presidas el gobierno en mi lugar, hoy. Estoy demasiado cansada. Todos son idiotas, así que no te será difícil.

-De acuerdo -dije. (Carrington, 1992, pp. 41-42) [Énfasis mío]

En esta escena -al igual que en otros cuentos donde aparecen personajes de la realeza o de la aristocracia- se identifica una sátira a través de actos absurdos como el que la soberana de un país elija a una ciudadana cualquiera para ocupar su lugar, que no existan protocolos para acudir a una audiencia con la reina, que no haya guardias, u otro tipo de seguridad, es decir, las reglas que el lector o lectora puede esperar respecto a cómo sería reunirse con una figura tan importante son pasados por alto dentro de este cuento. También se expone otra característica del *nonsense*: la unión aparente de objetos que no coinciden entre sí, en este caso, la descripción del lugar con imitaciones de mármol, bajorrelieves griegos, techos de estilo renacentista y frutas de cera, es decir, se detalla un popurrí de elementos que conforman la decoración, la cual pareciera ser una fachada con elementos de utilería. Esto nos recuerda al cuadro expuesto al inicio de esta investigación, donde se observa una mesa que contiene desde huesos hasta un niño que está a punto de ser

devorado, ya que las imágenes de Carrington incluso dentro de su narrativa se alejan de ser armoniosas. Por último, está la situación de la reina, quien se baña en leche de cabra y utiliza esponjas vivas, un personaje tan excéntrico que llega a ser absurdo, más si se considera que desde este lugar anuncia que renunciará a su puesto y le propone a su invitada gobernar.

Otro ejemplo similar dentro de la misma historia es la reunión de la cámara de gobierno tras la renuncia de su reina:

Como representante de la reina, me senté en la cabecera. El Primer Ministro se levantó y golpeó la mesa con un mazo. **La mesa se partió en dos.** Entraron unos criados con otra mesa. El Primer Ministro **cambió su mazo por otro de goma.** Golpeó la mesa otra vez y comenzó a hablar:

-Señora representante de la reina, señores ministros, amigos todos: ayer perdió el juicio nuestra bienamada soberana, **de modo que necesitamos otra. Pero antes tenemos que asesinar a la vieja reina.**

Los ministros murmuraron entre sí unos momentos. A continuación, se levantó el de más edad y habló a los reunidos:

-Dada la situación, debemos trazar inmediatamente un plan. No sólo debemos trazar un plan, sino llegar a una decisión. **Hay que elegir quién va a asesinarla.** (p. 42) [Énfasis mío]

En este fragmento ocurren diversas situaciones: el ministro golpea tan fuerte la mesa que la parte en dos; aquí vemos cómo un acto se exagera hasta el punto de lo absurdo. Sin embargo, nadie parece alterarse por este suceso, simplemente traen otra mesa y reemplazan el mazo por uno de goma con suma naturalidad. Ahora, el ministro parece tener un juguete para no volver a romper la mesa. Otro aspecto relevante es que todos aceptan a la protagonista como representante de la reina, sin cuestionar este acto que parece insólito. Por último, está la propuesta de matar a la soberana actual para que otra pueda tomar su lugar, nuevamente una decisión llevada al extremo. Este aspecto del *nonsense* carringtoniano nos recuerda a la obra de Lewis Carroll, donde también encontramos

personajes que cometen acciones absurdas llevadas al extremo, como la Reina de Corazones, quien opta por mandar a cortar la cabeza de aquellos que le desagradan o llamar a un juicio porque alguien se comió sus tartas.

También vemos la referencia a los juegos de mesa, elemento que en el relato es utilizado para escoger al asesino de la reina después de que toda la cámara se ofreciera de voluntaria para llevar a cabo el asesinato: “[p]erplejo, el Primer Ministro paseó la mirada entre los reunidos. -No podemos asesinarla todos -dijo-. Pero tengo una idea buenísima. Jugaremos un torneo de damas, y el que gane tendrá derecho a matar a la reina -se volvió” (p. 42). La protagonista accede a participar porque piensa que perderá, pero ella resulta ser la ganadora por ser la única que no hace trampa, por lo que se convierte en la elegida para llevar a la reina a que se la coman los leones. Si bien la protagonista trata de escapar, un gran ciprés la persigue hasta que ella acepta llevar a cabo el plan. Aquí vemos cómo “la orden real” pareciera ser al inicio un mandato de la reina, pero no es así, es más, ella le propone a la protagonista reemplazarla y esta acepta sin cuestionamientos; mientras que los ministros modifican las reglas para elegir al ganador de la competencia de damas y el ciprés amenaza a la protagonista para que cumpla con la tarea de matar a la reina. Similar a los cuentos de hadas, el personaje acude al primer llamado para ir al palacio y tomar el lugar de la reina; no obstante, su misión se pervierte poco a poco, pero no puede –aparentemente– escapar de aquella situación.

Pasemos ahora al segundo cuento de este volumen, “El tío Sam Carrington”. Si iniciamos el análisis desde el título, podemos extraer el apellido Carrington, lo que implica que en *La casa del miedo* todavía contamos con una conexión de la autora con la

aristocracia inglesa, mientras que ese vínculo se difumina en los siguientes volúmenes. El cuento relata la historia de una joven cuya familia padece de una vergüenza:

Cada vez que tío Sam Carrington veía la luna llena no podía dejar de reír. El mismo efecto producía en tía Edgeworth una puesta de sol. Entre los dos, hacían sufrir enormemente a mí pobre madre, dado que tenía cierta reputación social que mantener (p. 55) [Énfasis mío]

La protagonista inicia un viaje para encontrar una solución a la vergüenza de su familia, causada por los ataques de risa de sus tíos. La chica de ocho años se adentra en un bosque donde se encuentra con una escena que quiebra con lo cotidiano: dos coles se deshojan entre sí:

La luna llena brillaba esplendorosa entre los árboles, así que pude ver, a unos metros de donde estaba, el origen de un ruido angustioso. **Eran dos coles que sostenían una lucha terrible. Se estaban destrozando las hojas la una a la otra con tal ferocidad que en poco tiempo no quedó de ellas sino meros jirones.**

"No importa -me dije a mí misma-. Es sólo una pesadilla -pero entonces me acordé de repente de que **esa noche** no me había acostado; así que no podía ser una pesadilla-. ¡Horror!". (p. 56) [Énfasis mío]

Tanto en este relato como el anterior, se observa cómo los sucesos “extraños” dentro de las narraciones ocurren durante la noche o en el crepúsculo como si se abriera un portal para que sucesos como el de las coles o la escena del ciprés puedan ocurrir. Por ende, los sucesos se aproximan o se confunden con los sueños, con las pesadillas donde todo puede ocurrir. Tras seguir su trayecto, la protagonista se encuentra con un caballo que le dice quién podría ayudarla con su problema. Vemos aquí cómo mientras el carácter animado de las coles se torna extraño, una escena chocante asociada al hecho de que un caballo hable se toma como algo normal. A lo largo de todo el relato, la escena expuesta es la única que presenta un descuadre con las convenciones de la realidad, ya que la protagonista cree estar dormida, que lo que sucede es una pesadilla, y que se encuentra

perdida hasta que aparece un guía quien la lleva a una casa donde viven dos mujeres conocidas por eliminar las vergüenzas familiares, pues se ocupan de estas problemáticas sociales; sin embargo, estas plantean condiciones para ayudar a la niña:

Mi querida criatura, tienes que comprender que aquí nos ocupamos sólo de asuntos de las familias más antiguas y nobles de Inglaterra.

Tuve una inspiración, y se me iluminó la cara: "En el comedor de casa... "

El caballo me dio una coz en el trasero.

-No menciones una cosa tan vulgar como la comida -me susurró.

