

Leonora Carrington, escritora surrealista

Ana Rosa Domenella

*Es cierto, el cuento es un breve
sueño, una corta alucinación.*

Jorge Luis Borges

Sin lugar a dudas no todo cuento es “un breve sueño”, “una corta alucinación”, como afirma Jorge Luis Borges, pero sí puede aplicarse a textos producidos por artistas vinculados al surrealismo y en el análisis de cuentos de corte fantástico.

El epígrafe me es adecuado para presentar a una escritora que el público conoce mejor por su obra pictórica, me refiero a Leonora Carrington, quien nació en Inglaterra –South Lancashire– en 1917, se vinculó al movimiento surrealista francés, estuvo casada con el escritor mexicano Renato Leduc y vivió durante varias décadas en la ciudad de México.

Leonora perteneció a una familia rica y pasó su infancia en diversos internados de Londres, Florencia y París de los que la expulsan o se escapa.

Después de la presentación en el palacio de Buckingham (en la corte de Jorge V) como toda joven de la alta sociedad inglesa, informa a su familia de su decisión de convertirse en “artista”; por supuesto se oponen ya que pensaban que si quería pintar podía hacerlo en su casa; finalmente logra ingresar a Chelsea School of Art y luego toma clases con Amadeé Ozenfant quien era un “purista” y según la propia Leonora la hizo “trabajar como burra”.¹ A los 17 años conoce y se enamora del dadaísta y surrealista Max Ernst (25 años mayor que Leonora). A los 18 años se escapa del control familiar y viaja a París donde Max Ernst la relaciona con el movimiento surrealista; al declararse la guerra entre Francia y Alemania, Ernst es confinado en un campo de concentración (era de origen alemán y judío). Leonora parte con una pareja amiga –con visas logradas por influencia del dinero paterno– hacia España con la intención de llegar a Portugal, pero en Barcelona sufre un ataque que se diagnostica como “locura” y la internan en un psiquiátrico en Santander; es 1940. Sobre esta experiencia escribirá años después un testimonio que titula *Down Below* (Memorias de Abajo). Cuando recobra la lucidez finaliza la escritura del testimonio y dice:

¹ “Leonora Carrington”, entrevista de Paul de Angelis en Revista *El Paseante*, Núm. 17, Ed. Siruela, Madrid, 1985, pp.10-23.

Comprendí que el Cardiazol era una simple inyección y no un efecto hipnótico; que don Luis no era un brujo sino un sinvergüenza/.../que debía marcharme de allí cuanto antes. Echevarría (otro interno que la protege) “desmitificó” el misterio que me había envuelto y que todos parecían complacerse en espesar a mi alrededor (Memorias de Abajo, p. 48).

26

En el Epílogo contado a Marina Warner en Nueva York, en 1987 (*Down Below* fue escrito en 1943), Leonora Carrington relata como logra viajar a Madrid, luego a Lisboa y escaparse de su custodia (Frau Asegurado), desde donde sus padres intentan enviarla a un establecimiento psiquiátrico en Sudáfrica. Leonora se refugia en la embajada de México en Lisboa buscando a su amigo Renato Leduc que había conocido en París y reencontrado en España; Leduc se casa con ella para rescatarla y juntos viajarán a Nueva York donde se reunirán con Max Ernst, su esposa Peggy Guggenheim y otros artistas europeos exiliados, como André Breton y Marcel Duchamp.

Leonora llega a México, aún junto a Renato Leduc, en 1943 e inicia una profunda y creativa amistad con la pintora española Remedios Varo. Luego se casa con “Chiqui” Weisz y tiene dos hijos que viven en México y EEUU. Leonora alterna su residencia entre ambos países y visita el Taller de narrativa femenina mexicana del PIEM (Colmex) en varias oportunidades. Cuando Paul de Angelis le pregunta en una entrevista si escribía o pintaba cuando llegó a México, ella contesta “Las dos cosas, en todo momento”.² Como escritora —que es el aspecto de su obra que nos interesa en este congreso— publicó, además del conmovedor testimonio biográfico citado, cuentos y las novelas: “El pequeño Francias” (1937-1938), *La puerta de piedra* (1940) y *La trompetilla acústica* (escrito en los 50, según la autora, pero la edición en español es de 1977). Su obra fue escrita originariamente en inglés o francés.

