

Sentido didáctico de *Leche del sueño*, cuaderno de Leonora Carrington

Teaching interpretation of *The Milk of Dreams*, notebook by Leonora Carrington

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO

Universidad de Extremadura

angelicamanso@hotmail.es

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

Recibido: 20-09-2018. Aceptado: 16-12-2018.

Cómo citar: García-Manso, Angélica (2019). "Sentido didáctico de *Leche del sueño*, cuaderno de Leonora Carrington", *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 26: 93-107.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia/26.2019.93-107>

Resumen: El presente estudio analiza los textos e ilustraciones de *Leche del sueño*, cuaderno de trabajo que Leonora Carrington elaboró en los años cincuenta del pasado siglo XX, pero ha sido publicado póstumamente en el año 2012. Los cuentos se consideran desde una perspectiva didáctica, como trabajos en proceso, en tres niveles de interacción entre texto y dibujos: 1) relatos en los que prima la recompensa de la imaginación; 2) relatos que comentan ilustraciones al tiempo que las complementan; y 3) imágenes que se presentan como esbozos de relatos en potencia.

Palabras clave: Leonora Carrington; *Leche del sueño*; Ilustraciones; Didáctica; Intertextualidad.

Abstract: This study analyzes the texts and illustrations of *The Milk of Dreams*, a workbook produced by Leonora Carrington in the 1950s, but published posthumously in 2012. The stories are considered from a didactic perspective, as work in progress, in three levels of interaction between text and drawings: 1) stories in which the reward of imagination prevails; 2) stories that comment on illustrations while complementing them; and 3) images that are presented as sketches of potential stories.

Keywords: Leonora Carrington; *The Milk of Dreams*; Illustrations; Educational Perspective; Intertextuality.

INTRODUCCIÓN: CONTEXTO DE *LECHE DEL SUEÑO*

En el año 2013 la emblemática editorial mexicana Fondo de Cultura Económica publicó un breve repertorio de cuentos ilustrados obra de la artista Leonora Carrington, fallecida dos años antes, bajo el título de *Leche*

del sueño, y lo hizo en dos formatos: uno que se podría denominar de acuerdo con los parámetros de la crítica textual como “diplomático”, el cual reproduce el cuaderno de textos y dibujos de la pintora, con todos los problemas ortográficos derivados de su limitado dominio del español escrito; y un segundo volumen, con formato dirigido a un público eminentemente infantil, que, en realidad, ofrece una adaptación, donde los textos impresos aparecen corregidos y el acompañamiento de las ilustraciones está maquetado en imprenta. Por lo demás, y por motivos exclusivamente comerciales, la edición infantil o adaptada carece de los textos de presentación y de cierre, que sí se encuentran en el volumen mayor, con testimonios firmados respectivamente por Ignacio Padilla, autor del prólogo, Gabriel Weisz (hijo de la artista), que contextualiza el cuaderno en su infancia, y, finalmente, por Alejandro Jodorowsky en lo que se refiere al epílogo, donde este refiere la historia del manuscrito.

Se trata, por consiguiente, de un cuaderno de trabajo de Leonora Carrington en el que tienen cabida nueve cuentos muy breves acompañados de dibujos sencillos, los cuales enriquecen el conocimiento que se tiene de una importante artista polifacética tanto en su vertiente literaria como gráfica, además de tratarse de una representante destacada del movimiento surrealista, tanto en el ámbito mexicano como occidental en general (Domenella, 1993; Salmerón, 2002; Aberth, 2004). A estos nueve relatos se añaden esbozos de cuentos sin título, en los cuales se combinan brevísimos textos (apenas unos apuntes) y dibujos. Por lo demás, en ocasiones, las ilustraciones completan gráficamente el sentido de las palabras como si de un pictograma se tratase. El conjunto está compuesto por siete planchas de dibujos (con un total aproximado de catorce páginas) que reflejan un sentido predominantemente unitario entre las dos páginas o caras de cada plancha del cuaderno abierto.