Por fortuna, las damas eran algo sordas. Inmediatamente corregí:

-En nuestro salón -proseguí con embarazo- hay una mesa donde, según nos han contado, **una duquesa se dejó olvidados en 1700 sus impertinentes.**

-En ese caso -dijo una de las damas-, quizá podamos arreglar ese asunto. Naturalmente, tendremos que pedir unos honorarios bastante altos. (p. 59) [Énfasis mío]

La protagonista debe probar alguna relación con la aristocracia inglesa para que las señoras la ayuden y, a pesar de la rebuscada respuesta de la joven, las mujeres aceptan. Esta escena expone, de manera burlesca, cierto fanatismo por la nobleza, pues pareciera ser que hasta una mesa que haya sido tocada por alguien de aquella clase social, se convierte en un objeto de valor. Aquellas mujeres hacen referencias a costumbres refinadas, pero estas se encuentran en contraste con sus rituales que se alejan de lo que socialmente podríamos conocer como un "acto refinado", leamos el siguiente fragmento:

[las] señoritas Cunningham-Jones, cada una provista de un látigo, **azotaban las hortalizas** de todas partes, gritando:

-Hay que sufrir para ir al cielo. **Las que no lleven corsé jamás entrarán en él. Las hortalizas, por su parte, peleaban entre sí; y las más grandes arrojaban las pequeñas a las damas con gritos de odio.**

-Siempre es así -comentó el caballo en voz baja-. **Las hortalizas tienen que sufrir por la sociedad.** Verás cómo cogen enseguida una para ti, y morirá por tu causa. (p. 60) [Énfasis mío]

En este ritual, las dos mujeres azotan vegetales mientras mencionan una prenda femenina relevante para la aristocracia: el corsé. Para ellas es importante la etiqueta, pero a su vez llevan a cabo un acto absurdo, azotar verduras. Finalmente, está el cobro por la cura de la vergüenza familiar, el cual consiste en un canje de vegetales por un tarro de mermelada y un anzuelo. Así, en este relato, vemos características propias de los cuentos de hadas, donde la protagonista emprende un viaje para buscar la solución a una problemática, hay un guía que orienta a la protagonista y, un condicionamiento/prueba para hallar soluciones.

El último cuento que analizaré de *La casa del miedo*, es “El enamorado”. Ya hemos mencionado la relación de este relato con la historia de “La bella durmiente”, es decir, un cuento de hadas de tradición europea. Además, identificamos características propias de esta tradición, como su sentido respecto a la belleza femenina, por ejemplo, el frutero menciona los pies de su amada que son blancos y pequeños. También está el hecho de que los enamorados llegan a una casa aparentemente abandonada rodeada de lobos, y deben pedir permiso a un zorro para poder acceder a la vivienda:

Yo no sé nada. **El dueño es ese zorro de ahí.** Déjame dormir. Me está incordiando.' Agnés se echó a llorar. Yo no podía hacer otra cosa que dirigirme al zorro: '¿Tiene usted camas?', le pregunté varias veces. No contestó; no sabía hablar. Y asomó otra vez la cabeza, ahora más vieja que antes; **descendió suavemente de la ventana atada a un cordel: 'Hábleles a los lobos;** yo no soy la dueña aquí. Déjame dormir, por favor. Comprendí que aquella cabeza estaba loca y que no tenía sentido continuar. Agnés no paraba de llorar. Di varias vueltas a la casa, y finalmente logré abrir una ventana y entramos por allí. (pp. 51-52) [Énfasis mío]

Dentro de la casa, el fogón arde con una olla en la que las legumbres se mueven, danzando de un lado a otro. Los enamorados se van a dormir y, con el tiempo, hacen de aquella casa su hogar. Es allí donde Agnés comienza a callar; su voz se va apagando hasta caer en un sueño profundo. Dirijámonos al inicio del cuento: “Al pasar por un callejón **una tarde**, robé un melón. El frutero, que acechaba detrás de su mercancía, me cogió por el brazo” (p. 48). Nuevamente, nuestra historia inicia por la tarde, por lo que la constante de la hora en que ocurren los sucesos extraños se mantiene. Para evitar a la policía, la joven acepta escuchar la triste historia del frutero, cuya esposa hace cuarenta años que yace dormida en una cama, sin comer ni beber agua; sin embargo, sabe que está viva porque su cuerpo se ha mantenido cálido:

-**La riego todos los días** -dijo el frutero, pensativo-. Desde hace cuarenta años, no soy capaz de averiguar si está muerta o no. Ni se ha movido, ni ha hablado, ni ha comido en todo ese tiempo; pero cosa curiosa, se mantiene caliente. Si no me cree, mire.

Dicho esto, levantó una esquina de la colcha, dejándome **ver gran número de huevos y algunos pollitos recién nacidos**.

-Mire -dijo-; aquí es donde incubo yo los huevos. También vendo huevos frescos.

(...)

El año que viene -prosiguió con una mirada perdida en sus ojos-, el año que viene **plantaré tomates**; no me extrañaría que se dieran bien aquí... (p. 48) [Énfasis mío]

El enamorado se mantiene junto a su esposa, toda su vida comienza, entonces, a girar en torno a la figura de Agnés, de quien el amado también obtiene todo provecho, pues, en torno a ella, ha surgido un microclima: un efecto invernadero que le permite al hombre cultivar, tener gallinas y huevos. De esta manera, crea un negocio a partir del calor que su amada genera. A pesar de la preocupación del frutero por su esposa, no le avisa a nadie,

solo ha esperado durante cuarenta años que alguien quisiera escuchar su historia, el hombre solo ha esperado a que su amada despierte; mientras tanto, él solo cultiva; es más, Agnés también forma parte del cultivo, pues es regada todos los días.

En esta primera etapa, el *nonsense* carringtoniano se manifiesta como una mezcla de sátira, surrealismo y cuentos de hadas, debido a su carácter "crudo", al preservar lo espontáneo y lo natural del absurdo. Estos cuentos exponen las bases del *nonsense* al presentar situaciones que desafían la lógica y la realidad, pero que son aceptadas sin cuestionamientos dentro del universo narrativo, las cuales nos muestran cómo Carrington utiliza aquellos elementos para criticar y satirizar estructuras sociales, que conservan lo primitivo y lo natural en el tratamiento de lo absurdo. En estos cuentos, lo crudo está en el carácter directo y fresco de lo absurdo, que no requiere una lógica de interna complejidad; simplemente sucede, como si fuera "natural". Este estado inicial del *nonsense* carringtoniano conserva una relación cercana con lo cotidiano, pero lo transforma a través de lo fantástico.

Leche de sueño: Un nonsense sumergido en salsa extranjera

El segundo plato, como he expresado en el título, es considerado una instancia de experimentación. En primer lugar, porque no fue un texto que Leonora Carrington haya publicado. En segundo lugar, porque podemos observar, en el lenguaje, vocablos de la cultura mexicana, como "zopilote", "chihuahua" y "carnitas", entre otros ejemplos. También está la cuestión de la forma que toma la escritura de Carrington en este libro, pues está presentado en verso; no obstante, nos podemos referir a estos textos como poemas narrativos. Por último, están las imágenes: si bien contamos con dibujos o ilustraciones de la autora, en algunos cuentos de los otros dos volúmenes, en el caso de *Leche de sueño*, son

relatos que funcionan en conjunto con las imágenes que los acompañan. Antes de revisar algunos ejemplos, observemos el texto, –a modo de prólogo– que presenta este volumen, escrito por uno de los hijos de Leonora Carrington, Gabriel Weisz:

Los cuentos de esta libreta representan un diálogo muy íntimo entre tu imaginación, los miedos y la existencia que pasaba de vez en cuando para escucharte. Me queda la memoria de una sensación, pues aquellos días son tan lejanos que se me escapan algunos detalles. Sin embargo, si estuvieras todavía entre nosotros, estarías de acuerdo con que no deben olvidarse, con que no deben cubrirse con esa pintura densa de la que está hecho el olvido. (s.p., 2013)

Tal como se menciona en la cita, este volumen es una libreta con un trabajo muy íntimo de Leonora Carrington. Por lo tanto, es posible observar otro juego, otra dinámica con la escritura: un juego entre ella y sus hijos, quienes escuchaban sus historias. Pareciera, aunque esto sea una mera suposición mía, que hay una mayor espontaneidad en los relatos de este volumen. Vayamos al último párrafo de Weisz:

En tu libreta, dibujos y relatos se mezclan como ingredientes de una gran cocina alquímica parecida al taller donde pintabas. El resultado que tienen tus lectores en las manos es un raro y delicioso platillo que todos pueden saborear con el paladar de los ojos y escucharlo para saciar el hambre de sus sentidos. (s.p.)

Se recalca el formato de “libreta” para este volumen de cuentos como cuaderno de notas, un borrador, un bosquejo que ahora sale a la luz, de hecho ni siquiera cuenta con la enumeración de sus páginas. Notamos también la alusión a la comida que hace Gabriel Weisz al referirse a la libreta como un platillo listo para ser degustado, de un alimento que estimula los diferentes sentidos. A continuación expondré a modo de ejemplo algunos relatos de *Leche de sueño* para explicar las particularidades de este volumen, como el cuento titulado “El niño Jorge”:

Jorge le gusto comer la

pared de su cuarto.

“No lo haces”

dijo su **Papa** –

El Niño Jorge **Seguio**

comiendo pared –

Su **papa** fue a la

Farmacia y le **compro**

Una botella de pastillas de

pared.

Jorge **comio** todos –

Crecio una casa de

su cabeza

Era contento jugando

con la casa –

El **Papa quedo** Triste

porque dijeron: “Que

Niño Raro tiene usted Señor.” (s.p) [Énfasis mío] [ortografía del texto original]

A continuación se presenta la imagen con el texto original de Leonora Carrington:

El Niño Jorge

Jorge le gustó comer la pared de su cuarto.

