

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES  
ESCUELA DE POSGRADO  
MAESTRÍA EN LITERATURA ARGENTINA

**“La consolidación de una poética del *nonsense*  
en *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, de Silvina Ocampo”**

**Maestranda: Prof. Natalia Biancotto**

**Directora: Dra. Judith Podlubne**

Rosario

2014

## Índice

<b>Agradecimientos.....</b>	<b>3</b>
<b>Introducción: Silvina Ocampo y la gracia incompleta.....</b>	<b>5</b>
<b>Primera Parte: El camino crítico.....</b>	<b>15</b>
<b>Capítulo I: Los lectores de Ocampo: Del fantástico al <i>nonsense</i>.....</b>	<b>15</b>
Los inicios del consenso crítico.....	15
Los años ochenta: el auge de la interpretación fantástica.....	26
Ocampo y Carroll: indicios de un vínculo inexplorado.....	33
Adenda: Las reseñas de <i>Y así sucesivamente</i> y <i>Cornelia frente al espejo</i> .....	46
<b>Capítulo II: El problema del <i>nonsense</i>. De la primeras lecturas teóricas a la lógica del sentido.....</b>	<b>55</b>
Los antecedentes histórico-críticos.....	57
Los enfoques literarios. Tópicos y procedimientos del género.....	62
Los enfoques filosóficos. De la defensa del desatino a la lógica del sentido.....	83
<b>Segunda Parte: Los cuentos del <i>nonsense</i>.....</b>	<b>96</b>
<b>Capítulo III: Las lecciones de Carroll.....</b>	<b>96</b>
<i>La torre sin fin</i> : el homenaje fallido.....	100
“Cornelia frente al espejo”: el sinsentido inesperado.....	110
Adenda: Una reescritura de tono angustioso: la versión cinematográfica de “Cornelia frente al espejo”.....	126
<b>Capítulo IV: La inflexión Lear.....</b>	<b>138</b>
Los cuentos limerick o la aventura sin fin.....	138
Los cuentos del disparate o el mundo de cabeza.....	161
El “giro <i>nonsensical</i> ” del cuento tradicional.....	171
<b>Bibliografía.....</b>	<b>179</b>

## Agradecimientos

A Judith Podlubne, inconmensurables gracias. Por enseñarme, acompañarme y contenerme, con infinita paciencia y ternura, desde el primer día en que empezamos a trabajar juntas, del que hace ya —parece mentira—tantos años. Por motivarme a llevar adelante lo que yo misma quería pero no me animaba a hacer. Por ayudarme a encauzar un deseo de lectura que al principio me parecía un disparate. Por la enorme generosidad y dedicación con la que acompañó mi trabajo, haciendo siempre —estoy segura— mucho más de lo que le correspondía. Por haber sido la mejor directora, pero también, a veces madre y siempre amiga.

A Sandra Contreras, por abrirme las puertas del camino académico, que yo por entonces no sospechaba. Gracias también por insistirme en que, “más allá de Conicet, ‘le’ termine la Maestría”. Hoy sé que fue la mejor decisión que pude tomar.

A ellas dos, junto con Adriana Astutti, Alberto Giordano, María Teresa Gramuglio, Sergio Cueto y Marcela Zanin, porque sus lecturas y sus clases me fascinan, me entusiasman y me motivan a escribir. Porque soy su “*fan*”. A Sergio, especialmente, por sus maravillosas clases sobre el *nonsense*.

Al Centro de Estudios en Literatura Argentina, por el espacio invaluable de discusión y lectura inteligente. A la Maestría en Literatura Argentina, por su excelencia académica. Al Programa de Asociación de Posgrados Brasil-Argentina (CAPG-BA), CAPES-SPU, de la Maestría en Literatura Argentina con el Posgrado en Letras de la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), por un intercambio cálido y enriquecedor.

A mis queridos compañeros y amigos, Luciana Martínez, Matías Philipp, María Fernanda Alle, Carolina Rolle, Mariela Herrero, Cristian Molina, Irina Garbatzky, Mariana Catalin y Laura Utrera, por el intercambio intelectual y el apoyo afectivo, pero más aún, por todo lo que nos reímos juntos.

A Julia Musitano y Javier Gasparri, porque su amistad fue el regalo más lindo que me dejó la carrera. Por el apoyo incondicional, el inmenso cariño y la alegría carioca, que perdura.

A Laura Buszano, mi amiga del alma, mi hermana, que a los diez años me preguntó “¿por qué te gusta tanto estudiar?”, y me ayudó a entender que en realidad lo que me gustaba era aprender. Por estar siempre ahí para decir exactamente lo que necesito escuchar.

A toda mi familia, por el entusiasmo con el que me incentivaron siempre a hacer lo que me gusta. Son mi pilar y mi alegría.

Esta tesis es para mi papá, Rubén Biancotto, para su risa estruendosa que me enseñó a vivir con humor, y para mi mamá, Silvia Callegari, que me enseñó el amor infinito.

## Introducción: Silvina Ocampo y la gracia incompleta

El título de esta tesis, “La consolidación de una poética del *nonsense* en *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, de Silvina Ocampo”, promueve, a primera vista, dos posibles anticipaciones de lectura: si se circunscribe a la obra de Silvina Ocampo, será una tesis de autor; si la lectura apela a la tradición del *nonsense*, será una tesis de literaturas comparadas. Quisiera apresurarme, entonces, a dar las razones que relativizan, descolocan o transforman estas previsiones.

En cuanto al primer punto, me interesa remitir a la discusión sobre las llamadas “tesis de autor” y “tesis de corpus”, especialmente a la que sostuvieron años atrás (en 2003) Martín Kohan y Sandra Contreras, aún vigente en el campo de los estudios literarios. Si ésta es una tesis de autor, en tanto se enfoca en la narrativa de Silvina Ocampo, no tiene sin embargo la pretensión de totalidad que señala Kohan para los estudios basados en las nociones de “autor” y de “obra”. Ninguna idea va más en contra de mis intereses que la de totalidad. Escribo a propósito de estas narraciones ocampianas precisamente para destituir el ideal de totalidad que cae sobre ellas como un fantasma y amenaza con destruirlas, justo en el momento en que consiguen reírse de él y sostenerse sobre su gracia incompleta. Escribo por querer convencerme de que también puede haber un placer —como seguro lo hay en el relato cerrado, acabado, total— en el relato fugaz, tonto, inconcluso, digamos por fin, *sinsentido*. En esta dirección se configura para mí la ficción del *nonsense*, como un deseo de leer la ficción de la falta.

Si una lectura crítica tiende a generar, ante todo, una voluntaria suspensión de la incredulidad, si puede pensarse la tarea crítica en los propios términos de la literatura, para seguir el maravilloso ensayo de Contreras, como un esfuerzo de verosimilización, pienso

que mi propio trabajo está orientado por la voluntad de creer en la potencia de la incompletud y en la felicidad de las completudes inacabadas. Escribo, al fin, para pensar la falta como potencia y el fracaso, como posibilidad de seguir intentando, o de volver a empezar, una y otra vez. Escribo, entonces, esta tesis incompleta, o inacadísicamente completa, para no “renunciar —como dice Contreras— a una intuición y a un deseo de lectura” (2003: 7).

Antes que como tesis de autor o tesis de corpus, pienso mi lectura como un ejercicio de intervención en el marco de una obra. Una invención —modesta, desde sus propios postulados, ya que se piensa como una prueba, una puerta de entrada— de un recorte de la narrativa ocampiana en función de las categorías del *nonsense*, con el propósito de ensayar un ingreso a la obra de Ocampo desde un lugar distinto. Ese campo de prueba, tal como me gusta entender esta tesis, quiere extenderse, de aquí en adelante, en el trabajo por venir, hacia otras zonas de la narrativa ocampiana pero también quiere, o requiere ya, pensarse en relación con otras obras de otros autores (nombres como los de César Aira o María Elena Walsh, aún con lo alejados que puedan sonar, se me aparecen con cierta insistencia en este momento), cuyas preocupaciones circundan o se tocan con los problemas del *nonsense*. Me pregunto, entonces, si el curso que va perfilando mi investigación no podría pensarse por fuera de la dicotomía tesis de autor/tesis de corpus, en una dirección cuyo interés se encuentre, menos en desentrañar los mecanismos de funcionamiento de una obra/autor o en tramar conexiones no limitadas por esas categorías, que en ensayar un dispositivo de lectura en una obra o en varias, con el ánimo de, al menos, encontrarles nuevos problemas. Algo así como preguntarse qué pasaría —si es que algo pasa— si hago pasar tal literatura, tal relato, por las formas del *nonsense*, ¿pueden éstas contribuir a formular nuevas preguntas, a

pensar desde otro lado ciertos momentos de esas literaturas?, y a la inversa, ¿pueden esas literaturas crear nuevas formas de lo que entendemos por *nonsense*?