El conjunto no responde a un repertorio completamente inédito, pues algunos de los textos y los dibujos más elaborados habían sido publicados ya en números de la revista *S.Nob* editados a lo largo de 1962¹, lo cual *de facto* significa que no era intención de Leonora Carrington publicar el cuaderno en su conjunto o como un todo elaborado y estructurado. Al tiempo, la publicación en *S.Nob* actúa como término *ante quem* de la elaboración de cuentos e ilustraciones (González, 2015).

¹ Reeditada en edición facsímil en 2004, en México: Editorial Aldus. Se trata de los relatos “Cuento feo de la manzanilla” en el nº 2, “Cuento negro de la mujer blanca”, nº 4 y “Cuento feo de las carnititas”, nº 5.

Asimismo, el cuaderno posee una historia particular: fue regalado por Leonora Carrington al también polifacético Alejandro Jodorowsky cuando este era colaborador suyo (Jodorowsky es el autor del epílogo de la edición amplia, según hemos indicado). Con posterioridad, con motivo del fallecimiento de su autora, Jodorowsky devolvió el cuaderno a uno de los hijos de esta, que es quien lo ha preparado para su edición. Se puede decir que el motivo de la devolución aparece explícito en el mismo título, en *Leche del sueño*: se trata de cuentos y dibujos con los que Leonora Carrington entretenía a sus hijos; es decir, los alimentaba y hacía dormir, aunque también le servía de fondo para atender encargos puntuales como los de la revista *S.Nob*. En este contexto, su fecha de elaboración tendría lugar a lo largo de los años cincuenta, en su segunda mitad probablemente.

En un orden de cosas diferente, aparte del interés intrínseco que tiene la edición de 2013 para el conocimiento de la estética literaria y gráfica de Leonora Carrington –pues no hemos de olvidar que, en el ámbito literario, ella es autora de libros de cuentos, en ocasiones acompañados con sus ilustraciones, que fueron publicados y editados como tales en el volumen *El séptimo caballo y otros cuentos* (Carrington, 1992)–, el carácter más inmediato y, en ocasiones, la disposición casi esquemática de los textos e ilustraciones de *Leche del sueño* –poco importa que sean inéditos o no– permite comprender en buena medida el sentido de su propuesta (Alazraki, 2013), ya que esta se muestra en pleno proceso de elaboración o, en otras palabras, revela su inspiración propedéutica, entendiéndolo por tal no sólo una intención de enseñanza mediante palabras y figuras, sino, sobre todo, unos contenidos en los que se muestra el proceso de elaboración como motivo inseparable de dichos contenidos.

Así, una primera lectura y un primer visionado de los dibujos remite a la estética surrealista característica de Leonora Carrington desde su juventud (Jiménez de la Fuente, 2016), estética que se ve enriquecida una vez que la artista se instala en México al aportarle las tradiciones del país y el propio entorno vital de Carrington un repertorio iconográfico muy singular y rico (Chadwick, 1994). Sin embargo, sus referentes no dejan de ser en buena medida también los propios del cuento del Viejo Continente, ya sea del cuento tradicional plasmado en los Hermanos Grimm o Andersen, ya del cuento moderno, donde el autor del texto y de las ilustraciones puede ser el mismo, uno de cuyos referentes es *El Principito* de Saint-Exupéry (publicado en 1943 y traducido por primera vez al

español en Buenos Aires en 1951²), sin olvidar, en fin, la influencia de la *Alicia* de Lewis Carroll. El resultado es el del mestizaje o hibridación de unos motivos que aparecen reflejados en *Leche del sueño* de forma fuertemente irónica (algo característico de la artista; cf. Andrade, 1998), al tiempo que comprometida (según se descubre en otras obras de Carrington; cf. Caballero Guiral, 2008).

En los siguientes epígrafes se desglosan tres de los procesos de hibridación distintos presentes en el repertorio: en primer lugar, el procedimiento propiamente textual, es decir, en el que predomina el relato; en segundo lugar, el proceso de fusión entre elementos plásticos y textuales; y, finalmente, el proceso de ilustración singular. Se recurre para ello a la selección de los cuentos más significativos al respecto, con la intención tanto de conferir sentido a los textos y dibujos como de descubrir que la elaboración de tales textos y dibujos constituyen parte integrante de dicho sentido, que concibe la iconoclastia como expresión para la desinhibición y la libertad.