"No lo haces"
dijo su Papa -

El Niño Jorge seguía
comiendo pared -

Su papa fue a la
Farmacia y le compró
una botella de pastillas de
pared -

Jorge comió todos -
Creó una casa en
su cabeza

Era contento jugando
con la casa -

El Papa ^{se puso} quedó triste
porque dijeron: "Que
Niño raro tiene usted Señor."



La cita corresponde al cuento completo. Jorge es un niño que tiene una peculiar afición: le gusta comer la pared de su habitación. En un primer momento, vemos que a Jorge le gusta comer, hasta ahí parece algo normal; no obstante, la torcedura del acto de comer aparece cuando descubrimos que a Jorge le gusta devorar la pared, y no solo eso, sino que esta acción se convierte en una verdadera obsesión, un deseo irrefrenable de comer pared. La regla en este *nonsense* es que la pared es, efectivamente, comestible, pero no deja de ser un problema. La solución que el padre de Jorge encuentra para evitar que su hijo continúe devorando la pared (y quizás destruyendo la casa) es darle "pastillas de pared", que venden en la farmacia como un suplemento. Llevando la historia a un absurdo aun mayor, resulta que, tras tomar estos suplementos, le comienza a crecer una casa en la cabeza, y, aunque el padre recibe comentarios sobre la curiosa forma de la cabeza de su hijo, no hay mayores cuestionamientos.

Este cuento ejemplifica perfectamente el *nonsense* carringtoniano en su etapa experimental, donde lo surrealista y lo absurdo se combinan para crear una narrativa que desafía las convenciones y expectativas del lector. Además, Carrington agrega otro ingrediente: el tono lúdico durante su relato. Esta etapa se convierte en un espacio de juego creativo que incluye una mayor interacción con la lengua española. La experimentación con el lenguaje se evidencia en las faltas ortográficas que presenta el relato, es una lengua torpe con problemas sintácticos y gramaticales; no obstante, estas faltas enriquecen la lectura al mostrar la integración de la autora a la cultura mexicana, como un condimento que se funde poco a poco en la preparación de una salsa.

Por último, los cuentos incluyen ilustraciones que complementan el texto, marcando un estilo visual y narrativo integrado. En este relato, la lógica del absurdo lleva al extremo

una acción cotidiana (comer), transformándola en un suceso fantástico que parece perfectamente plausible dentro del universo narrativo de Carrington. Jorge no solo devora el material, sino que parece absorberlo por completo; en ese proceso, termina construyendo una casa en su cabeza o, tal vez, transformándose él mismo en una. No se trata solo del acto de comer, sino de una asimilación, de convertirse en aquello que consume. Pasemos ahora a nuestro siguiente cuento “La jaletina y el zopilote”:

Ofelia hizo una jaletina **muy grande** por
La fiesta - Era una jaletina de
fresa.
Tocaron a la puerta -
Era la leche -
Ofelia le gusto el Lechero -
Quedo platicando -
Mientras
Un Zopilote entro por la Ventana de la cocina y
Vio la jaletina - con su pico chupo tantito -
Le **gusto** mucho y **tomava**
mas - y mas -
Se **sintio** borracho y se
desmayo -
Calló en la jaletina y
entonces el Zopilote se
coagulo -
Cuando Ofelia regresó
con la leche se **espanto**
de Ver Un Zopilote
Coagulado en su jaletina -

Horrores - que van a decir los Señores?

En la **noche** al

Aparecer la jaletina la

Señora se **extraño**

"Que tiene adentro?" dijo -

"Es una fruta"

Contestó Ofelia - (**mentiritas**)

"Lo como" dijo el Señor

y **comio** el Zopilote con todo

y plumas -

Esta fruta parece **pajaro**

dijo el Señor -

ESTO ES EL

Papa del

ZopiLoTE -

y **AQUi ESTA**

SU MAMA

(s.p) [Énfasis mío] [ortografía del texto original]

A continuación se presenta la imagen con el texto original de Leonora Carrington:

Ofelia hizo una jalefina muy grande para
la fiesta. Era una jalefina de
fresa.

Tocaron a la puerta -

Era la leche -

A Ofelia le gustó el fecherio -

Se quedó "jalefina" -

Mientras

Un Zopilote entró por la
Ventana de la cocina y
vio la jalefina - con su
pico chupo "tantito" -
de gusto mucho y tomaba
mas - y mas -

Se sintió barracho y se
desmayo -

Cayó en la jalefina y
por eso al Zopilote se
coagulo en la jalefina -

Cuando Ofelia regreso
con la leche se espanto
de ver un Zopilote

coagulado en su jalefina -

Horrores - que van a decir los Señores?



En la noche al estar en la
 presencia la jilabina la
 Señora se extraña -
 "¿que tiene adentro?" dijo -
 "Es una fruta"
 Cortó la fruta - (mentiritas)
 "Lo comió" dijo el Señor
 y comió el Zopilote con todo
 y plumas -
 Esta fruta parece papá?o
 dijo el Señor -



En este segundo cuento del volumen *Leche de sueño*, se aprecia cómo la autora continúa experimentando con el registro mexicano. La escritora incluye la figura del zopilote, un ave nativa del continente americano, y también integra el uso de palabras en

diminutivo como “tantito” y “mentiritas”. Por otro lado, la autora experimenta con el estilo narrativo, no solamente al continuar con su escritura de relatos en verso, sino también con el uso de mayúsculas y minúsculas intercaladas hacia el final del cuento.

En cuanto a la dinámica de la narración en sí, el *nonsense* carringtoniano se compone a través de la comida y lo comestible. En este caso, el zopilote ha tomado tanta jaletina que se emborracha, para luego ser devorado por la misma jaletina, destacándose en este acto el uso de la palabra “absorbido” por la narradora. Aquí, al igual que en el cuento “El niño Jorge”, la idea de absorción y asimilación se utiliza como un derivado de lo comestible o como la integración de un “ingrediente” a una nueva preparación. Si ponemos atención, la palabra “devorar” corresponde a un acto más bien rápido, donde lo devorado es completamente eliminado. En cambio, al referirnos a una “absorción” o “asimilación”, nos referimos a un proceso lento, donde lo comido es integrado poco a poco sin perder del todo sus tonalidades o sabores, observemos nuevamente la imagen, pues la jaletina exhibe al que ha quedado dentro; expresado de otra, forma, el ave no deja de ser ave aunque haya sido “asimilada”. Esto permite evidenciar cómo la autora asimila la cultura mexicana dentro de su método compositivo artístico narrativo.

Para cerrar, cabe mencionar que el cuento incluye otros rasgos del *nonsense*, como el uso de la exageración, al decir que Ofelia hizo una jaletina tan grande que es capaz de absorber a un buitre. Esta exageración no solo genera una imagen cómica y grotesca en la mente del lector, sino que también subraya la naturaleza fantásica y surrealista del relato, donde las leyes de la física y la lógica no se aplican. También encontramos actos absurdos, como el hecho de que Ofelia dejara al ave coagulada en la jaletina y luego la sirviera a los comensales. Cuando estos preguntan qué contenía la jaletina, Ofelia responde que era una

fruta, esta respuesta, claramente absurda y sin sentido, genera una disonancia cognitiva en el lector, ya que es evidente que un buitre no puede ser confundido con una fruta. Este tipo de incongruencias composicionales del *nonsense*, donde la lógica y la coherencia se sacrifican en favor del humor y la sorpresa. En un acto aún más absurdo, el señor se come al zopilote con plumas y todo, lo que lleva al relato nuevamente a otra situación exagerada y grotesca al plantear la imagen o idea de un hombre comiéndose un ave cruda.

Pasemos al tercer y último cuento titulado “Cuento repugnante de las rosas”:

Don Crecencio era Carnicero

Tambien Tinia su Jardin

Pero Nunca **crécieron** flores

Porque los Conejos comieron

Todo - Hasta las Rosas

- Don Crecensio era Triste

porque no **tenia** flores y

le gusto Mucho los Conejos -

Que Hago?

Entonces **hizo unas rosas**

Con carne de Chivo Molido -

Los pego en el rosal con

manteca -

Ahora si tengo Rosas

dijo Don Cresencio

Vinieron las Moscas feas

Jugaron con las rosas de

Chivo Molido -

Huele Mal

dijo la Señora –

Don Cresencio Tomó sus **Tijeras**

y cortó las alas a Todas

las moscas -

Quedaron corriendo en el Suelo

comiendo **Caquitas** redondas

de Conejo -

"Son tortugas **Chiquitas?** "

preguntó el Niño?