En relación con el segundo punto, mi lectura de los cuentos de Ocampo a partir de la perspectiva del *nonsense* se ocupa menos de delimitar los procesos de recepción o de influencia de las literaturas de Lewis Carroll y Edward Lear en la obra de Silvina Ocampo que de proponer y considerar el *nonsense* como una categoría teórico-crítica de análisis. En este sentido, la primera parte de la tesis, que titulé “El camino crítico”, se articula en torno al doble propósito de revisar la vigencia y los alcances de la categoría de fantástico para la lectura de esta obra y de presentar una nueva perspectiva centrada en el problema del *nonsense*. Su desarrollo se divide entonces en dos capítulos, uno dedicado a determinar el modo en que las lecturas críticas de la narrativa de Ocampo se ocuparon, hasta el momento y en líneas generales, de identificar sus problemas centrales con los del género fantástico, y otro estructurado según un recorrido histórico-crítico cuyo objetivo es el de situar la discusión sobre el *nonsense* y caracterizar las principales líneas de interpretación sobre esta modalidad literaria.

El interés que orienta este primer capítulo, titulado “Los lectores de Ocampo: Del fantástico al *nonsense*”, es realizar una revisión y evaluación crítica de la bibliografía especializada en la narrativa de Ocampo, cuyos resultados ponen de manifiesto un doble vacío crítico: el que se registra, por un lado, en relación con la importancia que la literatura del *nonsense* tiene para esta narrativa, y por otro, el que se reconoce en torno a sus dos últimos libros de cuentos *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988). A pesar de que existe una bibliografía abundante y destacada sobre la narrativa de Ocampo, sus dos últimos libros han recibido escasa atención de parte de los críticos. De los pocos trabajos que se ocupan de estas dos colecciones (Sánchez 1991, Ulla 1997, Panesi 2004 y

Mancini 2009), el estudio más completo que se registra hasta el momento es el capítulo que Graciela Tomassini les dedica en su libro *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo* (1995). Su hipótesis de lectura afirma que el principio constructivo que rige estos cuentos es el de la paradoja, vinculada con el absurdo. Por otra parte, más allá de unos pocos trabajos que sugieren, sin profundizar en el análisis, un posible diálogo entre los relatos de Ocampo y los de Lewis Carroll (Pizarnik 1968, Molloy 1969, Ulla 1981, Sánchez 1991 y Panesi 2004), no existen hasta el momento antecedentes de estudios sobre el vínculo entre la narrativa ocampiana y la literatura del *nonsense*.

Entre las posibles razones que explicarían este doble vacío crítico, se encuentra, por un lado, el desconcierto que provocan estos relatos, cuya forma de apariencia incongruente o incompleta se explica, según mis hipótesis, a partir del diálogo con la completud inacabada del *nonsense* de Lear. Por otro lado, las relaciones que se han establecido entre esta narrativa y la literatura del absurdo, desviaron a mi juicio la interpretación de la rareza y ambigüedad de los relatos, la que se vincula menos con el absurdo, cuya problemática existencialista está lejos de la narrativa de Ocampo, que con las formas del *nonsense*.

El segundo capítulo, titulado “El problema del *nonsense*. De las primeras lecturas teóricas a la lógica del sentido”, presenta una caracterización de la discusión teórico-crítica sobre el problema del *nonsense*, desde los antecedentes históricos que se registran en el siglo XIX hasta la relectura de Gilles Deleuze en el siglo XX. El trabajo de estudio y actualización bibliográfica sobre el problema se me planteó como una necesidad ineludible a partir de la lectura de los cuentos de Ocampo. De acuerdo con la amplitud y variedad de los términos en los que se desarrolla la discusión, se configura un campo de estudios complejo y diverso, que requirió de deslindamientos y tomas de decisiones metodológicas, a los fines de abrir una vía de ingreso a la lectura de esta narrativa.

Mediante la evaluación crítica de cada uno de los momentos más relevantes de esta discusión, se reconocen, en líneas generales, dos modos de aproximación al problema que, a los fines expositivos, distingo como *enfoques literarios* y *enfoques filosóficos*. Los primeros organizan sus lecturas a partir del interés por definir los tópicos y procedimientos característicos de esta modalidad literaria. Entre ellos, se destacan principalmente el estudio pionero de Elizabeth Sewell en *The field of nonsense* (1952), y libro de Wim Tigges, *An anatomy of literary nonsense* (1988), hasta ahora el estudio más completo sobre la materia a partir de parámetros específicamente literarios. La línea de interpretación que desarrollo en la tesis recupera principalmente los núcleos problemáticos centrales planteados por los enfoques filosóficos. Dentro de estos últimos se consideran las tempranas reflexiones de G. K. Chesterton en su “Defensa del desatino” y, en especial, el aporte de Deleuze en la *Lógica del sentido* como una teoría contemporánea del *nonsense*. En la confluencia de la perspectiva de Chesterton y de las hipótesis de Deleuze encuentro un modo de aproximación al *nonsense* que habilita a plantear una problematización de lo real, desde el que, según entiendo, resulta productivo pensar la narrativa ocampiana.

Definidas en el marco del doble vacío crítico que delimita el primer capítulo y de las nociones teóricas que presenta y evalúa el segundo capítulo, las hipótesis sobre los relatos de Silvina Ocampo que desarrolla la segunda parte de la tesis.

Con el título “Los cuentos del *nonsense*”, esta segunda parte se ocupa específicamente de presentar una lectura crítica de los relatos de *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, a partir del interés central y aún inexplorado que manifiestan por las formas del *nonsense*. A este análisis se agrega, además, una lectura de *La torre sin fin* (2007), novela para niños de reciente aparición en Argentina, que corresponde al corpus póstumo de la autora y de la que no se registran lecturas anteriores.

Los dos capítulos que la conforman se ocupan de caracterizar la poética del *nonsense* que ponen de manifiesto estos relatos y cuyo desarrollo se especifica en torno a dos cuestiones: el tercer capítulo, titulado “Las lecciones de Carroll”, se organiza en torno a la preocupación insistente que manifiestan los relatos de Ocampo por las formas del *nonsense* carrolliano, y el cuarto capítulo, “La inflexión Lear”, describe el modo específico en que el impulso que llamo la *inflexión Lear* le imprime a una serie de relatos de estas dos colecciones el trazo del humor *nonsensical*.

El tercer capítulo desarrolla una lectura del cuento largo o *nouvelle* “Cornelia frente al espejo”, que da título a la colección de 1988, a partir del modo en que reelabora las Alicias de Lewis Carroll, especialmente en relación con los dos rasgos que la mayoría de las teorizaciones define como los aspectos más salientes del *nonsense* carrolliano: el paso hacia otro mundo en el que se invierten o subvierten las reglas de lo cotidiano, a través del sueño y el espejo, y la impasibilidad o falta de sorpresa y emoción con la que se presentan los acontecimientos más extraños. La reescritura de los tópicos y problemas carrollianos, cuya importancia ya habían percibido algunas lecturas, en especial la de Jorge Panesi (2004), cobra un interés renovado con la reciente publicación, en forma póstuma, de *La torre sin fin*. El homenaje a Carroll se vuelve explícito en esta novela breve, dirigida a un público infantil, y contribuye a poner de manifiesto con una relevancia más evidente la preocupación de Ocampo por las narraciones carrollianas. La lectura de la novela conduce a la hipótesis de que se trata de un homenaje fallido: cuando Ocampo aplica la receta del *nonsense* riguroso de Carroll, el relato se estanca, se demora en encuentros aburridos, diálogos pobres y final previsible. Al mismo tiempo y como contracara, se pone de manifiesto que, en el momento en que Ocampo pasa por el tamiz de sus propias

preocupaciones ciertos hallazgos de Carroll y de Lear, compone una forma de la narración propia y singular que reinventa, sin proponérselo, una poética del *nonsense*.

El cuarto capítulo, “La inflexión Lear”, caracteriza, a partir de una serie de cuentos de las dos colecciones, los modos del *nonsense* ocampiano en el momento en que se deja atravesar por ciertos rasgos de la literatura de Edward Lear. El primer apartado se refiere a lo que denomino los *cuentos limerick* de Ocampo, relatos anómalos, de raras formas breves, con aire de inconclusos. Son historias mínimas en las que casi no hay narración, puesto que un solo episodio ocupa el espacio todo del relato. Como en los limericks de Lear, la vida de los personajes se reduce a una anécdota insignificante que los define por entero. Desentendidos de la razón, los personajes habitan el mundo como un error, un despropósito, una aventura. Se describe entonces el modo en que la estructura narrativa efímera propia del limerick aparece, desprendida de la rima, en el ámbito del cuento, y trastorna así la forma del relato, al tiempo que la impregna de fugacidad y tontería. En este sentido, se propone la idea de que la paradoja de la incompleta plenitud singulariza a estos cuentos de Ocampo. Lo que se cuenta es muy poco, apenas la anécdota que surge de llevar un precepto al extremo de sus posibilidades lógicas. No hay profundidad del sentido, sino sólo el sentido plenamente incompleto del devenir humorístico de una excentricidad. En estos relatos rige la necesidad insensata de la sinrazón, que es la forma de su verosímil, su causalidad *nonsensical*.