1. LA HIBRIDACIÓN TEXTUAL Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA COMO FINALIDAD

Probablemente “Cuento feo de las carnitas” constituya uno de los relatos más elaborados de *Leche del sueño*, además de ocupar su espacio central. En este aparecen elementos que, por separado, se conocen a partir de la tradición oral y literaria: una anciana malvada que odia a los niños, un alimento envenenado, tres niños que se adentran en un bosque, el desmembramiento y la presencia de un hombre verde, entre otros temas. Eso sí, tales elementos aparecen infiltrados de motivos mexicanos, como la misma palabra “carnita” que aparece en el título, o como el subtítulo, “Cuento del Señor José Horna³, por Norita⁴”, mucho más enigmático, pues da la sensación de que Leonora Carrington (Norita) se presenta como mera intermediaria del relato, casi de una manera quijotesca.

Por lo demás, la calificación como “feo”⁵ que define el cuento refleja un apriorismo sobre sus contenidos y sentido: unos pedazos de carne

² Buenos Aires: Emecé Editores.

³ Pintor surrealista de origen español que pertenece al círculo de amigos de Leonora Carrington en Méjico.

⁴ Hipocorístico de Leonora.

⁵ También aparece el adjetivo en el relato “Cuento feo del té de manzanilla”, o, con un aire diferente, en “Negro cuento de la mujer blanca”.

putrefacta que se ofrecen a los niños para ser envenenados y, al negarse ellos a comerlos, son castigados con el descuartizamiento, o sea, a ser convertidos ellos mismos en pedazos de carne. Es más, tanto las “carnitas” como los niños tienen capacidad de hablar, al igual que de alguna manera está haciendo el cuento al titularse a sí mismo como “feo”. Esta capacidad supone que el texto se comente a sí mismo, es decir, muestre sus herramientas y, por eso, posea un sentido didáctico sobre su sentido último. Y es que el envenenamiento no llega a producirse precisamente porque los niños conocen de antemano, por otros cuentos, que los regalos que proceden de desconocidos o de conocidos de índole malvada pueden estar envenenados.

Ahora bien, los niños Vicente, Tomasina y Chucho terminarán siendo desmembrados, aunque por mentirosos, por haber declarado en falso que habían comido las “carnitas”. Sus cabezas se ocultarán en el armario de la anciana, en tanto sus cuerpos son expuestos en la jaula de un “perico” (es decir, de un loro, con lo cual se mantiene el carácter parlante del relato)⁶. Será el Indio Verde quien los rescate de manera involuntaria, a la vez que los recompone de manera deforme.

En lo que se refiere a la primera parte del relato, no es difícil reconocer la presencia intertextual del cuento “Hansel y Gretel”, según la versión de los Hermanos Grimm, con el que se comparten numerosos motivos temáticos. En lo que se refiera a la segunda parte —una vez que los niños han sido capturados por la bruja—, la aparición del Indio Verde, implica, de un lado, el carácter autóctono del personaje (pues se trata de un indio) y, en lo que se refiere al color, un rasgo parlante sobre su función. Y es que se trata de un color que caracteriza a seres extraordinarios en los cuentos infantiles, caso de duendes, ogros, seres extraterrestres, etcétera. También, de alguna manera, el traslado de cierta perspectiva de lo real (la vendedora de pedazos de carne podridos —de ahí que se muevan, agusanados— o las amenazas que representa una zona boscosa para unos niños) hacia un entorno deliberadamente irreal, en el que la aparición del Indio Verde culminará con la reconstrucción absurda de los cuerpos de los protagonistas.