"Son Moscas"

Contesto Don Cresencio,

"Ya no pueden jugar con las Rosas"

Vino el **Tejon y comio**

las moscas sin Alas -

Don Cresencio hizo **mas**

Rosas con Chivo Molido y con

las otras hizo chorizo

El **Jardin olio**

chivo. (s.p) [Énfasis mío] [ortografía del texto original]

A continuación se presenta la imagen con el texto original de Leonora Carrington

Cuento Repugnante de las Moscas



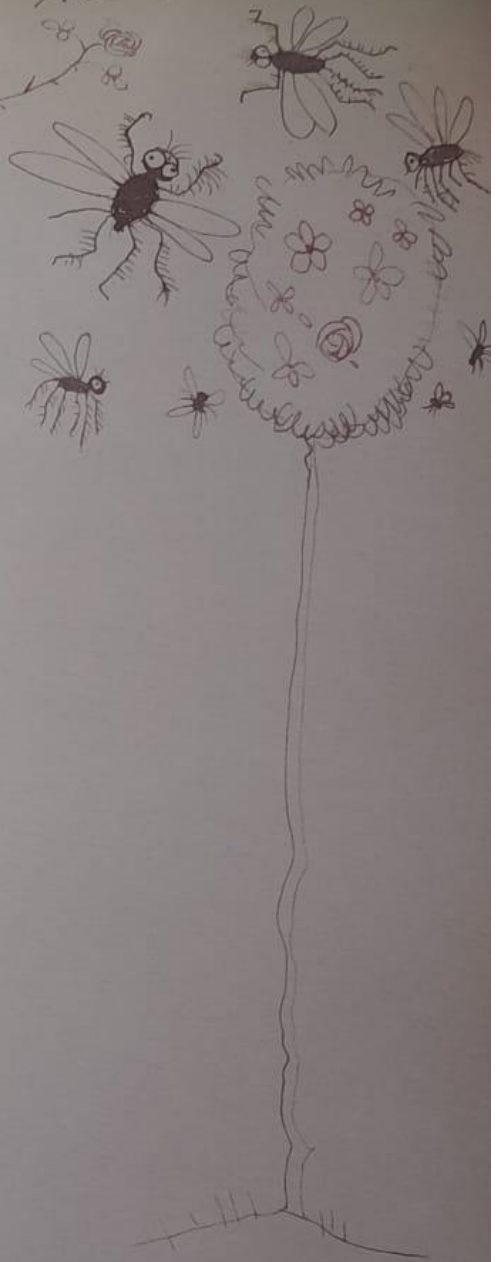
Don Cresencio era Carnicero
También tenía un jardín
Pero Nunca crecieron flores
Porque los Conejos ^{comieron}
Todo - Hasta las Rosas -

Don Cresencio ^{se} ~~le~~ tenía
Porque no tenía flores y
le gustó ^{mucho} Mucho los Conejos -
que Hayo?

Entonces hizo unas rosas
con carne de Chivo molido -
los pego en el rosal con
manteca -

Ahora si tengo Rosas
dijo Don Cresencio
Vinieron las Moscas feas
y jugaron con las Rosas de
Chivo molido -

Huele Mal
dijo la Señora -



Don Cresencio tomó sus tijeras
y cortó las alas a Todas
las moscas -

Quedaron corriendo en el suelo
comiendo Caguinas chelendas
de Conejo -

"Son tortugas Chiquitas?"
preguntó el Niño?

"Son Moscas"

Contestó Don Cresencio,

"Ya No pueden jugar con las Rosas"

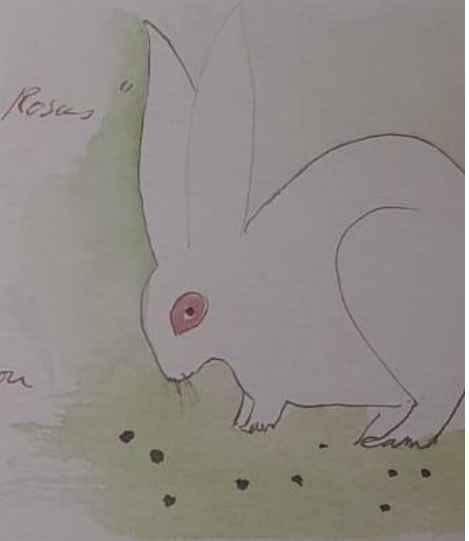
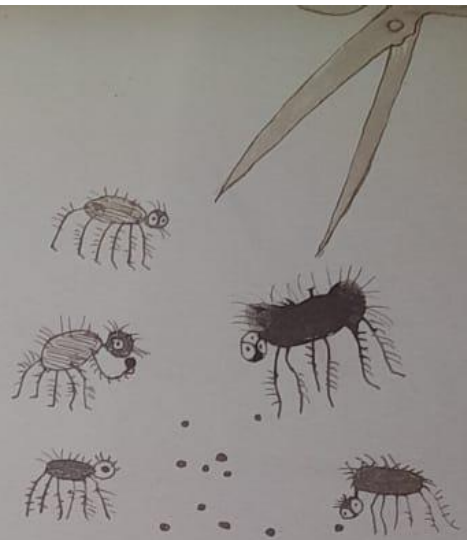
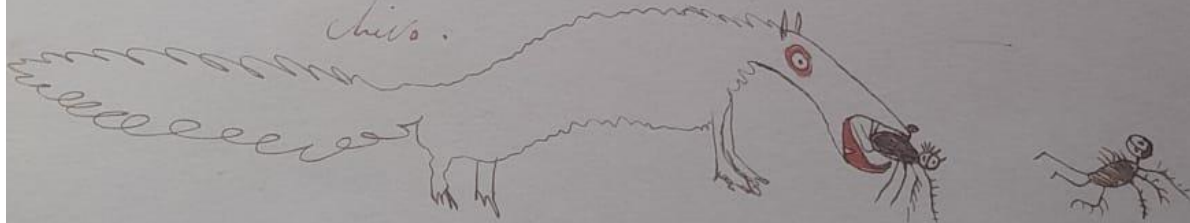
Para vino el Tejon y Cornio

Las moscas sin alas -

Don Cresencio hizo mas
Rosas con Chivo Molido y con
Las otras hizo chorizo

El Jardin Olivo

Chivo.



En esta ocasión, me enfocaré en los eventos del relato, dado que, en cuanto al estilo narrativo, se ha recalcado las faltas ortográficas, ya identificadas en los textos anteriores al referir a la experimentación/asimilación de la autora con la lengua. Aquí también se ha destacado el uso de diminutivos, propios del registro mexicano. Sin embargo, quisiera mencionar que tanto en los relatos anteriores como en este, se visualiza una interferencia lingüística, ya que la autora redacta las preguntas solo con el signo de interrogación de cierre, como si estas preguntas fueran realizadas en el idioma inglés. Adentrémonos entonces en este último relato.

A diferencia de los cuentos anteriores de este volumen, el relato expuesto nos presenta una imagen más bien grotesca, pues nuestro protagonista opta por hacer rosas con carne de chivo molido pegadas al rosal con manteca. De esta manera, don Cresencio busca evitar que los conejos se coman las rosas. Me refiero a esta escena como grotesca, debido a que las rosas suelen estar asociadas a la belleza, delicadeza y gozo de los sentidos; no obstante, en este caso, se han convertido en un objeto artificial creado a partir de un animal muerto que además atrae moscas a causa del mal olor que emanan. Como consecuencia del nuevo problema que surge con las rosas, ya que sus devoradores ya no son los conejos, sino las moscas, el protagonista opta por cortarles las alas a estas últimas, que luego son comidas por un tejón.

En este cuento se observa cómo se genera una especie de cadena alimenticia a partir de las rosas de carne. Esta cadena se ve torcida y modificada, dado que su punto de inicio no es precisamente una planta, sino un chivo que es devorado por las moscas, las cuales a su vez son comidas por el tejón. Otra expresión del *nonsense* que se manifiesta en este relato es la modificación de las rosas, puesto que esta imagen nos recuerda a la obra de

Edward Lear *Nonsense Songs, Stories, Botany, and Alphabets*, donde presenta el *botanical nonsense*, una serie de plantas creadas por el autor, donde reemplaza partes de la planta por objetos o animales, esta manipulación de la naturaleza para crear algo ilógico y humorístico es similar a lo que vemos en el cuento.