Las expectativas frustradas por la narración proyectan la sombra del *nonsense*. Los relatos actualizan una y otra vez el sinsentido como afirmación de todos los sentidos en simultáneo, y en ese movimiento hacen fracasar las perspectivas del lector. Frente al anhelo de la sucesión episódica, el cuento devuelve frustración, pero se sostiene en su locura. Indiferente al buen sentido, el cuento soporta lo insoportable: la gracia de que no haya

gracia. La forma del humor *nonsensical* aparece entonces como análoga a la de un chiste sin remate.

Además del caso de los cuentos limerick, las narraciones de estos libros se ven atravesadas por una serie de características de interés central para el *nonsense*: el desapego, la atmósfera de indiferente zoncera, el anti-clímax, la forma intencionadamente inconclusa y la fábula sin moraleja. Los relatos se deslizan por una extensión sin profundidad, con la suspensión irresponsable propia del *nonsense*. En este sentido, se analizan, por un lado, los recursos del *nonsense* que se identifican en los cuentos, y por otro, las reescrituras de relatos tradicionales que Ocampo lleva adelante, en las que se pone de manifiesto el efecto de un *giro nonsensical*. El segundo apartado se ocupa entonces de describir el modo en que las imágenes del mundo al revés, las metamorfosis sin sentido, las inversiones, las literalizaciones de metáforas y demás recursos y tópicos que estos relatos ponen en primer plano corresponden al repertorio de motivos y procedimientos que la mayoría de las lecturas del *nonsense* señala como características de esta modalidad literaria. Por último, el tercer apartado sostiene la hipótesis de que en estos libros se pone de manifiesto el giro *nonsensical* del relato tradicional, que sujeta cualquier pretensión intelectual, sentimental o moral a un permanente estado de alegre tontería.

El capítulo describe el modo en 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 a estos relatos de humor y disparate. Como las cosas que cuentan los niños, estas narraciones cuentan una nada como si fuera una aventura. Las situaciones son anti-situaciones, los problemas son anti-problemas, no hay clímax. Los relatos se mueven, como los limericks, con velocidad improvisada e inconclusa, hacia ninguna parte. Lo que se cuenta es el hacer-nada, la no-anécdota de

personajes que son una mera extravagancia, una superficie plana, sin profundidad, como dibujos. Son intrascendentes, insignificantes: no van a ninguna parte, no “tienen sentido”. Los personajes son una nada que proyecta una historia, o un fantasma de historia, que es la de su propia disolución. Los rige el principio *nonsensical* de lo *pointless*. Sin meta, sin propósito, sin uso, no trascienden más allá de la mínima anécdota que define su destino. Narrativas de lo insignificante, la tontería y la fugacidad, ponen a prueba la potencia del fracaso, de la frustración de la coherencia, del fallido o el malentendido.

Para concluir, es preciso aclarar que la propuesta general de lectura no intenta reemplazar un género por otro: del fantástico al *nonsense*, con inocuas precisiones terminológicas de por medio. Las más completas investigaciones sobre el *nonsense* desde enfoques literarios repiten en lo esencial los problemas que ya habían acreditado las definiciones del género fantástico. La definición que Tigges ofrece del *nonsense*, al que se empeña en elevar a género literario, se basa en una idea de vacilación entre sentido y falta de sentido, que parece proceder del molde de la teoría de Tzvetan Todorov sobre el género fantástico o, al menos, reactualiza sus falencias. Pensar el *nonsense* a partir de las postulaciones deleuzianas propicia, en cambio, la formulación de definiciones paradójicas, como la que afirma la gracia de las plenitudes parciales, fugaces, o el encanto de lo deceptivo, que es como decir el encanto del desencanto. Los efectos de frustración del sentido propios de los relatos de *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, derivados de la disolución y fragmentación que caracteriza su estructura, y de la constante fuga del sentido que operan, configuran, contra la idea de cuento como “esfera acabada” (Tomassini 1995), una suerte de acabado sin acabar, una incompletud intrínseca. Esta particularidad del relato involucra un modo de ver el mundo como un malentendido risueño. El *nonsense*

viene a decir que lo real es un despropósito, es lo inexplicable, un malentendido, un chiste sin remate. Si algo puede ese malentendido es maravillar, conmover. Al *nonsense* de Silvina Ocampo no le importa encontrar el orden secreto del universo, el sentido como totalidad; se trata, más bien, de festejar porque no lo encontramos, o que lo encontramos pero no lo entendemos. El despropósito del mundo se dice en esa forma de la locura que es el relato del *nonsense*. Si lo real se resiste siempre a ser atrapado, las narraciones de Ocampo buscan, entonces, abrirse a ese vacío, dejarlo al descubierto. De ahí que el lector encuentre, a veces, que estos cuentos le resultan más que desconcertantes: *exasperantes*. El intento de asir lo real fracasa, pero el *nonsense* se ríe de su propio fracaso. Al lector del *nonsense*, al lector atónito, sólo le queda la risa como efecto.

## Primera Parte: El camino crítico

### Capítulo I. Los lectores de Ocampo: Del fantástico al *nonsense*

#### Los inicios del consenso crítico

A juzgar por las numerosas lecturas de su obra desde esta perspectiva, el vínculo entre la narrativa de Silvina Ocampo y el género fantástico parece indiscutible. Un lugar común que se ha llevado demasiado lejos, hasta su cristalización en fórmulas como la que usa Carlos Gamerro (2010) en una de las lecturas más recientes, cuando ubica a Silvina Ocampo en el grupo de “los cuatro fantásticos”, junto con Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar. La idea resulta ocurrente, pero delata un error que se viene arrastrando, con variaciones, por lo menos desde los años setenta hasta la actualidad. Que en la segunda década del siglo XXI aún persista la idea de que la narrativa de Ocampo se lee bajo el rótulo del fantástico —nunca más indefinido— y en serie con la de estos tres autores, alerta sobre la necesidad de revisar las generalizaciones y las ideas recibidas, y de insistir en los detalles, en los aspectos menos previsibles de esta literatura.

La razón que justifica la persistencia de este enfoque se debe a la conjunción de un olvido, un desinterés y un desconocimiento. Primero, el olvido de la lectura inaugural de Alejandra Pizarnik en su reseña titulada “Dominios ilícitos” (*Sur* 311), que en 1967 discutió la remisión de los relatos ocampianos al género fantástico; segundo, el desinterés crítico por los dos últimos libros editados en vida de la autora, cuya preocupación central por las formas del *nonsense* revela la insuficiencia de la perspectiva fantástica; y por último, la recuperación reciente de los textos póstumos de Ocampo que, desconocidos hasta el año

2006, transforman la lectura de la obra<sup>1</sup>. Me interesa reconstruir ahora los avatares de las lecturas desde el fantástico.

El primer cuestionamiento a la lectura fantástica de los relatos de Ocampo es el que formula Alejandra Pizarnik en su reseña de *El pecado mortal*, la antología de cuentos que José Bianco prepara para la editorial Eudeba en 1966. Una nota introductoria, sin firma, acompaña esa edición. En ella se enuncia la “decidida preferencia por la narrativa fantástica” (5) que manifestaría la prosa de *Viaje olvidado* y confirmaría la de *Autobiografía de Irene*, *La furia* y *Las invitadas*. A esta constatación, Pizarnik responde con una sentencia tan cierta como categórica:

alguien repite *realidad; irrealidad; fantástico*. Mediante la repetición de estos términos, el innominado transcribe los tópicos fantasmas que caracterizarían la narrativa fantástica. A su vez, los tópicos inaveriguables se hacen acompañar por definiciones cómplices. Decir, por ejemplo, que *la presente selección de sus cuentos destaca la voluntad irrealizadora de su estilo*, es decir poco, e incluso ese poco no es cierto. (1967: 421)

Las afirmaciones de la nota dan testimonio de una idea que circulaba en la época con bastante aceptación. Desde la aparición de su primer libro de relatos, *Viaje olvidado*, en 1937, las lecturas críticas reconocen un problema con la realidad en estos cuentos que, en líneas generales y sobre todo a partir de los años sesenta, identifican sin más con las preocupaciones propias del género fantástico. No obstante, las primeras reseñas que