A la pregunta del padre de los niños sobre lo sucedido, el contenido final de los protagonistas infantiles se expresa en los siguientes términos: *Los niños sonrieron contentos a pesar de tener las cabezas pegadas en*

⁶ La idea de descabezamiento está presente también en el título del primer relato: “Juan sin cabeza”.

lugares tan raros. Cabe interrogarse por el sentido que tiene esta respuesta de cierre, esta especie de moraleja final. Tal respuesta incumbe al ámbito didáctico: los niños se han convertido en protagonistas de un cuento, pero, al mismo tiempo, se han convertido también en sus relatores. Y es la posibilidad del relato la que prevalece a la vez que revierte el cuento a su mismo proceso de construcción, donde se hibridan la tradición europea con la mexicana, el realismo con lo absurdo, las palabras de los trozos de carne putrefacta con las de los loros sin cabeza, y donde, en fin, narradores y protagonistas se funden. Se trata de un cuento que define de forma certera la poética de Carrington en relación con la literatura dedicada a niños.

Por su parte, en el cuento titulado “Juan sin cabeza” el problema de unas orejas grandes, características de la fealdad, se transforman en el imaginario “carringtoniano” en alas. No obstante, de manera paradójica y en una nueva vuelta de tuerca, tales alas provocan que la testa del niño escape por la ventana. Desesperado, el muchacho logrará asirla al tiempo que le pide a su madre que se la pegue en su lugar; pero es de noche y ella le coloca la cabeza del revés, mirando hacia la espalda; además, la fija a su cuello con chicle. La moraleja del cuento establece en su última frase su sentido: el niño ahora ya tiene mucho cuidado a la hora de mover las orejas. ¿Por qué? La respuesta, de nuevo, guarda íntima relación con la poética carringtoniana: la transformación del defecto en virtud (orejas como alas), de la virtud en inquietud (las alas escapan), y un retorno al estado inicial que se revela imposible. Así, en un entorno eminentemente infantil, el niño volverá a tener cabeza, hacia atrás y pegada con chicle, de tal forma que lo monstruoso ha derivado en singular, gracias además al error creativo de la madre. No hay castigo (no lo puede haber en un niño que, de feo, pasa a ser singular), sino conciencia de entidad diferente. El cuento nace, por consiguiente, del encadenamiento de motivos que provocan extrañamiento, pero que también generan una lógica interna, relativa a la propia construcción del relato, donde la asunción de lo diferente constituye su finalidad didáctica última. De ahí la situación preliminar del relato, dado que es el que abre el cuaderno.

En la misma línea, el brevísimo texto de “El niño Jorge” se centra en la figura de un niño comilón (y no de un niño que no quiere comer, según es más habitual), pero que lo que ingiere es el yeso de las paredes. El padre acude a la farmacia para comprar un medicamento de pared, pero el niño se toma el frasco de una sola vez, de tal forma que, en vez de curar su gula por los muros, le crece una casa en la cabeza. El padre se entristece por los

comentarios que recibe el novedoso aspecto de su hijo, pero el niño parece contento con su nuevo estado.

En este cuento la fantasía es premiada, tanto en la hipérbole de tomarse todas las pastillas de una vez como en la satisfacción singular de tener un cráneo con forma de casa, como una especie de sombrero que hace al niño único: su hambre ha adquirido un sentido inesperado, pero, en cierta forma, lógico, pues en tanto lo extraño es comer yeso, el resultado final es tener una casa por cabeza. La idea de cabeza es metonimia de la imaginación, según se ha apreciado a propósito del relato precedente.

En “El cuento feo del té de manzanilla” se relata la historia de un niño enfermo de gripe cuya madre le pide que no se levante de la cama. Pero el niño desobedece, se asoma a la ventana y micciona sobre los viandantes. Cuando pasan un elefante y un caballo, también orina sobre ellos, que suben a su habitación y se comen la cama y la pintura de la pared, además de defecar sobre la taza de manzanilla del niño. Se trata de un relato en el que el onirismo febril distingue entre gentes normales (sobre las que se orina, y que se limitan a tachar de cochino al niño) y animales parlantes, que trepan a la habitación y le dejan sin su lugar de reposo en la enfermedad y sin colores; además, el mal sabor de la medicina se equipara con la caca de elefante, como si del paso de un circo se tratara.