Al comparar los tres cuentos seleccionados, se identifica la transformación grotesca de los cuerpos, en “El niño Jorge”, el protagonista sufre una metamorfosis por el alimento de ingiere –la pared–, que además lo aproxima a un estado de una termita de madera. En el caso de “La jaletina y el zopilote”, se observa un proceso de gelificación del ave como si esta fuera un ingrediente más dentro de la preparación de la jaletina, por último, en “Cuento repugnante de las rosas” el cuerpo de la rosa se convierte en un material repulsivo y putrefacto. Carrington distorsiona/desarticula la percepción del cuerpo como un ente estable, lo que genera un efecto de extrañamiento en el lector o la lectora. En los tres cuentos, el cuerpo no solo se transforma, sino que pierde la definición de sus límites: en Jorge se diluye en lo animal, en el zopilote pasa a ser una sustancia y en las rosas, estas pasan de su estado vegetal/natural a una composición artificial. Además, hay que recalcar que en los tres relatos se exponen reacciones similares por parte de los personajes ante los actos absurdos, ya que no hay pánico ni resistencia ante aquellas transformaciones relacionadas con el cuerpo, lo que enfatiza la atmósfera de indiferencia propia de los personajes de la narrativa carringtoniana.

Antes de pasar al siguiente punto, quisiera detenerme en el título de este volumen, El título *Leche de sueño* condensa en dos palabras un universo conceptual y estético que atraviesa la obra Carrington. Se trata de una fórmula poética cuya yuxtaposición de dos términos que, al parecer no guardan relación lógica directa, generan una imagen dislocada.

Desde una perspectiva simbólica, la leche suele asociarse con la nutrición primaria, el alimento del cuerpo en sus primeras etapas, la protección materna. Es símbolo de vida, origen y cuidado; sin embargo, en el universo carringtoniano, la leche se desvincula de esta connotación adquiere un carácter diferente al enlazarse con el sueño, este espacio ajeno a la razón y abierto a lo extraño, a las transformaciones. Aquí, la leche ya no nutre el cuerpo, sino que al inconsciente, el cual se convierte en una sustancia que abre paso y alimenta a una lógica regida por el absurdo. Por lo que, este título se convierte en una entrada engañosa al universo narrativo: lo que se presenta como suave es, en realidad, inquietante, lo que aparenta ser infantil/inocente está atravesado/distorsionado por el absurdo y la crueldad.

El séptimo caballo y otros cuentos: Un nonsense a la Carrington

En este tercer y último plato encontramos un *nonsense* carringtoniano que ha pasado por un proceso de cocción, de experimentación y de perfeccionamiento. Este proceso ha permitido la incorporación de elementos y conceptos que se han ido consolidando a lo largo de la obra de la autora. Uno de estos elementos base es la idea de "lo comestible", que se presenta de manera recurrente y con diferentes significados en sus relatos.

En las primeras etapas, vimos cómo esta idea se introducía de manera más cruda y experimental, desde plantar verduras, utilizar hortalizas para curar la vergüenza, enviar una reina a ser comida por leones, para luego pasar a niños que comen paredes u objetos que absorben a otros de forma absolutamente natural y aceptable. A medida que avanzamos hacia este tercer plato, el concepto de lo comestible se vuelve más refinado y simboliza no solo lo literal, sino también lo metafórico y lo cultural.

En el cuento "La invención del mole" (escrito a inicios de los años 60), por ejemplo, Carrington no solo juega con la idea de alimentos y sus preparaciones, sino que utiliza la comida como una metáfora para la transformación y la alquimia. En este relato del libro *El séptimo caballo*, los hechos se presentan a manera de obra teatral:

MONTEZUMA (naturalmente en náhuatl)

Y así mi estimado señor, estaba usted contándonos que en el curso de sus ritos el pueblo desempeña un papel relativamente pasivo. El papel, digamos, de meros observadores contemplando las actividades generales del sacerdote con sus artefactos. Sin pretender criticar, tal vez podríamos suponer que los fieles deben aburrirse muchísimo.

EL ARZOBISPO (ligeramente sorprendido)

Nuestra Santa Misa consiste en la sagrada comunión de todos los participantes, hasta las gentes más humildes que toman parte en la ceremonia, no importa si son inmorales, o de origen social bajo, o no se bañan.

MONTEZUMA

Pero no hacen nada. Y usted mismo nos ha dicho que no hay manifestaciones mágicas de ningún tipo. Entonces esa participación ¿será puramente teórica?

EL ARZOBISPO

En asuntos espirituales lo teórico se pone de manifiesto. Por otra parte, cada vez que el público participa activamente en las ceremonias surge la discordia, hay disputas y confusión. La actividad propiamente dicha está reservada al clero.

MONTEZUMA

¡Entonces el pueblo contempla la misma ceremonia una y otra vez, sin milagros ni magia ni sacrificios ni danzas! ¡Pero una religión así tiene que estancarse completamente en unos pocos siglos!

EL ARZOBISPO

La Santa Iglesia está fundada sobre la Roca de la Eternidad y contra ella no prevalecerán ni las mismas puertas del infierno. La naturaleza universal de la Iglesia le permitirá eventualmente absorber a toda la humanidad. (pp. 199-200)

Este diálogo se desarrolla entre Montezuma y el Arzobispo, en este se observa una comparación entre los rituales de cada cultura. Montezuma crítica las prácticas cristianas por ser repetitivas y aburridas, puesto que no permiten que participen los creyentes. Por su parte, el arzobispo defiende su religión, la cual, según él, absorberá a toda humanidad, lo cual incluiría a Montezuma y a su pueblo, por lo que se evidencia la intención evangelizadora por parte del arzobispo. Luego, los personajes se refieren a la cena que será

a las 9 de la noche, lo que implica que nuevamente los sucesos ocurrirán durante la jornada nocturna:

EL ARZOBISPO

¿Cena a las nueve, con invitados? Por favor, no se tomen ninguna molestia por mí, se lo ruego. Tengo el estómago un tanto alterado por todos los condimentos y especias que usan ustedes. Me gustaría comer pavo hervido, y si es posible algunas de esas deliciosas tortillas de maíz. Y tal vez una taza de esa deliciosa bebida que llaman chocolate, creo. (p. 201)

En este fragmento, el arzobispo hace mención a la gastronomía mexicana como las tortillas de maíz o el chocolate; hasta ese momento todo pareciera estar en orden, pero la situación se va torciendo cuando aparece el amigo de Montezuma:

EL AMIGO (ignorando al arzobispo)

El cocinero imperial ha decretado una vigorosa frotación con piedra pómez y zacate, seguida por inmersión en pulque fuerte por tres horas.

MONTEZUMA

Sabes bien que jamás interferimos en asuntos de cocina. Que lo preparen como quieran.

EL ARZOBISPO (alegre)

Creo que no beberé **pulque, mucho menos bañarme en él**. Me mareé un poco la última vez que lo probé, y creo que no me hace bien para el hígado. (Carrington, 1992, p. 209) [Énfasis mío]

El amigo y Montezuma conversan sobre la preparación para la cena, hablan de bañar al arzobispo en pulque a lo que él se niega, pero todavía no comprende lo que realmente ocurre hasta un poco más adelante:

EL ARZOBISPO

Espero que no me considere obtuso si confieso que no logro seguir del todo su razonamiento...

MONTEZUMA

Es muy sencillo en realidad. Perdóne mi franqueza si le digo que ustedes, los blancos, son tan descuidados con los baños rituales que su carne, incluso después de repetidas inmersiones en especias y pulque, es demasiado tosca para un buen platillo. Sin embargo en relación con usted personalmente hemos decidido adoptar algunas medidas higiénicas de antemano, mientras está aún con vida. Ésa es la gran

diferencia, porque esperamos que la grasa que pierda eliminará la tosquedad y la falta de sabor adecuado de su carne.

EL ARZOBISPO (se pone pálido y gris como un cerdo asado)

¿Qué están tratando de decirme, monstruos paganos?

MONTEZUMA

Mi querido señor, no se enoje, no pierda su sentido del humor. Ninguno de nosotros va a vivir para siempre.

EL ARZOBISPO

¡Pero esto es inconcebible! ¿Quiere decir que planea asesinar me, y en realidad... devorarme? (pp. 202-203)

Aquí vemos cómo el arzobispo se da cuenta de que él será parte de la cena, será “devorado” por los paganos; no obstante, el amigo de Montezuma le aclara que será “absorbido”:

EL AMIGO

Bueno, devorar es la palabra menos apropiada para referirse a los delicados paladares del Gran Rey de Texcoco y de Su Majestad, el Emperador de México, y sus gustos en materia de carnes. Usted será simplemente asimilado, absorbido por estos reales príncipes, una vez que se haya impregnado de las salsas más exquisitas, todo con la mayor dignidad y los modales más aristocráticos. Y en todo momento la conversación brillará con humor, ingenio y cultura. Aunque desde luego, usted ya no estará en condiciones de participar. (p. 203)

En este tercer plato, la idea de lo comestible no se limita a su sentido literal, sino que se transforma en una metáfora de asimilación cultural y de poder. La preparación del mole y la antropofagia simbolizan la manera en que ciertas culturas pueden devorar y transformar elementos de otras para crear algo nuevo y significativo. En el contexto de "La invención del mole", el acto de comerse a una persona con ingredientes típicos mexicanos representa una inversión de la historia colonial, donde los paganos absorben a la figura cristiana en lugar de ser ellos los absorbidos por la cultura que busca. El uso de los términos “absorbido” y “asimilado” expone un juego constante con el lenguaje y los significados, que es característico del *nonsense* carringtoniano.