Para este congreso que trata sobre literatura fantástica y recuerda el V Centenario de la llegada de los europeos a América, elijo trabajar con esta artista de dos mundos y analizar —brevemente— dos cuentos: “La dama oval” y “La debutante”, cuyas protagonistas son femeninas y también lo es la voz narrativa.

“La dama oval” fue escrito entre 1937 y 1938, como la mayoría de sus cuentos y publicado en París en 1939 con *collages* de Max Ernst. La protagonista que titula el cuento es presentada desde fuera por la voz y la mirada narrativa: “había una dama muy alta y delgada también. La dama tenía el rostro pálido y triste”.³ La dama está inmóvil y tiene una pluma de faisán en el pelo. La narradora pasa siete veces frente a la ventana observándola y es interesante hacer notar que el empleo de cifras en toda la obra de Carrington se vincula con la cábala y los estudios

² Leonora Carrington. *Memorias de Abajo*, Ed. Siruela, Madrid, 1991, Trad. del inglés de Francisco Torres Oliver. La edición incluye *La Casa del Miedo* con prefacio de Max Ernst; *La Dama Oval*, que titula cinco cuentos y *El Pequeño Francias*; además trae material fotográfico sobre la autora y un prólogo de Fernando Savater.

³ “La Dama Oval” en *Memorias de Abajo*, Ed. cit. Las citas de este cuento, al igual que las de “La Debutante” corresponden a dicha edición. Este texto fue escrito en francés y publicado en París en 1939 por G.L.M., la traducción al inglés corresponde a Katherine Talbot y Marina Warner.

esotéricos de numerología; pasa pues, siete veces “devorada por la curiosidad y sin explicarse cómo entra a la ‘morada suntuosa’”.

La voz narrativa tiene leves toques de humor que se acercan al wit inglés: “Entre estos aristócratas hasta los platos eran ovalados, no redondos como los de las personas corrientes” (p. 70). La narradora externa sus dudas sobre el modo apropiado de entablar una conversación con la misteriosa dama; duda entre la banalidad del tema del tiempo o hablarle de poesía. La dama —que resultará tener sólo unos 16 años— odia la poesía y también a su padre a quien clasifica —en un lenguaje no muy aristocrático— de “el muy hijo de perra” y posteriormente de “¡El cerdo!”

En la presentación del cuento no aparece ningún rasgo fantástico, pero sí cierto tono de extrañeza: la dama adolescente mide casi tres metros y a pesar de estar en una especie de huelga de hambre privada, se come 20 masas o pastelitos servidos para el té. La joven expresa sus fantasías de muerte para vengarse de su padre en una actitud típicamente adolescente; la dramatización en estilo directo adquiere un cierto tono burlón por parte de la narradora:

*Ya veo el cortejo fúnebre, con cuatro grandes caballos negros y relucientes.
Van despacio, con mi pequeño ataúd blanco entre un montón de rosas rojas.
Y la gente llorando, llorando. Se echó a llorar. (p. 70).*

La visualización es importante en el relato y también ciertas oposiciones, por ejemplo, el pequeño ataúd en el que se imagina la joven que según la narradora mide como tres metros. Pero lo insólito sucede arriba, cuando sube al tercer piso donde la “hermosa Lucrecia”, como se autodenomina la dama oval, le muestra el cuarto de los niños, con juguetes “rotos y detrozados” y un caballo de madera que responde al nombre de Tártaro.

Fuera del cuarto está nevando (y el frío y la nieve forman parte de casi toda la producción escrita de Carrington); hace mucho frío, pero Lucrecia no lo nota y por la ventana abierta entra una urraca a quien la joven presenta como Matilde y cuyas palabras-graznidos se reproducen onomatopéyicamente. Lucrecia propone un juego porque se aburre: “Hagamos que éramos caballos. “Voy a convertirme en caballo; con un poco de nieve resultará más convincente” (p. 72).

Y ante las palabras de “¡todos somos caballos!” —que actúa como conjuro mágico— se produce la transformación licantrópica ante los asombrados ojos de la narradora, quien afirma:

Si no hubiera sabido que era Lucrecia, habría jurado que se trataba de un caballo. Era hermoso, de un blanco enceguecedor con cuatro patas finas como agujas y una crin que le caía como agua alrededor de la larga cara. (p. 72).