---

<sup>1</sup> En 2006 la editorial Sudamericana comenzó a publicar, en ediciones al cuidado de Ernesto Montequin, una serie de relatos que habían permanecido inéditos en vida de la autora. Me refiero específicamente a los siguientes volúmenes: *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (2006), que reúne un conjunto de narraciones escritas entre 1936 y 1989; *Inventiones del recuerdo* (2006), una extensa autobiografía en verso que Ocampo fue componiendo por fragmentos entre 1960 y 1987; y *La torre sin fin* (2007), una novela corta para niños que empezó a escribir aproximadamente en 1955 y, luego de sucesivas postergaciones y revisiones, terminó en 1984. A partir de 2011, las ediciones de textos póstumos continúan apareciendo —siempre al cuidado de Montequin— por la editorial Lumen, que publica entonces *La promesa* (2011), novela en la que Ocampo trabajó de forma intermitente desde mediados de 1960 y corrigió y completó entre 1988 y 1989; y *El dibujo del tiempo* (2014), que reúne entrevistas, prólogos y textos autobiográficos que escribió entre 1938 y 1989, muchos de ellos hasta ahora inéditos.

recibieron los relatos de *Viaje olvidado* no los identifican con el género fantástico. Ni la reseña de su hermana Victoria, publicada en *Sur*, ni la de José Bianco, publicada en *El Hogar*, ni la de Oscar Bietti, que aparece en la revista *Nosotros*. Hay que decir que los hallazgos de las dos primeras reseñas continúan, aún hoy, revelando su eficacia en la lectura de esta narrativa. ¿Qué pasó entonces entre esas primeras lecturas de *Viaje olvidado* y las de los años setenta? Es posible conjeturar que haya intervenido en este proceso algo del efecto asimilador de la obra de Silvina Ocampo con las de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares que la década del cuarenta significó para la recepción de la narrativa ocampiana. La aparición de tres libros marca cada uno de los momentos decisivos de esta asimilación: la compilación de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), firmada por los tres; la publicación de *Autobiografía de Irene* (1948), volumen en el que la búsqueda narrativa de Ocampo se “desvía” de sus intereses principales para acercarse a la poética del relato ordenado y riguroso que por esos años están definiendo Borges y Bioy Casares (Podlubne 2011); la primera reedición, a principios de los cincuenta, de la *Antología...* (1952), con la inclusión de un cuento de Silvina Ocampo (“La expiación”).

Si bien entre los años cuarenta y principios de los cincuenta la obra de Ocampo manifiesta un interés por el fantástico, o mejor, por alinearse en la poética que Borges y Bioy delimitan en este sentido, no deja de resultar peligrosa la postulación de que el impulso narrativo de una obra tan compleja y diversa como la suya se defina cabalmente por una supuesta preferencia por la narrativa fantástica. Más dudoso aún, que su singularidad se reduzca a los problemas que el campo del fantástico es capaz de formular. A pesar de que la reseña de Pizarnik ya introduce estas sospechas en 1967, la perspectiva fantástica para la lectura de la narrativa ocampiana toma fuerza desde la década del sesenta en adelante. Julio Cortázar impulsa con sus ensayos y conferencias de los años sesenta y

setenta, “Algunos aspectos del cuento” (1962-1963), “Del sentimiento de lo fantástico” (1967) y “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” (1975)<sup>2</sup>, una vindicación del fantástico, y establece una lectura conjunta de su obra y la de Ocampo como dos modulaciones del llamado fantástico cotidiano. En la década del ochenta se afianza definitivamente esta perspectiva, por la confluencia de dos tradiciones críticas que concedieron una excesiva importancia a la lectura de conjunto de la tríada Ocampo-Borges-Bioy, y al lugar que ocupó en la obra de la autora la *Antología de la literatura fantástica*: por un lado, la que configura la recepción nacional de la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, y por otro, la tradición antirrealista que involucran las lecturas de los escritores de *Sur* en *Punto de vista*.

Las notas de Victoria Ocampo y José Bianco sobre los primeros cuentos de Silvina Ocampo ya adelantaban lo que la de Pizarnik sobre *El pecado mortal* precisaría: esto es, que la perspectiva fantástica resulta insuficiente; que las dicotomías realidad/irrealidad, realismo/fantástico no son operativas; que, finalmente, “la autora no intenta poner en tela de juicio la noción de realidad” (Pizarnik 1967: 419). Ambas reseñas de *Viaje olvidado*, tanto la de Victoria Ocampo como la de Bianco, plantean líneas de interpretación que las lecturas de Pizarnik (1967) y Molloy (1969) retoman y fortalecen, preservando una sutileza que les permite captar la singularidad de estos cuentos sin necesidad de recurrir a las pautas del fantástico.

---

<sup>2</sup> El texto de la conferencia “Algunos aspectos del cuento” se publica en 1970 en *Diez años de la revista “Casa de las Américas”*, nº 60, julio, La Habana. “Notas sobre lo gótico en el Río de La Plata” se publica en 1975 en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* (Caravelle), Toulouse, Le Mirail, núm. 25. Cito ambos ensayos por la edición de su obra crítica completa (Cortázar 2004). “Del sentimiento de lo fantástico” pertenece a *La vuelta al día en ochenta mundos*, de 1967.

La ambigüedad, el doble sentido, la propiedad de cualquier cosa de ser varias cosas a la vez definen el modo de postular realidad en el *nonsense* ocampiano. La “coalición de una realidad que se ha vuelto irreal y un sueño que se ha vuelto realidad”, para decirlo con las palabras de Victoria Ocampo (1937: 119), define la atmósfera de esta narrativa que “une lo esotérico con lo accesible y crea una atmósfera libre y poética donde la fantasía, en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad”, si se prefieren las palabras de Bianco (1937: 148). El lector experimenta así un tipo de asombro análogo al de los niños —continúa Bianco— en tanto que “los sucesos milagrosos le parecen el colmo de la naturalidad” (1937: 148). Un asombro que no reenvía a lo sobrenatural o a lo fantástico, sino a lo real. A esta forma conmovida de ver lo real se refiere Alejandra Pizarnik cuando afirma:

También el mundo trivial permanece reconocible, aunque extraño y transfigurado: de súbito se abre y es *otro*, o revela lo *otro*, pero el pasaje de la frontera es enteramente imperceptible. La ambigüedad de Silvina Ocampo se acuerda con su facultad de transponer un hecho apacible y común en otro que sigue siendo el mismo, sólo que inquietante. Es decir: se traslada al plano de la realidad sin haberlo dejado nunca. Asimismo, se traslada al plano de la irrealidad sin haberlo dejado nunca. (1967: 415)

Este razonamiento es retomado y extendido por el ensayo de Sylvia Molloy, “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje” (1969), otra de las lecturas inaugurales de esta obra, cuando afirma que “[n]i lo fantástico, ni lo infantil, ni la psicología exagerada [...] dan cuenta cabal de la obra de Silvina Ocampo. La parodia en cambio lo logra, ya que devuelve la exageración al lenguaje, al origen y finalidad de toda ficción, al ‘artificio verbal’, para citar una vez más a Borges” (24). El cuestionamiento de la perspectiva fantástica que llevan a cabo Pizarnik y Molloy en estos breves ensayos de fines de los sesenta prolonga una concepción de la literatura que Borges sostenía, a pesar de que a veces declarara lo contrario:

(...) creo que no deberíamos hablar de literatura fantástica —opina Borges en una entrevista que le hacen Pizarnik e Ivonne Bordelois en 1964— Y una de las razones (...): ya que toda la literatura está hecha de símbolos, empezando por las letras y por las palabras, es indiferente que esos símbolos estén tomados de la calle o de la imaginación. Es decir, creo que esencialmente Macbeth (...) no es un personaje menos real que Rodion Raskolnikov... (Citado en Pizarnik 1966: 421).

Tanto Molloy como Pizarnik piensan el problema del lenguaje en la prosa de Ocampo deteniéndose, con justa razón, en su literalidad característica. Pero mientras Molloy interpreta este rasgo como un ejercicio de verbalización excesiva que la conduce a proponer la parodia como clave de lectura, Pizarnik orienta las relaciones entre lenguaje y humor hacia una vinculación con el desatino carrolliano.

En los cuentos de Silvina Ocampo, el humor es obligado a nacer, casi siempre, al pie de la letra o, lo que es igual, del simulacro de asímbolia o, lo que es igual: basta olvidar que el mundo está hecho de símbolos, para que el mundo se vuelva una representación de El Gran Hospicio del Mundo.  
“... y dibujaban muchas cosas. Todo lo que empieza con M.  
— ¿Y por qué con M?— inquirió Alicia.  
— ¿Y por qué no?— dijo la Liebre Loca”. (Pizarnik 1967: 421)

Estos relatos postulan una realidad donde las cosas ocurren “por ninguna razón absolutamente”, como lo expresa la fórmula de Chesterton en su “Defensa del desatino”, de 1901, una de las más brillantes lecturas sobre la literatura del *nonsense*. No es falta de sentido: en el relato del disparate, los sentidos proliferan pero *sin razón* que los ordene. La literatura de Silvina Ocampo está “emparentada con los dibujos animados”, dice Victoria Ocampo (1937: 119). En sus relatos, afirma, parece que “los personajes son cosas y las cosas personajes, como en la infancia” (120), y “las cosas más disparatadas, más incongruentes están cerca y caminan abrazadas, como en los sueños (121). Estos tres enunciados que Victoria Ocampo escribe a propósito de *Viaje olvidado*, pero que

resultarían igualmente eficaces para los cuentos de *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, como procuraré demostrar más adelante, anticipan una perspectiva de lectura desde el punto de vista del *nonsense*. El disparate, la reunión de elementos incongruentes, la semblanza del sueño y del dibujo animado, trazan la forma del *nonsense* ocampiano.