En "De cómo fund[é] una industria y el sarcófago de hule", la narración inicia con la mención de un picnic, pues la protagonista tendrá una reunión con dos distinguidos amigos. La autora no ha dejado la referencia a la aristocracia, pero ya no se trata de aristócratas ingleses, ahora estamos situados en México, puesto que los nombres de sus invitados corresponden a referencias a la geografía mexicana:

Con pena escogí el lugar para el picnic. La ocasión era para mí solemne a causa de la distinción de mis invitados, el conocido noble de la altísima sociedad mexicana, **Lord Popocatépetl** y su más íntimo amigo el **Vizconde Distrito Federal**. Pensé profundamente en el lugar más aristocrático para gozar de la compañía de estos caballeros y dada la vulgaridad de los restaurantes a cuyas costosas comidas cualquiera puede asistir pagando, y la incomodidad del campo con su carácter abierto y proletario, decidí por fin invitarlos a un antiguo y hermoso cementerio (...)

El picnic en el centro de la metrópoli ya es una costumbre de la gente más distinguida de la sociedad. **Juegos como ajedrez, víboras y escaleras, ludo, son los pacíficos deportes nacionales.** (p. 219) [Énfasis mío]

Lord Popocatépetl, nombre del volcán más grande de México y el Vizconde Distrito Federal, La Ciudad de México, se reunirán con la protagonista para un particular encuentro. El picnic será en el cementerio, que se encuentra en el centro de la metrópolis. En esta realidad narrativa, las reuniones al aire libre son señal de refinamiento y clase, al igual que los juegos de mesa, costumbres que Carrington ya ha incorporado en sus cuentos anteriores, pero en este volumen, aquellas características corresponden ahora a nombres de la cultura prehispánica, lo que también lo vemos en "La invención del mole".

Al inicio de este relato, la narradora aclara que los artefactos que crean ruidos artificiales están prohibidos, al igual que otras prácticas que corresponden a la sociedad actual, pero que en este caso, corresponden a un pasado salvaje y bárbaro:

Ya bien establecida la monarquía en México, el Rey Chapultepec von Smith I (hijo de Atzapotzalco Guggenheim) pasó a la ley de prohibición definitiva de todo

artículo parlante de naturaleza no animal (incluyendo radio, teléfono, televisión, walkie talkie, micrófonos, etc., etc.). Nuestra civilización ha avanzado rápidamente hacia una edad de oro cuyos agradables silencios hacen de cada calle un jardín, de cada casa un centro de pensamientos pacíficos, si no intelectuales. (p. 219) [Énfasis mío]

Los artefactos que se podrían considerar ejemplos de una sociedad “civilizada” ahora son catalogados como salvajes y arcaicos. Nuevamente uno de los cuentos de Carrington tuerce las estructuras al posicionar lo natural como civilizado, retornamos a lo crudo como una ruta en espiral que regresa a sus orígenes, pero por una ruta diferente. A pesar de que los sucesos del relato ocurren esta vez durante el día, el escenario sigue siendo un lugar oscuro: “Un día brumoso del mes de mayo me dirigí hacia el cementerio (...)” (p. 220). Además, el encuentro a partir de una comida se mantiene en este relato, lo comestible se entrelaza con el absurdo y lo surrealista como se expone en el siguiente fragmento:

Mientras que charlábamos así se nos acercó un individuo vestido de blanco; dudó un momento hasta que me dirigió la palabra: “¿Señora Carrington?” “Sí”, dije yo, algo sorprendida de que un desconocido me conociera. El individuo me entregó un paquete de unos noventa centímetros de largo por treinta de ancho. (pp. 221-222)

El picnic se ve interrumpido por la llegada de un mensaje con un extraño paquete que al principio es ignorado, pero su mal olor ahuyenta a los invitados de la personaje Carrington, quien tras quedar sola no puede evitar abrir el extraño regalo, un sarcófago:

El cofre contenía un cadáver más o menos **del tamaño de un cepillo de dientes**. Aquel homúnculo **tenía un enorme bigote** que estaba maravillosamente conservado por un **método conocido por los habitantes desaparecidos del Amazonas**. Me di cuenta que aquel cuerpecillo había tenido en vida un tamaño distinto, más grande que el actual pero menor que la estatura de un hombre moderno. Una leyenda en el interior de la tapa llamó mi atención: “José Stalin. Ad. 1948. Recibido de regalo de su cumpleaños por la reina Isabel I de Inglaterra que mandó el mismo (como regalo de navidad) a Dwight Eisenhower, USA, que lo mandó al museo nacional de México en conmemoración de su Santo Luz y Fuerza, canonizado en 1958 en El Vaticano. Quia Nobis Solis Artem per nos solo investigatam tradimus et non aliis.” ¿Aquél muñeco era contemporáneo del santo

Rasputín, quizá algún noble de la corte del Zar de Rusia? Excitada interpreté las letras antes del nombre de aquel Eisenhower. ¿Otro ruso quizás? Sin duda USA era correctamente traducido por Soberbia Rincón: "**Unidos Se Amolamos**", como URSS igualmente quiso decir (según la misma autoridad) "**Ustedes Regresarán Solos (a sus) Sepulcros**". Quizá una frase de la Iglesia Católica o algo por el estilo. No pude leer bien la frase latina pero pensé que tenía referencia al hombrecito disecado. (p. 223) [Énfasis mío]

La leyenda en el interior de la tapa menciona una serie de personajes históricos que, en la realidad nunca habrían interactuado de la manera descrita. La idea de que José Stalin recibiera un regalo de cumpleaños de la reina Isabel I (quien vivió siglos antes que Stalin) es históricamente imposible y, por lo tanto, absurdo. Este anacronismo radical que no puede entenderse como simple error factual, sino como una operación estética destinada a socavar cualquier expectativa de coherencia histórica. Esta maniobra constituye una estrategia deliberada para corroer las estructuras de la verosimilitud narrativa. La cadena de posesión que incluye a Dwight Eisenhower y el museo nacional de México crea un entramado surrealista de relaciones y eventos improbables. Además, el fragmento juega con la interpretación y traducción de siglas como USA (Unidos Se Amolamos) y URSS (Ustedes Regresarán Solos a sus Sepulcros). Estas traducciones creativas y ridículas subvierten las siglas originales, añadiendo un toque de humor y absurdo. Este tipo de juego lingüístico es una característica del *nonsense*, ya que distorsiona la realidad para provocar una reacción de sorpresa o risa en el lector; no obstante, este juego no solo introduce una comicidad fonética y semántica sino que desarticula el lenguaje geopolítico para desestabilizar los referentes ideológicos y vaciar la autoridad de aquellos referentes políticos, sus instituciones y los símbolos que representan.

La mención de José Stalin, Rasputín y la posibilidad de que el cadáver sea de un noble de la corte del zar de Rusia mezcla elementos de la historia real con asociaciones

imaginarias. Esta mezcla crea una sensación de confusión y desconcierto, desdibujando las líneas entre lo real y lo fantástico. La incertidumbre sobre la identidad del muñeco refuerza el carácter enigmático y absurdo del relato. Este fragmento exhibe cómo el *nonsense* puede ser utilizado para crear una narrativa rica en detalles absurdos a través de descripciones grotescas, cadenas de eventos inverosímiles, juegos lingüísticos y referencias históricas ficticias, Carrington logra sumergir al lector en un mundo donde las reglas de la lógica y la coherencia son constantemente desafiadas incluso para llegar a la sátira política.

Por último, la autora en esta preparación ha incorporado una mirada crítica de procesos industriales. Este relato muestra cómo Carrington ha transmutado su técnica para incorporar lo ordinario con lo extraordinario, creando un mundo donde las reglas de la lógica se doblan y retuercen, pero esta distorsión de la realidad narrativa se integra de manera gradual, son notas de sabor que la autora integra y se sienten en cada bocado, sabores que nos regresan a los primeros platos, pero de manera pulida y trabajada junto a nuevos ingredientes. En esta etapa, el *nonsense* carringtoniano ya no solo juega con lo absurdo, sino que lo utiliza para reflexionar sobre temas más profundos. Aquí, el *nonsense* se manifiesta en cómo Carrington utiliza su escritura para transformar y subvertir narrativas tradicionales, integrando temas político-sociales a través de su propio estilo. Por ejemplo, en “La invención del mole”, Carrington integra elementos históricos y fantásticos para narrar la creación de este emblemático platillo, mientras en “De cómo fundé una industria y el sarcófago de hule” ofrece una crítica social a través del humor absurdo.