Luego se echa a reír y a bailar “locamente en la nieve” y en una especie de ceremonia inisciástica los personajes bailan (incluida la urraca, y la narradora), hasta que aparece una vieja para recordar la prohibición paterna sobre tan “ridículo juego”. La vieja salta sobre el lomo de Lucrecia y le pone el freno entre los dientes, luego la lleva ante el padre que aplicará el castigo; el anciano, según la narradora, tiene “la figura más geométrica del mundo” y le dice con suavidad:

Hace exactamente tres años y tres días que te prohibí que jugaras a los caballos. Es la séptima vez que tengo que castigarte, y sin duda sabes que en nuestra familia, el siete es el último número. (p. 73).

El castigo será quemar a Tártaro, a pesar de las súplicas de Lucrecia para salvarlo: "Piedad, papá, piedad. No quemes a Tártaro".

En el final la escena regresa a la narradora quien se esconde, se tapa los oídos "porque arriba se oían los relinchos más espantosos, como si un animal estuviera sufriendo torturas extremas" (p. 74).

Tzvetan Todorov, que se ha ocupado de teorizar sobre literatura fantástica, afirma que ocupa una estrecha franja entre el género maravilloso y el de lo extraño ambiguo y para Roger Caillois es la irrupción de lo insólito (lo extraordinario) en la vida cotidiana.⁴ En el cuento de Leonora Carrington fuera de la ceremonia del té y la avellana que casca el padre mientras emite su sentencia, hay poco de vida cotidiana, más bien crea una atmósfera onírica que propiciará el surrealismo en sus obras.

André Breton proponía en sus manifiestos la identidad entre lo bello y lo maravilloso y también la convicción de que más allá de lo circundante, de lo cotidiano, existe una suprarrealidad, una realidad absoluta que es fuente de todo arte y es de naturaleza mental.⁵

No hay que olvidar la influencia que ejerce sobre Leonora en esos años Max Ernst con su arte alucinante, su invención de nuevas técnicas, en búsqueda de lo irracional: en sus *collages* se esfuerza por establecer relaciones distintas entre seres y cosas que parecen ya acabados por medio de la imagen; y es Max Ernst quien ilustra sus cuentos e incluso escribe un prefacio —que se incluye en la edición española de Siruela que estoy manejando— se titula: "o Loplop presenta a la Desposada del Viento".

En esa presentación Ernst escribe: "Caballos en todas las ventanas" y es a través de la presencia obsesiva del caballo, de los caballos, en éste y otros relatos, que intentaré una explicación de "La dama oval".

En un cuadro pintado por Leonora Carrington en 1937 y que titulase "Auto-retrato" aparece una joven con una gran cabellera suelta sentada sobre un taburete en una habitación vacía, de baldosas rectangulares y una ventana con cortinas a modo de escenario en el fondo. La joven está vestida con pantalones blancos ajustados, zapatos de tacón y chaqueta. En la pared del fondo, tras el retrato de la pintora, hay un caballo como los de juguete colgado o suspendido en el aire; por la ventana abierta, donde se distingue un paisaje de pinos, salta un pequeño caballo blanco.

La joven tiene una mano posada sobre el asiento y otra extendida hacia otro animal extraño, de género femenino, erguido sobre tres de sus cuatro patas y que podría ser la hiena del siguiente cuento: "La debutante".

⁴ Véase Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica* (1970), Premiá, México, 1987, 3a. edición.

⁵ Citado por Guillermo de Torre en *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1974, t. II, p.103.

En mitologías primitivas el caballo llega de las entrañas de la tierra o de las profundidades del mar; es hijo de la noche y del misterio y suele ligarse con el fuego (tanto benéfico como destructor) y al agua (tanto alimenticia como asfixiante). En este cuento el caballo de madera se llama Tártaro que es equivalente al infierno; morada subterránea donde se llevaba a los muertos con delitos por expiar; morada del dolor, las enfermedades y el hambre.⁶

En los símbolos sicoanalíticos se relaciona con el psiquismo inconsciente y la impetuosidad del deseo.