Se trata de un cuento breve pero eficaz, en el que el desvarío febril de un niño enfermo se mezcla con aspectos escatológicos y temas circenses. La fantasía final revela el sentido del cuento: el mal sabor de la medicina se asocia al carácter juguetón de un niño en momentos de convalecencia, y no porque sea desobediente (pueden verse otros ejemplos en Leduc, 1957).

El “Cuento repugnante de las rosas” se centra en la figura de un carnicero al que gustan las flores y los conejos, pero, en una contradicción de los intereses de su negocio, los conejos se comen las rosas de su jardín, y ha de elegir entre unos y otras. Su idea es la de crear rosas artificiales de carne, que no comen los conejos, pero que atraen a las moscas por su olor putrefacto. Resuelve así cortarles las alas a las moscas, las cuales, incapacitadas para volar, se comen las heces de los conejos, son confundidas con tortugas y comidas por un tejón. El carnicero fabrica nuevas rosas y con las antiguas hace chorizo. El resultado final es la creación de un jardín pestilente.

El relato ofrece una cadena de sucesos, justificados por la creación de unas rosas artificiales que atraen animales asociados al mal olor (moscas, tortugas o tejones); que Crescencio sea carnicero justifica tanto el cuidado

de los conejos como sus soluciones charcuteras, en perjuicio de las rosas auténticas. El relato se resuelve de esta manera en el abandono del tema floral acorde con los relatos infantiles por otro más escatológico e inesperado.

2. LA HIBRIDACIÓN EN LAS ILUSTRACIONES Y EL RECURSO A LA IRONÍA COMO INSPIRACIÓN

Ya en el “Cuento feo de las carnicas” al que hemos hecho referencia con anterioridad se intercala una ilustración que, en principio, resulta ajena al relato, pero cuyo referente tradicional es evidente: se trata de un espantajo creado a partir de la iconografía de cuatro animales extraños que se van apoyando desde abajo hacia arriba en el lomo del ser que les antecede. El modelo iconográfico es de sobra conocido, el de “Los cuatro músicos de Bremen”, también en la versión de los Hermanos Grimm al igual que la anteriormente citada de Hansel y Gretel, pero con un aspecto totalmente mutado.

Así, la cúspide del dibujo está ocupada por el llamado Indio Verde, observándose el color en las partes del cuerpo descubiertas a la vista: los pies descalzos, las manos y el rostro. De cualquier forma, la imagen es autónoma respecto al relato al que acompaña, aunque permite identificar la figura verde con el gallo de la tradición europea. Y lo hace de una manera irónica: en tanto el gallo es icono del despertador madrugador, al Indio Verde, adormilado, hay que despertarlo con un pincho clavado en su trasero [Fig. 1].