Una fórmula que bien podría cifrar este modo de lo real en el *nonsense* de Ocampo es la que da César Aira en su novela *Las aventuras de Barbaverde*: se trata de “un sueño que sin dejar de ser sueño, también era realidad” (2008: 23). Encerrado en esta frase sencilla se encuentra el argumento con el que Molloy reemplaza la adscripción al fantástico por un punto de vista que complejiza la forma de lo real en estos cuentos, a partir de la analogía con Carroll:

Lo mismo sucede con los relatos de Silvina Ocampo que recurren a lo fantástico. Se intenta descartarlos profilácticamente a una zona inocua “donde esas cosas en realidad no pasan”, olvidando que las cosas siempre ocurren “en realidad”: la baraja de Lewis Carroll, pese a la lógica denuncia — “No sois sino un mazo de naipes”— no deja por eso de abalanzarse sobre Alicia, quien sólo se salva por una ruptura que la traslada a otro plano de ficción o de realidad, como se quiera. Lo infantil y lo fantástico son en estos cuentos comentario excesivo aunque no superfluo de lo obvio, del desajuste que parece decir la auditora en el nivel de la pretendida realidad... (Molloy 1969: 23)

Como una prolongación de estas conclusiones, Molloy escribe en un artículo posterior, “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo” (1978), que lo fantástico, si aparece, no pretende instalar la duda en el lector —en efecto, rara vez puede señalarse la irrupción de lo sobrenatural en estos cuentos—, sino intensificar, paradójicamente, el efecto de realidad. Se refiere, además, al uso del cliché, que Ocampo toma en su fase literal y ridícula, con un interés que, aunque Molloy no menciona, es característico de los relatos de Carroll. La introducción que Edgardo Cozarinsky escribe en 1970 para la antología *Informe del cielo y del infierno*, editada por Monte Ávila, consigna también el interés de esta

narrativa por los lugares comunes del lenguaje. Junto a esta característica, señala otros rasgos, como las inversiones, el humor, el “pudor de las emociones” (10) y la “capacidad para nombrar con inocencia, como por primera vez” (13), todos los cuales son considerados por los críticos del *nonsense* inglés como tópicos y procedimientos propios de esta modalidad literaria. Aunque Cozarinsky no está pensando en estos términos sino en una dirección más bien próxima a las interpretaciones desde el fantástico, en tanto que suscribe a la idea de subversión de la realidad y del uso de lo ridículo como denuncia de una verdad oculta, sus reflexiones abren camino hacia una lectura desde el *nonsense*.

Entre las lecturas de los años sesenta y setenta, resulta significativo constatar el modo en que dos ediciones de las historias críticas del Centro Editor de América Latina configuran el mapa literario de lo fantástico en la Argentina. En la primera versión de *Capítulo, la historia de la literatura argentina* (1967), el fascículo preparado por Luis Gregorich (el número 51, de 1967) se refiere a la literatura de Ocampo como un campo de ensayo para la obra “madura” de Cortázar y Bioy Casares<sup>3</sup>. Según este criterio, ellos son los “representativos narradores de esta generación” que, como exponentes de lo fantástico, constituyen figuras “mayores”, mientras que Silvina Ocampo, Enrique Anderson Imbert y Manuel Peyrou “forman la segunda línea sobre la cual pueden apoyarse y afirmarse” los primeros para “operar los cambios y el acceso definitivo a la madurez y al nivel profesional de nuestra narrativa” (Gregorich 1967: 1205). Ya en la segunda versión de *Capítulo*, de 1979, Beatriz Sarlo desacomoda esa organización esquemática y piensa en términos de saltos cualitativos en el proceso de renovación narrativa, del que Borges y Cortázar

---

<sup>3</sup> La primera versión de *Capítulo, la historia de la literatura argentina* comienza a publicarse a partir de 1967, bajo la dirección de Roger Pla. Para un estudio detallado del modo en que es configurado lo fantástico en la literatura argentina en las dos versiones de *Capítulo* ver el trabajo de Carolina Zunino (*mimeo*).

participan marcando los puntos de inflexión<sup>4</sup>. Ocampo no deja de quedar asociada, no obstante, con la vertiente fantástica de la narrativa de Cortázar. Comparten —afirma Sarlo— “esa amalgama de trama fantástica, de transposición simbólica y representación concreta donde el detalle alcanza dimensiones teratológicas con Silvina Ocampo” (1979: 42).

La reunión de ambos escritores en la vertiente del fantástico cotidiano constituye una línea de lectura con amplio consenso crítico que el propio Cortázar funda en sus “Notas sobre lo gótico en el Río de La Plata”, de 1975<sup>5</sup>. En ese texto aclara que el gótico propiamente dicho es la literatura de fantasmas, vampiros y sombras, sobre todo inglesa, del siglo XIX, caracterizada por la creación de un clima de misterio y espanto a partir de determinados “trucos literarios”, y a la que califica de “mala literatura”. Pero menos que atender a los antecedentes históricos de esta modalidad en la novela gótica inglesa, insiste en convertir cierta línea del fantástico en un fenómeno local, como si se tratara del nuevo género gauchesco. Se apura, por suerte, a señalar que “nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito” (2004: 106) no le parecen causas suficientes para explicar el fenómeno. A “lo fantástico que nos es propio” (116) le corresponde una acepción “muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente

---

<sup>4</sup> Según afirma Zunino, “Sarlo valora positivamente los modos en que los relatos —incluidos, por supuesto, los fantásticos— de Borges y Cortázar constituyen fracturas del programa de representación realista que predominó en nuestra narrativa, dado que su perspectiva centra la especificidad de la literatura fundamentalmente en el trabajo sobre la escritura, sobre los distintos planos del lenguaje, y no en un ideal de expresión de realidades extraliterarias” (*mimeo*).

<sup>5</sup> La categoría de “fantástico cotidiano” es explicada por Todorov, a partir de conceptos que toma de Sartre, como el nuevo rasgo que asume lo fantástico en la literatura contemporánea, cuya particularidad radica en que lo extraño o sobrenatural ya no provoca el asombro o la vacilación entre una explicación natural y una sobrenatural que caracteriza, según su teoría, a lo fantástico propiamente dicho. Esta vertiente del fantástico se confunde, en algunas interpretaciones críticas, con el realismo mágico (Cfr. Dámaso Martínez 1980-88: 417).

‘gótico’ es con frecuencia perceptible” (105). Dentro de ese dilatado arco, Cortázar arma una serie que incluye a Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, lo “fantástico mental” de Jorge Luis Borges, los “artificios a veces irónicos” de Adolfo Bioy Casares, el “universo surreal” de Felisberto Hernández, y “la extrañeza en lo cotidiano” que, según entiende, define a su propia literatura junto con la de Silvina Ocampo. La postulación de este vínculo fue aceptada sin discusión por las interpretaciones críticas de la narrativa ocampiana y se cristaliza a partir de los noventa. En realidad, para Cortázar lo fantástico excede los límites genéricos —aunque la identificación de su obra con un género específico y local le resulte provechosa en términos de mercado y difusión— para involucrar una perspectiva sobre lo real: el sentimiento de que la realidad no tiene lógica<sup>6</sup>. Lo fantástico o lo gótico —Cortázar los usa en sentido equivalente<sup>7</sup>— apelaría a una idea de la realidad, literaria y no, vista “desde la perspectiva de la infancia” (107), ligada a las supersticiones, al folclore, a la tradición oral, y, sobre todo, al miedo. Cortázar afirma que todos los niños son góticos por naturaleza, aunque tempranamente se los somete a “las leyes del realismo social” (109), con lo que se refuerza la confusión —para él natural, según reitera aquí y en sus conferencias y clases de literatura<sup>8</sup>— entre las categorías de la literatura y las de la vida cotidiana.

Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante. (Cortázar 1982)

---

<sup>6</sup> Cfr. “Carta en mano propia”, a Felisberto Hernández (Hernández 1985).

<sup>7</sup> Vale anotar que, en este ensayo sobre lo gótico, Cortázar no establece distinciones entre “lo sobrenatural”, “lo *uncanny*” (el equivalente inglés para lo “*unheimlich*” freudiano), “lo misterioso” y “lo fantástico”.