En "La dama oval" Lucrecia se transforma en un hermoso caballo blanco; curiosamente en *Memoria de Abajo* la autora recuerda: antes de que me inyectaran Cardiazol, cuando tuve la siguiente visión:

El lugar parecía el Bois de Boulogne, yo estaba en lo alto de una pequeña loma rodeada de árboles/.../a mi lado había dos grandes caballos atados el uno al otro; yo esperaba impaciente a que saltaran la valla/.../De repente, se separó de ellos un pequeño caballo blanco; desaparecieron los dos caballos grandes, y no quedó nada en el sendero salvo el potro, que cayó rodando hasta abajo, donde quedó tendido de espaldas, moribundo. El potro blanco era yo (p. 33).

La noche conduce al día y el caballo simbólico abandona las oscuridades para elevarse hacia el cielo, hacia la luz, vestido de blanco. El blanco caballo celeste —afirma Chevalier en su *Diccionario de Símbolos*— es el "instinto controlado, dominado, sublimado". Ante la ambivalencia benéfica-maléfica del símbolo se sostiene que de noche es el caballo quien conduce y de día es el jinete, pero si hay conflicto surge la locura y la muerte. En el cuadro el pequeño caballo salta por la ventana hacia la libertad; en el cuento Lucrecia se convierte en un hermoso caballo blanco y danza feliz, pero recibe un castigo; en la visión del testimonio de Leonora el potro blanco que la representa está muerto.

Si el movimiento surrealista abordó dos grandes direcciones: sugerir el misterio del inconsciente y transformar la realidad; la obra de Leonora Carrington se entrelaza con la búsqueda interior para orientarse hacia un conocimiento oculto del universo. En la citada entrevista con Paul de Angelis, éste le dice que a ella se le asocia con aspectos excéntricos del surrealismo "con lo esotérico y lo oculto", y Leonora le contesta que desde pequeña —como mucha otra gente— tuvo "experiencias extrañas con todo tipo de fantasmas, visiones y otras cosas generalmente condenadas por la ortodoxia cristiana"; ella lo atribuye a las historias que le contaban desde niña, a su contacto con la mitología celta poblada por los *genry* (geniecillos, fantasmas, elfos, gnomos).

El cuento estaría, entonces, más cercano al campo de lo maravilloso que a lo fantástico. En el cuento maravilloso coexiste el mundo real con el feérico, son paralelos, por lo tanto no se tocan.

"La dama oval" podría interpretarse como un ritual de pasaje del mundo de la infancia al de la juventud; la protagonista tiene unos 16 años aunque aparente más edad y aún disfruta en el cuarto de los juguetes. Pero el único juguete de la

⁶ Para la interpretación de los símbolos he consultado el *Diccionario de Símbolos* de Jean Chevalier, Herder, Barcelona, 1986.

infancia que permanece entero es Tártaro (los demás están rotos) y con él se identifica Lucrecia. Tártaro se mece solo sobre sus balancines y los deseos profundos, inconscientes, que representan son de una etapa aparentemente superada en la vida de la protagonista.

El padre le recuerda que hace tres años y tres días que le prohibió jugar a los caballos y la función paterna es, primordialmente, la de fijar límites e implantar la Ley; el padre representa la conservación del orden y curiosamente asegura la voz narradora de que tiene una figura geométrica. Tres años y tres días, el tres es universalmente un número fundamental; representa el orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos y en el hombre. En la cábala —que ya dijimos está presente en la obra de Carrington— los primeros *sefirath* o numeración que componen el árbol cabalístico de la vida, se clasifican de forma ternaria. También el tres es la trinidad cristiana y un principio *macho* para algunas tribus africanas. En el cuento, sin lugar a dudas, es el orden patriarcal el que se impone y prohíbe el juego de las metamorfosis (Lucrecia se transforma en caballo) y la “danza frenética”. El padre le recuerda que “el siete es el último número” en su familia (la familia de ambos). También el siete es un número preñado de simbología: los 7 días de la semana, los 7 colores del arco iris, los 7 planetas; y en las mitologías, las 7 puertas de Tebas, los 7 nombres de Budha, las 7 ramas del árbol cósmico del chamanismo. En Grecia estaba vinculado al culto de Apolo (opuesto al caos dionisiaco); el siete es en la mayoría de las culturas la representación de una totalidad dinámica. En la adolescencia el sujeto debe elaborar el duelo por la pérdida de su cuerpo de la infancia, por el mundo de la infancia, por los padres de la infancia... Esa transformación suele ser traumática y dolorosa. Lucrecia quiere vengarse de su padre muriéndose; imagina su propio entierro donde va en un ataúd pequeñito, blanco, como si fuera una niña muerta; sin embargo, la narradora la cree una dama cuando la ve desde fuera, luego dice que es una joven, y además, muy alta. Cuando implora piedad al padre la voz de la protagonista se va volviendo más débil, cae de rodillas en un charco de agua (la nieve que le sirvió para su metamorfosis en caballo presumiblemente se va derritiendo). Al final la narradora la consigna como una “temblorosa criatura” y afirma que se ha vuelto “delgadísima”.