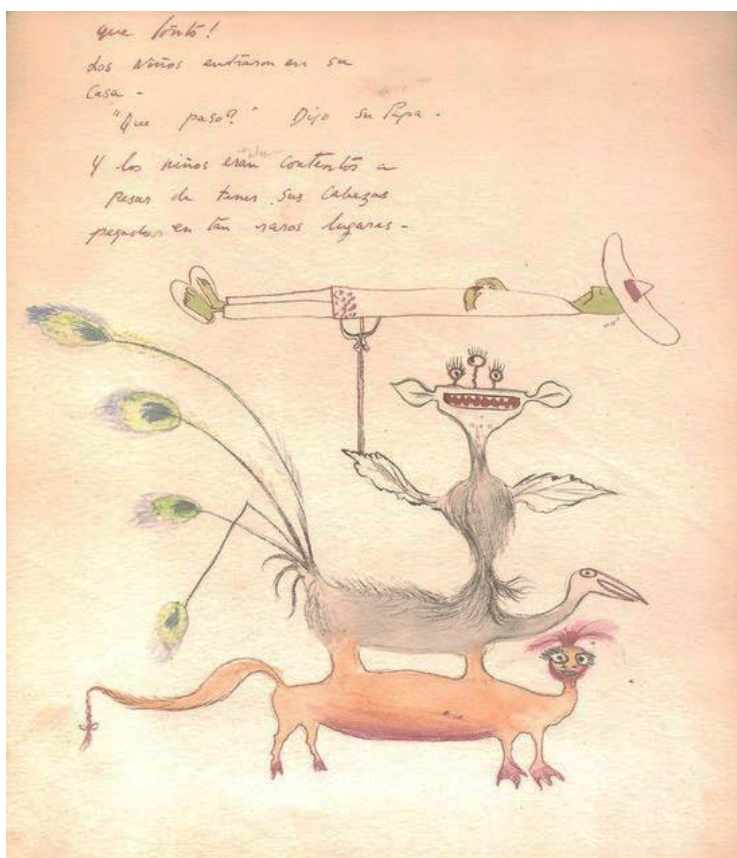


Figura 1: Cuento feo de las carnitas.

Otro de los cuentos, el titulado “Humberto el bonito”, refleja cómo se intenta asustar con un cocodrilo al antipático y gamberro niño protagonista, pero se obtiene un resultado inesperado: el niño se torna más cargante al considerar al saurio tanto su animal de compañía como algo que le refuerza su identidad, pues a su lado se ha vuelto más repelente y engreído aún. El dibujo del cocodrilo constituye el motivo de portada de las ediciones de *Leche del sueño*, por dos motivos: en primer lugar, porque se trata de un icono que de alguna manera caracteriza a Leonora Carrington, autora de una fuente escultórica con esta figura instalada en Ciudad de México, y, en segundo lugar, porque el dibujo de Humberto y el cocodrilo que acompaña al texto refuerza plásticamente la intención del breve relato: tanto el niño como el animal tienen un trazo simple, pero el

cocodrilo aparece coloreado con una larga pincelada verde que recorre su cuerpo; es decir, aparece en cierta manera engalanado.

Al cabo, lo que prevalece en “Humberto el bonito” es la ironía: el castigo se vuelve recompensa, y la autoestima del niño pasa de depositarse en sí mismo a descargarse en su *sui generis* animal de compañía. Y ello se logra con la fusión plástica entre el relato y su dibujo, donde el colorido lo porta la imagen del cocodrilo y no las palabras.

La fusión entre plasticidad y literatura se hace presente también en “Negro cuento de la mujer blanca”, con un texto muy escueto acerca de una mujer cuyo paulatino revestimiento de luto provoca que lllore lágrimas de colores vivos y toque una flauta, cuyos acordes parecen desgranarse verticalmente en una frase donde cada palabra ocupa una línea, a la manera de un caligrama.

El sentido de “Negro cuento de la mujer blanca” puede percibirse en paralelo al de la fusión plástica e ironía que hemos conferido a “Cuento feo de las carnititas” y a “Humberto el bonito”, pero, sobre todo, corrobora la finalidad didáctica de la propuesta de Leonora Carrington. Y es que el texto carece, en verdad, de narración propiamente dicha; se trata de una descripción que acompaña al dibujo de una estilizada mujer (casi una maniquí), con aspecto de señora adinerada, que porta un sombrero de flores y un largo poncho calado. De esta manera, la escritora e ilustradora desvela su proceso creativo, de acuerdo con el cual es la imagen la que inspira las palabras. Ello no significa, empero, que la fusión entre dibujo y texto carezca de relato: la antítesis entre la condición “negra” del cuento y el aspecto “blanco” de la mujer que se viste de oscuro remite a través de los colores al relato de “La Reina de las Nieves”, en la versión de Hans Christian Andersen; al tiempo, la flauta puede evocar, entre otros relatos infantiles, al “Flautista de Hamelín”, según los Grimm. De esta manera, el embelesamiento que provoca la mujer blanca enlutada nace de la combinación simbólica de la tradición europea transmutada irónicamente en iconografía mexicana.

Finalmente, la dama posee el aspecto cadavérico que desprende la calavera “Catrina”, iconográfica en México para retratar la hipocresía social de una aristocracia ensimismada y fantasmal en sus atuendos, e insolidaria y renegadora de sus orígenes indígenas.