<sup>8</sup> Cfr. las clases de literatura que dicta en Berkeley en los años 80, recientemente editadas (Cortázar 2013).

Ese modo infantil, soñado o extrañado de percibir lo real al que refiere Cortázar en la conferencia dictada de 1982, “El sentimiento de lo fantástico”, se aproxima al “sentido de la perdurable infancia del mundo” con la que Chesterton define al *nonsense*, según desarrollaré en el capítulo siguiente<sup>9</sup>. La ficción fantástica (según la denomina “por falta de mejor nombre”, en la conferencia de 1962 “Algunos aspectos del cuento”, 2004: 508) o gótica (según el ensayo de 1975) propicia mejor que ninguna, para Cortázar, el “retorno a una inocencia parcial” (1975: 112), la disposición infantil a la lectura que lleva a “aceptar lo inaceptable, a vivir en un permanente estado de eso que Coleridge llamó *suspension of disbelief*” (1975: 110).

En “Los avatares de la tortuga”<sup>10</sup>, Jorge Luis Borges adhiere a la idea del mundo como fábrica de la voluntad, formulada por Shopenhauer, y en un párrafo muy conocido afirma:

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso. (1996: 186)

---

<sup>9</sup> En esta conferencia, dictada en la Universidad Católica Andrés Bello, de Caracas, dice Cortázar:

...ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar. [...] ese sentimiento de estar inmerso en un misterio continuo, del cual el mundo que estamos viviendo en este instante es solamente una parte, ese sentimiento no tiene nada de sobrenatural, ni nada de extraordinario, precisamente cuando se lo acepta como lo he hecho yo, con humildad, con naturalidad, es entonces cuando se lo capta, se lo recibe multiplicadamente cada vez con más fuerza; yo diría, aunque esto pueda escandalizar a espíritus positivos o positivistas, yo diría que disciplinas como la ciencia o como la filosofía están en los umbrales de la explicación de la realidad, pero no han explicado toda la realidad, a medida que se avanza en el campo filosófico o en el científico, los misterios se van multiplicando, en nuestra vida interior es exactamente lo mismo. (Cortázar 1967)

<sup>10</sup> En *Sur* 63, año IX, dic. 1939, p.18; recogido en *Discusión*, 1957, con el título “Avatares de la tortuga”. Cito por la edición de 1996 de *Discusión* (pp. 175-186).

Para ejemplificar esas “irrealidades visibles” (185), los eternos intersticios de sinrazón que confirman el carácter alucinatorio del mundo, hace un catálogo de los avatares de la paradoja de Zenón, del que recorta la relectura de Lewis Carroll en “Lo que la tortuga le dijo a Aquiles” (“What the Tortoise Said to Achilles”, 1895<sup>11</sup>), para demorarse en el carácter literario de ese diálogo infinito y teatral. Para Borges, la sinrazón del mundo se dice mejor en el arte, y encuentra una formulación especial en el *nonsense* de Carroll.

Los ensayos de Cortázar, sin embargo, presentan contradicciones que contribuyeron a remitir estas narrativas que exploran lo real como *nonsense* a la zona segura —por alejada y cercada tras una valla de “realidad”— de lo fantástico, con sus inocuos juegos con lo sobrenatural, lo misterioso, lo irreal. Para muestra, basta la siguiente afirmación de Cortázar en las “Notas sobre lo gótico”: esta literatura, dice, es “quizá la única [...] que admite ser calificada de escapista *stricto sensu* y sin intención peyorativa” (1975: 105). Esta perspectiva conduce, a través del auge de las teorías del género fantástico de los setenta y ochenta, a las lecturas críticas que enmarcan a la literatura de Ocampo en el terreno simplificador de la narrativa fantástica. Allí la instalan, junto a Cortázar, las compilaciones de trabajos críticos dedicados al fantástico en ambos autores que aparecen en Francia en los años noventa. Allí continúan remitiéndola los estudios recientes de José Amícola en *La batalla de los géneros* (2003), que la convierte en escritora gótica, y la de Carlos Gamarro (2010) en su libro *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, que la asocia con la rama barroca del fantástico.

### **Los años ochenta: el auge de la interpretación fantástica**

---

<sup>11</sup> Publicado en la Revista *Mind*, No. 4, 1895, pp. 278-280.

La recepción crítica que tuvo la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov entre fines de los años setenta y principios de los ochenta en nuestro país contribuyó a la difusión y el auge del género fantástico<sup>12</sup>. Las redefiniciones de Ana María Barrenechea y los cursos que por entonces dicta Enrique Pezzoni en la Universidad de Buenos Aires constituyen dos casos paradigmáticos de esa recepción. Barrenechea busca proponer, a partir de una relectura del modelo de Todorov, una sistematización de la literatura fantástica basada en el corpus hispanoamericano del siglo XX. En sus conocidos artículos “Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)” (1972), y “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género” (1980), define entonces al fantástico como un tipo de relato que presenta hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con los hechos reales, normales o naturales. Este movimiento de redefinición fue continuado por su alumno y luego colega, Enrique Pezzoni, “bajo la forma de artículos y notas, pero también (esencialmente) en sus clases, en particular en el momento de su retorno a la Universidad de Buenos Aires en 1984” (Louis 2012: 120). En este contexto, la recuperación de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy y Ocampo resulta ineludible. Tal vez la obra de Bioy sea la única que todavía resiste una lectura desde el fantástico tal como lo definió Todorov, o como lo redefinió Barrenechea para el corpus hispanoamericano, pero

---

<sup>12</sup> Annick Louis (2011) explica el modo en que la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov (1970) se enmarca en el auge del debate sobre el género que se da en Francia en la década del setenta y, en este contexto, responde ante todo a la pretensión de desarrollar un método teórico para el análisis de obras literarias. En la segunda mitad de los años 1980, se registra en Francia un retorno de ese interés por el género literario, marcado principalmente por dos textos: la *Teoría de los géneros* (1986) de Gérard Genette, y el libro de Jean-Marie Schaeffer, *¿Qué es un género literario?* (1989). Entre ambos focos de debate, aparece el estudio de la estadounidense Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), cuya categoría de *fantasy* salda en parte la forzada remisión del fantástico al género, al proponer que lo fantástico es un “modo” que puede adoptar distintas resoluciones genéricas. En la perspectiva de Jackson, la literatura fantástica es esencialmente subversiva dado que desafía las nociones aceptadas sobre lo real, como las de tiempo, espacio y sujeto, que se encuentran constantemente transgredidas. El impacto que estas líneas de análisis tuvieron en la crítica latinoamericana fue decisivo.

las de Borges y Ocampo exceden completamente esos problemas hasta el punto de volverlos improcedentes. Si ambos comparten una preocupación, ésta tiene menos que ver con el fantástico que con el problema del lector y los efectos que sobre él puede producir un relato.

Según afirman los estudios ineludibles de Annick Louis (2001, 2012), la *Antología de la literatura fantástica* signó la definición del género en la literatura argentina y en la historia del género latinoamericano. No obstante, la concepción de la literatura fantástica que este libro consiguió imponer tiene, en rigor, su fundamento en las preferencias literarias de los compiladores. Las lecturas de la obra de Silvina Ocampo desde el fantástico son, en consecuencia, el resultado de un malentendido intencional: los antólogos (¿especialmente Borges?) propiciaron, convenientemente, la confusión de un criterio hedónico con uno genérico<sup>13</sup>.

La antología define, antes que un género, un lector. Una idea de lector fascinado, conmocionado, en la que Silvina Ocampo y Borges se encuentran más cerca entre sí, y más lejos de Bioy. Si una idea de lo fantástico recorre el volumen, ésta no tiene que ver ni con los autores elegidos, ni con el tipo de relatos (hay cuentos, fragmentos de novelas, relatos mitológicos, etc.), ni con el orden y el rigor formal de la construcción (la incorporación de fragmentos de novelas, por ejemplo, tira por tierra cualquier criterio formalista), ni mucho menos con precisiones genéricas, sino únicamente con ciertos fugaces momentos de los textos que cautivan al lector en la fascinación por algo que sacude sus modos habituales de entender lo real. Sólo en este sentido impreciso de lo fantástico sería posible incluir la obra de Silvina Ocampo, pero es un sentido tan amplio e indeterminado que resulta más bien

---

<sup>13</sup> Desarrollé esta hipótesis en el trabajo titulado “Del género fantástico al *nonsense* como forma. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo” (Biancotto 2013b), que presenté en las *III Jornadas Internas de Investigación “Cuestiones Críticas”*, en noviembre de 2013.

improcedente. Si en algún momento, en una coyuntura determinada, la remisión de la narrativa ocampiana al género fantástico resultaba útil, explicativa, o, por lo menos, tranquilizadora, es hora de abandonar esta perspectiva “segura”, primero porque ya ha manifestado sus limitaciones, y segundo, porque el riesgo de la inestabilidad parece estar más a tono con lo que esta literatura propone. Se trataría, así, de pensar que la obra de Silvina Ocampo pide justamente un lector que disfrute de no pisar terreno firme, que se encandile con el placer del desconcierto. Habría, entonces, que dejar paso a la ansiedad y la inquietud que estas narraciones producen en el lector, suspender el deseo de acallarlas y de reponer un sentido seguro allí donde no lo hay, como parece pretender la explicación fantástica. La identificación de esta literatura como fantástica resulta un pretexto para domesticar su rareza.