El *nonsense* en Carrington, entonces, puede leerse como un banquete que se despliega en distintas etapas, donde cada platillo corresponde a un momento específico de su poética. La escritura inicial se asemeja a una cocina experimental marcada por mezclas

intuitivas, ingredientes disonantes y técnicas propias de las vanguardias históricas —en particular aquellas que recurrieron al automatismo, a la yuxtaposición ilógica y a la disolución de las estructuras narrativas convencionales. Son preparaciones abruptas, como una sopa espesa y fermentada, cargada de ingredientes imposibles, que sacuden el paladar del lector por su intensidad y por el desconcierto que provocan. Conforme el menú se desarrolla, el gusto narrativo se afina: lo absurdo, lejos de ser una mera excentricidad, comienza a operar como ingrediente estratégico para una elaboración simbólica más compleja.

Esta progresión puede entenderse como un refinamiento del arte culinario carringtoniano: del primer caldo turbador, denso y difícil de clasificar, se pasa a composiciones más cuidadas, en las que cada elemento se dispone con intención crítica. En esta transición, el *nonsense* adquiere una dimensión estructural, como si Carrington pasara de improvisaciones delirantes a una arquitectura narrativa donde el sinsentido se sirve con cálculo y precisión. En sus relatos más tardíos, el banquete alcanza su punto de maduración: el absurdo se presenta como platillo central, no como evasión, sino como dispositivo para descomponer los sabores ideológicos de la racionalidad moderna.

Carrington no cocina el *nonsense* como fuga de lo real, sino como forma de interrogarlo desde los márgenes del lenguaje, donde lo grotesco y lo insólito condimentan la crítica. Sus relatos son mesas servidas con símbolos inestables, combinaciones inesperadas y recetas que disuelven el orden lógico. El sinsentido, lejos de equivaler al vacío, se convierte en una forma alternativa de significación que, bocado a bocado, expone las tensiones ideológicas que atraviesan el mundo moderno.

CONCLUSIONES

El estudio realizado buscó abordar la narrativa de Leonora Carrington desde una perspectiva alternativa que se distancia de los enfoques predominantes de la crítica. A lo largo del análisis, he tratado de demostrar cómo el biografismo ha sido una herramienta ampliamente utilizada para estudiar la obra de la autora, pero también he evidenciado cómo este enfoque ha limitado la comprensión de su narrativa y reducido sus relatos a meros episodios de su vida personal. Al situar la escritura de Carrington dentro del *nonsense* literario, se han abierto nuevas rutas interpretativas que permiten comprender su estilo y estructura narrativa desde una perspectiva que traspasa esa línea referencial y se adentra en las dinámicas propias del lenguaje y la lógica del absurdo.

Uno de los hallazgos relevantes de esta investigación es la identificación de un *nonsense* carringtoniano, un concepto que se nutre de la tradición anglosajona de autores como Lewis Carroll y Edward Lear, pero que a su vez incorpora elementos propios del surrealismo, la mitología celta, el mundo prehispánico y la estética de lo grotesco. En este sentido, se ha analizado cómo Carrington manipula el lenguaje y la estructura narrativa para generar relatos en los que la lógica convencional se quiebra y se instaura un sistema propio de reglas y significados. A través del *nonsense*, la autora propone una reconfiguración de las jerarquías establecidas, tanto en el plano narrativo como en el simbólico, desdibujando las fronteras entre lo humano y lo animal, lo racional y lo irracional, lo femenino y lo masculino.

En el primer capítulo, se desarrolló un cuestionamiento profundo al enfoque biografista que ha guiado gran parte de la crítica sobre Carrington. Este apartado permitió

exponer los riesgos interpretativos de esa vía, así como proponer una lectura que recupere la autonomía de la obra frente a los relatos de vida. Desde aquí, el trabajo se proyecta hacia una línea de lectura que no da por sentada la relación directa entre la vida de la autora y sus relatos, lo que permite repensar el estatuto del sujeto creador en el caso de Carrington y, por extensión, en otras autoras cuya recepción crítica ha estado excesivamente determinada por su biografía.

El segundo capítulo introdujo el concepto de *nonsense* carringtoniano, no como una categoría cerrada, sino como una herramienta interpretativa que conjuga recursos tanto lingüísticos como composicionales y simbólicos en la narrativa de la autora. En este punto se establecieron vínculos con tradiciones literarias anglosajonas, pero también se propuso pensar el *nonsense* como una operación de escritura que se adapta a las lenguas, culturas y tradiciones con las que dialoga Carrington. Se evidenció que el *nonsense* carringtoniano no se limita al juego lingüístico, sino que articula una forma de mirar el mundo, una epistemología narrativa desde el absurdo que distorsiona lo normativo. Esto permite proyectar líneas de investigación comparativas con otras escrituras de lo ilógico o de lo insólito, particularmente desde autorías femeninas que han sido clasificadas bajo categorías que no logran salir de una lectura superficial.

Asimismo, se ha profundizado en la importancia de la comida y lo comestible como un eje central de la narrativa carringtoniana, en donde la cocina se presenta como un espacio doméstico, como un laboratorio alquímico en el que las normas sociales se transgreden y se crean nuevas realidades. Este aspecto cobra particular relevancia en la producción literaria de Carrington, ya que el acto de comer se convierte en una metáfora de absorción, transformación y resistencia frente a las estructuras de poder. Como se ha

demostrado en los cuentos analizados, la comida es un elemento de subversión que altera los roles tradicionales y cuestiona las jerarquías impuestas, ya sea a través del consumo de cuerpos humanos, de la fusión de lo orgánico e inorgánico, o de la creación de banquetes en los que lo grotesco y lo absurdo se imponen sobre la norma.

Desde un punto de vista estructural, la tesis ha establecido una clasificación del *nonsense* carringtoniano en tres fases distintas que corresponden a la evolución de su obra narrativa. En la primera etapa, representada por “*La casa del miedo: una entrada al nonsense*”, se observa un *nonsense* más cercano a su herencia cultural anglosajona, con claras influencias de los cuentos de hadas y la sátira aristocrática. En la segunda fase, correspondiente a “*Leche de sueño: un nonsense sumergido en salsa extranjera*”, se evidencia una experimentación más profunda con la lengua española y con la incorporación de referencias culturales mexicanas, dando paso a una narrativa que se enriquece con juegos lingüísticos, referencias prehispánicas y nuevas estructuras narrativas como el verso o el registro infantil. Finalmente, en la tercera etapa, “*El séptimo caballo y otros cuentos: un nonsense a la Carrington*”, el *nonsense* carringtoniano alcanza su madurez, consolidándose como un recurso narrativo que articula una crítica social y política, en la que el absurdo se convierte en una herramienta para desmontar los discursos convencionales.

Cada una de estas etapas, analizadas desde su corpus textual y su dimensión lingüística, permite también proyectar interrogantes sobre los procesos de escritura en diferentes idiomas. En este aspecto, la investigación ha dado cuenta en el modo en que Carrington se mueve entre el inglés, el francés y el español, transformando cada lengua en un espacio de experimentación. El *nonsense* se despliega de modo distinto según el idioma

que habita, por lo que se hace necesaria una lectura filológica atenta a las transiciones idiomáticas y a los efectos del proceso editorial en la recepción crítica. En consecuencia, este trabajo también invita a considerar las lenguas como zonas de escritura y no como simples soportes del contenido. Desde aquí, la obra de Carrington permite pensar no sólo en la autoría, sino también en la traducción y la edición como formas de producción de sentido.

Otra de las contribuciones de esta investigación ha sido la diferenciación entre la figura de Leonora Carrington, la artista real, y “Leonora”, el personaje ficcionalizado por Elena Poniatowska. En este sentido, se ha problematizado la manera en que la novela *Leonora* de Poniatowska ha sido utilizada como una fuente biográfica, sin considerar su dimensión ficcional y las implicaciones narrativas que conlleva. Al examinar la relación entre biografía y ficción, se ha retomado la noción de *fábula biográfica*, un concepto que permite comprender cómo las narraciones sobre la vida de Carrington han contribuido a la construcción de una imagen de la autora que, en muchos casos, ha eclipsado su obra.

Este problema ha sido clave para pensar los modos en que las autorías femeninas son leídas a través del filtro de lo anecdótico y lo íntimo, mientras que sus apuestas formales son desplazadas o subestimadas. En este punto, la obra de Carrington permite hacer un llamado hacia una crítica que reconozca la escritura como proyecto estético autónomo, más allá de las figuras de vida que rodean las autorías. Esto abre posibilidades para pensar otros casos donde la crítica ha operado bajo un régimen de lectura biografista que impide pensar la forma narrativa como construcción.