A este mismo respecto, “El monstruo de Chihuahua” se presenta como un cuento de este modelo, donde texto y dibujo se complementan. El ente, además, tiene nombre y apellido, Chavela Ortiz, al igual que el retrato que lleva colgando, del Jefe del Departamento Sanitario, uno de cuyos

apellidos es Vidrio. Su monstruosidad radica más en no ser normal por no tener domicilio ni familia que en su aspecto externo de contar con seis patas y en sus abalorios. Se trata, en fin, de un monstruo matemático, que repite cifras y obtiene sus resultados, mecánicamente.

El dibujo presenta la figura de una dama-centauro estrafalaria, que avanza con sus seis patas como contando los pasos, o como relatando las carencias de la normalidad que caen en forma de caligrama como versos en el texto.

El relato de “La gelatina y el zopilote” posee un inesperado trasfondo sociológico: la cocinera Ofelia, que ha arruinado su pastel de gelatina por culpa de un goloso zopilote que ha caído en la masa, lo presenta como una tarta rellena de fruta. Pero, a pesar de que la gelatina sabe a pájaro, el señor de la casa se lo come. Dos historias convergen de forma creativa: el goloso zopilote que termina convertido en aquello que come (como hemos apreciado en otros relatos de *Leche del sueño*) y, en segundo lugar, una imprudencia, la de la joven cocinera, que no es castigada, pues el señor lo devora todo, como si tal fuera su papel social, convertido, a su vez, en zopilote de sí mismo.

Las figuras confirman gráficamente esta lectura en dos secuencias con dos dibujos cada una: en primer lugar, el zopilote, dibujado en tonos monocromos grises y marrones con líneas y tintadas de acuarela, contempla el cuenco de gelatina rosada, para, en el dibujo siguiente, aparecer en el interior del pastel, con la consiguiente superposición de colores, en el que el rosa atrapa al ave; en segundo lugar, dos zopilotes, uno grande y otro pequeño, padre e hijo, o, en otras palabras, el señor que devora la gelatina y el zopilote atrapado en esta respectivamente.

3. LAS ILUSTRACIONES AUTÓNOMAS DE *LECHE DEL SUEÑO*

Algunas de las planchas o dobles páginas carentes de relato refuerzan de manera muda distintos cuentos. Sucede con el “Señor Bigote Bigote” [Fig. 2], un ser bifronte, que mira a relatos como “Juan sin cabeza” o “Humberto el bonito”, que anteceden en el cuaderno a los dibujos. Su condición de insectívoro se subraya con otros dibujos en la misma plancha, en paralelo a lo que se puede leer en el “Cuento repugnante de las rosas”, que cierra *Leche del sueño*. También en la misma plancha aparece dibujado un zopilote, que anuncia el relato, inserto con posterioridad, titulado “La gelatina y el zopilote”.



Figura 2: Cuento del Señor Bigote Bigote.

El sentido de estos dibujos parte de su autonomía iconográfica: un hombre maquillado que come moscas, motivo central del dibujo y el texto escrito sin editar que acompaña y que casi resulta innecesario, salvo como mero refuerzo sobre su significado.

A este mismo respecto, una de las planchas centrales del cuaderno resulta fuertemente significativa: un niño que fuma recibe un cachete, y cuando llora se le lleva a ver una película. La secuencia irónica, entre usos pictográficos y rudimentarias viñetas, desvela que a un niño se le castiga con el cine. O, en otras palabras, que ir al cine evita que el niño fume.

Ahora bien, en la estampa última, irónicamente, un ser informe no va al cine; se dice que porque conoce la película, porque la ha visto. En realidad, conoce el relato que se inserta en el filme, es decir, que es parte de la película. De ahí que los dibujos se presenten como viñetas sin enmarcar, aunque no deja de evocar la relación del cómic con los *storyboards* del Séptimo Arte según ha sido ampliamente estudiado. En efecto, en ello radica el carácter metafílmico, irónico y, ante todo, didáctico –en el sentido de creación en proceso a la vista– que poseen estos dibujos.