Para la revisión de la utilización de la categoría de fantástico en la crítica ocampiana, cobran especial interés dos grandes vías de análisis que se abren, con intereses y preocupaciones diversos, entre finales de los años setenta y la primera mitad de los ochenta. Por un lado, la de Enrique Pezzoni (1977, 1982, 1984), quien, como señalé más arriba, retoma la tradición de Todorov, junto con las relecturas Barrenechea para leer a Silvina Ocampo y recuperar la *Antología de la literatura fantástica*<sup>14</sup>. Por el otro, las lecturas de Beatriz Sarlo (1982, 1983) y María Teresa Gramuglio (1983, 1986) en *Punto de vista*, que configuran un mapa literario de los escritores de *Sur* en el que Silvina Ocampo

---

<sup>14</sup> Los textos que escribe en los años noventa Anniek Louis, discípula de Pezzoni, continúan en la misma línea.

queda asimilada a la poética de la narración rigurosa y antirrealista que le atribuyen a Borges y Bioy Casares<sup>15</sup>.

Pezzoni prologa el libro para niños *La naranja maravillosa*, de 1977, en cuyos relatos lee el modo en que la mirada del niño crea un orden otro que, según afirma, trastorna el orden del mundo adulto. En el prólogo a *La furia y otros cuentos* (1959) que escribe en 1982, Pezzoni intensifica esta atribución de un carácter subversivo a los personajes infantiles, y destaca la “ilegalidad” en la que se instalan estos cuentos. La anarquía como denuncia del absurdo sentido dominante aparece allí de la mano de la “dimensión fantástica” (17), que entiende como manifestación de la anomalía, a partir de la conceptualización de Barrenechea: “Lo anormal es todo lo que en el nivel natural o sobrenatural, físico o metafísico, psíquico o parapsíquico, resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente por uno o más grupos” (citado en Pezzoni 1982: 17). Tanto lo fantástico como el humor son interpretados como modos de denuncia de la realidad, en última instancia, dispositivos moralizantes a fuerza de inversión: despliegan “el espectáculo, cómico y feroz, de los juicios de valor (ético, estético) derruidos” (1982: 15). “Inversión: subversión”, escribe Pezzoni, y uno no puede menos que sospechar una igualación falaz. Según la hipótesis que intentaremos demostrar, en los relatos de Silvina Ocampo la inversión es humorística, sí, pero en el sentido del humor *nonsensical*, que no enjuicia ni moraliza; es decir, se opone a la ironía (Cfr. Deleuze 2008: 32). Lo fantástico subversivo se convierte para Pezzoni, por la vía de la exageración del lenguaje —y aquí remite a Molloy—, en parodia: “negarse a la verosimilitud realista y a la vez aceptar lo sobrenatural

---

<sup>15</sup> Específicamente, el artículo de Beatriz Sarlo “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, en *Punto de vista* n° 16, noviembre de 1982, pp. 3-6; el “Dossier: la revista *Sur*”, con artículos de Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio y Jorge Warley, en *Punto de vista* n° 17, abril-julio de 1983, pp. 7-14; y el trabajo de María Teresa Gramuglio “*Sur* en la década del 30: una revista política”, en *Punto de vista* n° 28, noviembre de 1986, pp. 32-39.

como una prolija forma del realismo y el verismo; es correr el riesgo de ser el teatro donde se representa ese juego” (17-18). Su interpretación de estos relatos, si bien acierta en correrlos tanto de la narrativa testimonial como de la escapista, los define de acuerdo con el gesto subversivo que los ubicaría en el campo de la “infracción, el desacato” a las normas del decoro (10). La lectura del matiz irónico y paródico que Pezzoni reconoce en los relatos, corre el riesgo de acabar por confirmar el parámetro del buen sentido del que pretendía diferenciarlos: la “nostalgia del orden” (18). En el artículo de 1984, recogido dos años después en *El texto y sus voces*, Pezzoni define la infracción al decoro como “lo atroz narrado de manera risueña” (2009: 214), una fórmula que condensa el rasgo que por esos años la mayoría de las lecturas críticas (Borges 1974, Calvino 1974, Balderston 1982) establecen como característica fundamental de esta narrativa. El malentendido sobre el humor ocampiano reaparece en otras lecturas, como la de Noemí Ulla, en su introducción dedicada a la autora en la historia de la literatura argentina de CEAL<sup>16</sup>, de 1981, o el estudio de Graciela Tomassini, de 1995, del que me ocuparé en el próximo apartado. Ulla vuelve a asociar la narrativa de Ocampo con la de Lewis Carroll, como lo habían hecho Pizarnik y Molloy, pero esta vez en una lectura atravesada por los cánones de la literatura fantástica, que entiende la ironía o el humor de tipo carrolliano como subversión del sentido común, y la dimensión fantástica —las metamorfosis, la animización de objetos y demás procedimientos propios del género— como alteración de lo real. De nuevo, se pone el acento en una supuesta crítica al orden dominante y un enjuiciamiento de los valores establecidos, con la convicción de que el texto *debe* presentar una verdad oculta, un sentido elevado, para conjurar el escándalo que significaría un relato que no se dirige hacia ningún

---

<sup>16</sup> El artículo aparece en el tomo 4, “Los proyectos de vanguardia” de la *Historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina (1980-86).

sentido en particular. Dice Ulla: "...la ironía, el humor que con frecuencia marca la autora en el reconocimiento de que tras de las apariencias, lo real desentraña con desnudez la verdadera identidad de las cosas" (1981: 393)<sup>17</sup>. Una tendencia repetida en las lecturas de esta obra es la de restablecer un orden moral, aunque sea por la vía de la parodia o la ironía, allí donde la extrañeza del relato se resiste a toda explicación.

En el mismo tomo de la *Historia* de CEAL aparece el ya clásico artículo de Carlos Dámaso Martínez "La literatura fantástica. Desde sus comienzos hasta Adolfo Bioy Casares" (1980/1986). En el recorrido histórico que traza para rastrear la conformación de la narrativa fantástica argentina, Dámaso Martínez ubica a Silvina Ocampo en "el horizonte común" de los escritores de *Sur* en los que, según entiende, se reconoce "fácilmente" la influencia de Jorge Luis Borges (1980-86: 419), especialmente visible en un momento clave del fantástico como son los años cuarenta. La centralidad de Borges y de la *Antología...* en el desarrollo de la narrativa fantástica argentina y, específicamente, su influencia en la obra de Silvina Ocampo será una constante en las lecturas especializadas de esta obra desde principios de los ochenta en adelante y, a partir de los noventa, ya se asume como un lugar común. En "Notas sobre la literatura fantástica rioplatense", el estudio de Mario Goloboff que abre la compilación de trabajos titulada *Aspects du récit fantastique rioplatense (Silvina Ocampo, Julio Cortázar)* (AA.VV. 1997b), las ideas de Borges sobre el fantástico, definidas por su oposición al relato realista, parecen explicar las literaturas de escritores afines, como la de Ocampo. Este tipo de afirmaciones son tributarias de una tradición crítica que se funda en los años ochenta. Entre 1982 y 1989, es decir, por los

---

<sup>17</sup> Ulla busca convertir a Silvina Ocampo en una ironista y para ello fuerza las afirmaciones de Vladimir Jankélevich cuando dice: "El ironista quiere preservar dentro de sí cierta profundidad secreta, le repugna decir todo lo indecible, y conserva preciosamente esa cosa poética y virginal que sobrevive en nosotros a las demostraciones más chocantes del pathos" (citado en Ulla 1981: 294).

mismos años en que aparece este artículo de Dámaso Martínez, Beatriz Sarlo y María Teresa Gramuglio están redefiniendo las lecturas sobre los escritores de *Sur* desde sus artículos en la revista *Punto de vista*. Sus interpretaciones de la polémica que Borges mantiene entre los años treinta y cuarenta contra el realismo y la psicología en la novela contribuyen a delinear la tradición antirrealista a partir de la que, desde entonces, se leyeron los enunciados borgeanos y, transitivamente, se interpretó su poética y la de sus escritores afines.