Por otro lado, este texto ha abordado la problemática editorial en torno a la obra de Carrington, evidenciando cómo la falta de precisión en las fechas de escritura y traducción de sus textos ha dificultado el estudio sistemático de su trayectoria narrativa. Este fenómeno ha llevado a una recepción fragmentaria y deficiente de su obra, en la que ciertos relatos han sido privilegiados sobre otros, y en la que las ediciones en distintos idiomas han influido en la interpretación de su escritura. A partir de este análisis, se ha puesto en relieve la necesidad de una revisión crítica de los procesos editoriales y de traducción, con el fin de comprender de manera más precisa la evolución de la narrativa de Carrington y sus múltiples dimensiones. Además, se hace urgente una arqueología editorial que permita reconstituir las formas textuales originales, de modo que se devuelva a los relatos su complejidad idiomática, rítmica y formal, tantas veces neutralizada por las dinámicas del mercado editorial.

En conclusión, la presente investigación ha buscado abrir nuevas rutas de lectura para la obra narrativa de Leonora Carrington, alejándose de los enfoques reduccionistas que han dominado su estudio y proponiendo una aproximación que privilegia el análisis del lenguaje, la estructura y los recursos narrativos. Al situar su escritura en el marco del *nonsense*, se ha podido observar cómo su obra desafía las convenciones literarias y propone una mirada alternativa a la realidad, en la que la lógica del absurdo y la subversión de las jerarquías ocupan un lugar central. A su vez, se ha evidenciado cómo Carrington utiliza la comida, lo grotesco y lo irracional como herramientas para desestabilizar las normas establecidas y construir un universo narrativo en el que lo insólito se convierte en una nueva forma de orden.

Finalmente, este estudio no pretende agotar las posibilidades de interpretación de la obra de Carrington, sino ampliar las líneas de investigación que permitan seguir explorando su propuesta literaria desde perspectivas que aún no han sido suficientemente desarrolladas. Entre estas líneas, se sugiere una lectura comparada del *nonsense* carringtoniano con otras poéticas de lo absurdo escritas por mujeres, el estudio de sus modos de traducción y reescritura, así como un análisis más profundo de sus relaciones con el campo editorial. De esta manera, se espera que esta tesis contribuya a una mayor apreciación de la riqueza y complejidad de la obra de Carrington y a la consolidación de enfoques críticos capaces de leer la literatura –en particular la de autoría femenina– más allá de los vínculos amorosos, escándalos y anécdotas de vida.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Carrington, L. (1992 a). *La casa de miedo. Memorias de abajo*. Siglo XXI .

Carrington, L. (1992 b). *El séptimo caballo y otros cuentos*. Siglo XXI.

Carrington, L. (2013). *Leche de sueño*. Fondo de Cultura Económica.

Carrington, L. (2017). *The Complete Stories of Leonora Carrington*.

Dorothy.

Carrington, L. (2021). *Cuentos completos*. Fondo de Cultura Económica.

Poniatowska, E. (2020). *Leonora*. Seix Barral/Colección Bookef.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Aguilar, S. [TV UNAM]. (2020 mayo 25). Invocación surrealista. Leonora Carrington.

[Video]. Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=6adkfilT83o&ab_channel=TVUNAM.

Alcántar, I. (2014). "Otro modo de mirar: la mirada caleidoscópica de Elena Poniatowska en las biografías noveladas Tinísima y Leonora". *Letras Femeninas* Vol. 40: 119-133.

Amaro, L. (2022) *El espejo del golem De la biografía a la fábula biográfica hispanoamericana*. Editorial USACH.

Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En *Análisis estructural del relato*: 11–42. Tiempo Contemporáneo

- Barthes, R. (1984). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Biancotto, N. (2014). *La consolidación de una poética del nonsense en Y así sucesivamente y Cornelia frente al espejo*, de Silvina Ocampo. [Tesis de magíster]. Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Recuperada de <http://hdl.handle.net/2133/10303>.
- Biancotto, N. (2015). Del fantástico al nonsense. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo *Orbis Tertius*, vol. XX, n°21: 39-50.
- Caballero, J. (2012). *La corneta acústica* o el encuentro fabulado de Leonora Carrington y Remedios Varo. *Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas*. N°15. <https://www.academia.edu/12905863>
- Caballero, J. (2013). El embrujo de las recetas surrealistas. *Dossiers feministes*, 17: 51-61.
- Caballero, J. (2013). La femme-enfant: un mundo dicotómico en relatos de Leonora Carrington *Asparkía. Investigación Feminista*, N° 19: 12-139.
- Cruz, S. J. I. D. L., Glantz, M., & Arriaga, M. D. B. (1994). *Obra selecta. II. "Dedicatoria del «Segundo Volumen»*.: Biblioteca Ayacucho.
- Domenella, A. R. (1993). Leonora Carrington, escritora surrealista. *La Experiencia Literaria*. Núm. 2, invierno 1993-1994. México: Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ezquerro, M. (2015). Leonora y Elena. *Sociocriticism*. Vol. 30: 353. Recuperado de <http://www.porticolibrerias.es/ind/58/580742.pdf>
- Fernández, M. (20 octubre de 2023). *Leonora Carrington*. <http://www.leonoracarrington.com.mx/>

Fischler, C. (1995). *El (h)omnívoro. El gusto, la cocina y el cuerpo.*

Anagrama.

Fomento artístico [SeCultura SLP]. (2020 junio 23). Leonora Carrington, documental.

[Video]. Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=HGQaV8HrTY&ab_channel=SeCulturaSLP

Gamerro, C. (2010). Los tres momentos de Silvina Ocampo en *Ficciones Barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Eterna Cadencia: 121-157.

Guzmán, F. (2021). Novela, testimonio y biografía en Leonora, de Elena Poniatowska.

Contexto, vol. 25, n. ° 27:161-171.

Ingarao, G. (2018). México y el surrealismo: Leonora Carrington y el laberinto fantástico

de Xilitla. *Boletín de Arte*, 29: 273-284.

<https://doi.org/10.24310/BoLArte.2008.v0i29.4433>.

Lear, E. (n.d.). *A Book of Nonsense and More Nonsense: With all the original pictures and*

verses. Frederick Warne & Co., Ltd. Recuperado de

<https://repository.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:53933>

Lévi-Strauss, C. (2019). *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. FCE.

Luna Chávez, M. (2022). Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en las obras de

Amparo Dávila y Leonora Carrington. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 24:

237-264. Epub March 09, 2022. <https://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.93773>

Madrid, M. J. G. (2017). Leonora Carrington y Remedios Varo: alquimia, pintura y

amistad, creativa. *Studia Hermetica Journal*, 1(1): 116-144.

- Medina-Vicent, M., Caballero, J. (2019). Hechiceras. Un viaje a la vida y la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington. *Boletín De Arte*, 40,. 336-338. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2019.v0i40.5352>.
- Murarotto, T. (2021). Una escritura híbrida: *Leonora* de Elena Poniatowska. Università Ca' Foscari Venezia. URL: <http://dspace.unive.it/handle/10579/18797>
- Navarro, F [Canal22]. (2015). Leonora Carrington, imaginación a galope fino. [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=e9iQx8m1JAc&ab_channel=Canal22.
- Oñoro, C. (2022). Historias de mujeres en el exilio: La amistad creativa de Remedios Varo y Leonora Carrington, *reCHERches [En ligne]*, 9 | 2012, mis en ligne le 14 février, consulté le 04 janvier 2023. URL: <http://journals.openedition.org/cher/11413>
- Pérez, J. (2016). Las formas del absurdo. *UNED Revista Signa*: 865-877.
- Ramírez, D. [Canal Once]. (2015). Historias de vida -Leonora Carrington. [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=c8wRNh6yaEE&ab_channel=CanalOnce.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Recuperado el 24 de junio de 2024, de <https://dle.rae.es/alquimia>
- Rodríguez Calatayud, M. N. (2007). *Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)* [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València. Recuperado de <https://riunet.upv.es/handle/10251/1954>.

- Salazar, V. (2017). *El surrealismo en México a través de la obra Las distracciones de Dagoberto de Leonora Carrington*. [Tesis de Licenciatura] URL: <http://hdl.handle.net/20.500.11799/67037>.
- Swift, J. (2016). *Los viajes de Gulliver*. Penguin Random House.
- Usme, Z. (2011). El alimento como símbolo. Apuntes para una alquimia culinaria. *Diálogo académico*: 61.
- Vidal, P. (2016). *Alicia a través del nonsense. La manifestación del absurdo en el lenguaje de Lewis Carroll a partir de los juegos lingüísticos y la poesía*. [Trabajo de Fin de Grado]. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10230/27763>.
- Vodermayer, M. (2012). *Claves de representación corporal en las poéticas de las pintoras surrealistas. Frida Khalo, Leonora Carrington y Remedios Varo*. [Tesis doctoral] Universitat Politècnica de Valencia, España. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/17798>