Finalmente, el cuaderno se cierra con una serie de cuartillas autónomas, predominantemente coloreadas, que versan acerca de cajas mordedoras que se esconden en el interior de otras cajas y que, al cabo, reproducen la cabeza de la serpiente maya Kukulcán (sobre la influencia de la iconografía maya en Leonora Carrington, cf. Medina, 1964); acerca de un búfalo cadavérico que espanta al pistolero que le dispara; sobre un monstruo con un pastel de cumpleaños negro decorado con tres velas de color verde; o sobre una máquina híbrida, que es un paisaje con zanahorias. Es decir, un compendio gráfico de relatos en potencia y, al tiempo, gráficamente autónomos.

CONCLUSIÓN: LA IRONÍA COMO FORMA DE ACEPTACIÓN

En líneas anteriores hemos propuesto tres formas de aproximación a *Leche del sueño* en las que prevalece una clave didáctica (en la línea que se expresa, por ejemplo, en la importancia de las ilustraciones; cf. Soto, Cremades & García-Manso, 2017): en primer lugar, y en lo que se refiere a los textos, la capacidad de fabulación como recompensa por encima de las convenciones sociales; en segundo lugar, la fusión entre plasticidad y texto como recurso eminentemente irónico entre formas de expresión que son complementarias; y, en tercer y último lugar, el carácter metalingüístico de estampas y viñetas en las ilustraciones autónomas. De esta forma, el conjunto se revela muy coherente, más allá del carácter onírico y surreal de textos e imágenes. Lo feo y lo repugnante ocupa un lugar iconoclasta de relieve desde los títulos de los cuentos. Al cabo, el objetivo de Carrington consiste en mostrar cómo se construyen los cuentos infantiles al tiempo que estos reflejan la relación entre fondo y forma de la estética de la artista, tanto en su creación textual como en la pictórica, fuertemente imbricadas (Cabalero Giral, 2008): la ironía como eje sobre el que pivota cualquier fábula, la aceptación de la individualidad como moraleja a pesar de los sinsabores que surjan, y, en fin, las identidades ocultas e imprevistas de la personalidad como forma de manifestación visual o artística.

BIBLIOGRAFÍA

Aberth, Susan L. (2004). *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid, Turner.

- Alazraki, Rita (2013). “Leonora Carrington. Del arte de perder la cabeza y otras historias”, *La Gaceta* (México: Fondo de Cultura Económica) 512, pp. 7-8.
- Andrade, Lourdes (1998). *Leonora Carrington: historia en dos tiempos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Caballero Guiral, J. (2008). “La femme enfant: un mundo dicotómico en relatos de Leonora Carrington”, *Asparkía* 19, pp. 123-139.
- Carrington, Leonora (1992). *El séptimo caballo y otros cuentos*, México, Siglo XXI.
- Carrington, Leonora (2013). *Leche del sueño*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Chadwick, Whitney (1994). *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Christensen, Peter G. (1991). “The Flight from Passion in Leonora Carrington’s Literary Work”, en CAWS, M. A., R. Kuenzli & G. Raaberg (edd.), *Surrealism and Women*. Cambridge, The MIT Press, pp. 148-158.
- Domenella, Ana Rosa (1993). “Leonora Carrington, escritora surrealista”, *La experiencia literaria* (UNAM) 2, pp. 25-33.
- Espejo, Beatriz (2011). “Leonora Carrington (1917-2011). Lo demoníaco y lo divino”, *Revista de la Universidad de México* 89, pp. 37-41.
- González, Omar (2015). “Leche del sueño”. Disponible en Web: <http://notasomargonzalez.blogspot.com.es/2014/10/leche-del-sueno.html> .
- Jiménez de la Fuente, M. (2016). “La joven Leonora Carrington y el movimiento surrealista”, *1616. Anuario de la Sociedad española de Literatura General y Comparada* 6, pp. 149-170.

Leduc, Renato (1957). *XV fabulillas de animales: niños y espantos (viñetas de Leonora Carrington)*, México, Stylo.

Medina, Andrés (1964). *El mundo mágico de los mayas (con ilustraciones de Leonora Carrington)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Salmeron Cabañas, J. (2002). *Leonora Carrington (1917)*, Madrid, Ediciones del Orto.

Soto Vázquez, J., Cremades García, R. & García Manso, A. (2017). *Didáctica de la Literatura Infantil*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.