El viejo orden patriarcal —el padre de Lucrecia es un anciano— está ayudado en su tarea de preservar el orden establecido por otra figura femenina que la narradora describe como vieja de gran energía para poner frenos a quienes gozan con la extraña danza; la vieja es quien le pone un freno entre los dientes, a la fuerza, a Lucrecia y quien se sujeta “a su lomo como una lapa a la roca”; su nombre tiene que ver precisamente con piedra: el padre la nombra como “la señorita De la Rochefroide” (De la Rocafria). Esta especie de bruja de los cuentos infantiles es la que logra reprimir a la joven y el padre dicta la sentencia y problemente es quien la ejecuta: “Me escondí detrás de la puerta y oí subir al anciano al cuarto de los niños” (p. 74).

La narradora y los lectores presenciamos el juicio, oímos la sentencia pero no la presenciamos; sólo sabemos por la narradora que se oían “los relinchos más espantosos, como si un animal estuviera sufriendo torturas extremas”. El final es ambiguo y acrecienta la duda del lector sin resolverla.

El otro cuento que he seleccionado se titula "La debutante" y es más breve que el anterior. La narradora es también la protagonista y recuerda un episodio de su pasado, cuando "fui debutante". En aquella época, nos cuenta, iba mucho al parque zoológico y conocía más a los animales que a las chicas de su edad. En este cuento la protagonista se identifica con "una hiena joven", que según la narradora era inteligente y le llegó a enseñar francés; a cambio el animal le enseñó su propio lenguaje.

El cuento gira en torno de esta relación y de un baile en honor de la joven que su madre ha organizado para una fecha precisa que presuponemos es el cumpleaños: 1o. de mayo de 1934 (extratextualmente corresponde a los 17 años de la autora que fue presentada, como ya se ha dicho, en el palacio real de Inglaterra).

Ante el fastidio de la joven por el compromiso familiar, a la hiena le da mucha ilusión "los carros repletos de comida" de los que le habla la joven, entonces a ésta se le ocurre que puede disfrazarla para que asista a la fiesta en su lugar y que son "casi de la misma estatura" y además su única amiga. La joven regresa a la casa en taxi con la hiena y le pone su vestido (que le queda un poco largo) y le da guantes para ocultar las manos peludas; cuando están ocupadas en este juego irrumpe la madre y la hiena se esconde bajo la cama. Sin embargo la madre nota que la habitación huele mal y ordena a su hija darse un baño con sus nuevas sales. Como pueden notar el tono levemente humorístico del inicio de "La dama oval" también está presente en "La debutante".

El problema que provoca "una vuelta de tuerca" hacia lo siniestro es la dificultad de encontrar un disfraz para la cara de la hiena; después de horas a la hiena se le ocurre utilizar la cara de la criada; con una tranquilidad cercana al humor negro la protagonista le contesta que no es práctico porque para quitarle la cara morirá, alguien encontrará el cadáver y las meterán a la cárcel. La hiena responde que tiene hambre suficiente para comerla entera incluyendo los huesos (por cierto las hienas son famosas por su voracidad y la potencia de sus mandíbulas, las cuáles —efectivamente— les permite triturar los huesos). La hiena promete a la joven matarla antes de quitarle la cara para evitarle el sufrimiento y ella vuelve el rostro a la pared para no ver cómo su amiga se devora a Marie: "Mientras la hiena comía estuve mirando por la ventana" (p. 77). Luego ve como la hiena, delante del espejo, "se admiraba con el rostro de Marie" (*ibid*). ¿Por qué el cuento que comenzó con un tono juguetón e infantil de fábula se convierte en siniestro? Siniestro en el sentido en que Freud lo trabaja en su análisis de *El hombre de la arena* de Hoffman.⁷ Lo siniestro provoca inquietud y se vincula con la angustia, pero también con lo familiar y conocido. El término en alemán que utiliza Freud es *umheimlich*, antónimo de *Heimlich* o *heimisch*, que significa lo familiar, lo íntimo, lo secreto y doméstico.

Dice Freud que es menester que a lo nuevo y desconocido, que en el cuento está dado por el hecho de que la joven sea amiga de la hiena y la disfrace con su ropa,

⁷ Sigmund Freud, *Lo Siniestro*, Ed. Noé, Buenos Aires, 1973. Junto al texto de Freud de 1919, la edición incluye una traducción de *El Hombre de la Arena* de Hoffmann, al que se refiere Freud en sus análisis.

se agregue algo para convertirlo en *siniestro* y que provoque angustia: la hiena devora a la criada para utilizar la cara, pero no puede terminar con los pies por estar muy llena, entonces los guarda en “una bolsa bordada con flores de lis” para comérselo más tarde.

Es siniestro también todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto —como lo es la suplantación de la debutante por la hiena durante la fiesta— se ponga de manifiesto —el fuerte olor a salvaje delata el disfraz y la hiena se ofende y dando “un gran salto” desaparece por la ventana.

El tema del “doble” está vinculado en psicoanálisis con el tema del narcisismo. El carácter siniestro de la figura del doble —dice Freud— obedece a que pertenece a épocas síquicas primitivas y superadas en el sujeto, una etapa infantil en la cual el tema tenía un sentido menos hostil. Antiguas posibilidades y deseos no cumplidos, no realizados que ponen en duda el libre albedrío y manifiestan la coerción del mundo exterior. Con la evolución del yo este doble se convierte en autoobservación, en autocrítica y es lo que se conoce en términos generales como “conciencia”.

El deseo de la joven era no asistir al baile, quedarse leyendo un libro, “entregándome a la paz y al descanso”, dice la narradora; por eso acepta ser suplida por la hiena, su opuesto y al mismo tiempo su doble, pero el engaño se descubre y es ahora la figura de la madre la que la reprende: “Entró mi madre pálida de furia”.

El cuento termina con el relato de la madre que representa el desenlace de la historia:

—Acabábamos de sentarnos a la mesa—dijo, cuando el ser ese que ha ocupado tu sitio se ha levantado gritando: “Conque mi olor es un poco fuerte, ¿eh? Pues no como pasteles”. A continuación se ha arrancado la cara y se la ha comido. Después ha dado un gran salto, y ha desaparecido por la ventana. (p. 78).

Obviamente el alimento de las hienas es la carroña y no los pasteles, pero el relato de la madre está lleno de ira por el engaño, por la desobediencia de la hija, por haberla hecho quedar mal frente a los invitados —o sea por haber roto una convención y una ceremonia social— y no por lo siniestro de la escena.

El cuento se interrumpe sin conocer el castigo y en cambio del padre, duro y apacible en el comedor, es la madre que sube dos veces al dormitorio de la hija, a dar la orden de que se bañe primero y a regañarla después. La función materna es de contención, pero también es la responsable de resguardar el orden patriarcal y sus ceremonias las cuales intenta trasgredir “la debutante”.

Considero estos cuentos de Leonora Carrington dentro de la experimentación surrealista, en íntima relación con la obra de otros artistas que crearon la posibilidad de un simbolismo de lo irracional tanto en las artes visuales como en la escritura.

La prosa de Leonora Carrington es precisa e inquietante; se asemeja a lo que Ida Rodríguez Prampolini dice de su pintura: “Sus cuadros son poesías frágiles, como el cristal, realizados con una técnica magistral, que a veces recuerda, en lo formal, al mundo vehemente de Jerónimo Bosch”.⁸

En 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.

La obra de Leonora Carrington puede considerarse fantástica dentro de la concepción que de lo fantástico defendía Julio Cortázar: "el derecho al juego, a la imaginación, a la fantasía, el derecho a la magia".⁹

⁸ Ida Rodríguez Prampolini. "Las expresiones plásticas contemporáneas de México", en *40 siglos de arte mexicano*, t. II, Herrera-Promexa, México, 1981 (2da. ed.) p. 206.

⁹ Citado por Flora Botton Burlá, en *Los Juegos Fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. UNAM, México, 1983.