María Teresa Gramuglio (1989) afirmó que Borges procede a una “verdadera vindicación del fantástico como un género que, por su rigor constructivo, puede oponerse a la narración realista por entonces predominante en la Argentina” (12). Esta conclusión se generalizó al punto de ocultar que la oposición realismo/fantástico en Borges es menos atribuible a una ética literaria del autor que a las interpretaciones críticas de sus enunciados. Desconociendo el estatuto provisional y estratégico de las afirmaciones borgeanas, las lecturas críticas más relevantes suscriben a la dicotomía con la que Borges urde su maniobra. La eficacia del estilo borgeano ha impedido hasta hoy percibir que la literatura de imaginación no se identifica para él únicamente con la modalidad fantástica<sup>18</sup>. “Nosotros *pusimos de moda* la literatura fantástica en la Argentina”, dice Silvina Ocampo (2014: 366, subrayado mío) en la única entrevista que concedió junto a Adolfo Bioy Casares, y en esa expresión que elige, “poner de moda”, deja ver, con la compleja sutileza que la caracteriza, que el fantástico al que se refiere fue para ellos menos una opción formal y moral que una perspicaz estrategia de posicionamiento en el campo literario.

### **Ocampo y Carroll: indicios de un vínculo inexplorado**

---

<sup>18</sup> Desarrollé esta hipótesis en Biancotto (2013a).

En los años noventa se afianza un renovado interés por la obra de Silvina Ocampo, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. La atención creciente que lectores y críticos prestan a sus relatos converge con la publicación de los *Cuentos Completos* hacia el final de la década (Emecé, 1999). Convertida en escritora consagrada, de los noventa en adelante y hasta la actualidad, la obra de Silvina Ocampo motiva numerosos estudios especializados, reediciones y publicaciones de textos inéditos<sup>19</sup>, e incluso, documentales y películas sobre su persona y su obra<sup>20</sup>.

Los noventa significan también, para la crítica ocampiana, la consolidación de la perspectiva fantástica como línea de lectura privilegiada. Por esos años se editan en Francia dos compilaciones de artículos dedicadas a los cuentos de Silvina Ocampo y de Julio Cortázar, que ponen de manifiesto esta clave de lectura: un número especial de la revista *América. Cahiers du CRICCAL* titulado “Le fantastique argentin” y el libro *Aspects du récit fantastique rioplatense*, con trabajos reunidos por Milagros Ezquerro. Los artículos incluidos en estos volúmenes se centran casi exclusivamente en el análisis de los relatos de *La furia y otros cuentos*, considerados en general como sus cuentos más logrados<sup>21</sup>.

De esa serie de lecturas que se consolida en los noventa, me interesa distinguir el trabajo que realiza Matilde Sánchez en la antología que preparó, en 1991, para la editorial

---

<sup>19</sup> Ver nota 1 sobre el proyecto editorial de Sudamericana/ Lumen.

<sup>20</sup> Me refiero al film documental de Lucrecia Martel, “Las dependencias” (1999), y a la reciente película “Cornelia frente al espejo” (Rosenfeld, 2012), a la que me referiré más adelante.

<sup>21</sup> Ambas publicaciones son producto de un requerimiento institucional. Se trata de los concursos nacionales franceses “CAPES” y “Agregación”, que deben rendir los profesores de enseñanza media. El tema elegido para el examen de la promoción 1996/1997 fue precisamente la narrativa de Ocampo y de Cortázar, por sugerencia de Milagros Ezquerro, que había dirigido la tesis de Annick Mangin sobre Silvina Ocampo. A pesar de que se trata de concursos que sólo se requieren para enseñar en la escuela secundaria, toda la universidad se organiza en torno a ellos, como así también la crítica en general, sobre todo la especializada en literaturas extranjeras, en parte porque la mayoría de los estudiantes se orienta hacia esa formación. Debo toda esta información a la generosa colaboración de Annick Louis.

Por estos años, además del estudio de Mangin (1996), ya mencionado, se publican en Francia varios trabajos académicos centrados en el análisis de algunos tópicos característicos de esta narrativa, como son los de Mónica Zapata (1992) y Belinda Corbacho (1998).

Fondo de Cultura Económica, *Las reglas del secreto*<sup>22</sup>. En las notas que introducen cada una de las secciones de la antología, Sánchez ensaya líneas de investigación de esta narrativa que la apartan tanto del fantástico duro como de la vanguardia, aunque la idea de subversión permanece como trasfondo. De este modo, las series temáticas en que se divide la antología se organizan en torno a la inversión: de las reglas que rigen las relaciones humanas (“Serie de la crueldad”), de las reglas que rigen los cuerpos (“Serie de la metamorfosis”) y de las convenciones que ordenan el tiempo (“Serie de la ficción”)<sup>23</sup>. La cuarta serie, la de “las miniaturas”, conjuga las anteriores en relatos que proponen “utopías microscópicas donde todo sentido común ha sido abolido” (Sánchez 1991: 9). En esta perspectiva orientada por la conmoción de la lógica cotidiana y del sentido común resuenan, antes que los tópicos del fantástico, las lecturas de Pizarnik sobre Silvina Ocampo y de Deleuze sobre Lewis Carroll. Preocupada por el encuentro de sentidos opuestos en estos relatos, Sánchez propone, en la serie de la metamorfosis, que la transformación corresponde a una inversión de la metáfora. Cita entonces a Todorov cuando explica que la literatura fantástica “está determinada por la conversión del sentido metafórico en sentido literal” (1991: 151), pero se apresura a relativizar este punto de vista: “Otros prefieren pensar en la simultaneidad de los sentidos” (151). La hipótesis de lectura que desarrollo en la tesis retoma esta otra línea que inaugura Pizarnik y continúa Sánchez en la que el problema del *nonsense* aparece en primer plano aunque no se lo conceptualiza como tal. El nombre que sí figura, insoslayable, tanto en la lectura de Pizarnik como en la

---

<sup>22</sup> La misma recorre, además de algunos momentos de su labor de traducción, toda su producción cuentística, pero deja afuera los cuentos para niños

<sup>23</sup> Sánchez se ocupa de aclarar que “esas inversiones nada tienen que ver con los anatemas propios de la vanguardia”, a la cual Ocampo sólo se aproximó como alumna de Giorgio de Chirico” (1991: 151).

de Sánchez es el de Lewis Carroll. En la nota a la “Serie de la metamorfosis” la antologista declara:

Es notorio cuánto deben estos relatos de Silvina a las novelas de Lewis Carroll, tanto en sus personajes infantiles y el tratamiento *naïf* de hechos atroces, como en la desnaturalización de la estructura de los relatos infantiles. De hecho, algunos relatos de Silvina reflejan una lectura kafkiana de Carroll. Contrariamente al escritor inglés, la metamorfosis ocampiana no constituye la pérdida del nombre propio sino su triunfo, en la medida en que la transformación se refiere como un “caso clínico”. Así, gran cantidad de sus cuentos llevan por título el nombre del personaje prodigioso, como si éste fuera la cifra o clave del proceso. (Sánchez 1991:152-3)

Dice más adelante que ese nombre (del personaje y del cuento) designa el caso “a la manera de Freud”. Creo, al contrario, que no se trata de casos clínicos, sino de historias mínimas a la manera de las de Edward Lear en sus limericks. La anécdota en estos relatos es breve, fugaz, y en este sentido guarda similitudes con la de aquellos poemas de Lear, en los que la historia que se cuenta, tal como propone Aira, “dice muy poco sobre una vida, pero una vez que lo ha dicho, lo dice todo sobre sí misma, sobre el recorte que la constituye y la pérdida del sentido” (2004: 44).

Los tópicos de la reversibilidad del tiempo y de la “memoria que recuerda lo que vendrá” (1991: 279) presentan todavía en la lectura de Sánchez una ligazón con lo que Pizarnik llamaba “los tópicos fantasmas” de la literatura fantástica, pero ya empiezan a pensarse como lo que más propiamente son: temas carrollianos. El *nonsense* aparece, aunque sin llamarse así, en afirmaciones como las que introducen la “Serie de las miniaturas”:

Fábulas o cuentos infantiles, relatos escritos en una especie de vacío de realidad, que incluso buscan representar una realidad prehistórica, como “En el bosque de los helechos”, o bien que se aproximan a la fantasía científica, en “Las ondas”, en las miniaturas no hay trampas a la ley pues no es ella la que

rige esos mundos sino el desarreglo, la prueba severa que lo diminuto tiende a la razón, para desquiciarla. Eso es como decir literatura en Ocampo. (509)

Sin embargo, Sánchez piensa lo infantil, por momentos, en términos de representación y, por momentos, en términos de “infantilismo” como forma de “perturbación de la lógica cotidiana”, en el sentido en el que la metamorfosis del cuerpo coincide con la alteración del sentido del tiempo (154-155). Desde el punto de vista que me interesa desarrollar, esas formas de la perturbación son, en rigor, las del *nonsense*, en las que lo infantil y lo humorístico se reúnen en el malentendido, la exageración, la inversión, el asombro.

La lectura de Sánchez adelanta muchos de los pasos que la perspectiva fantástica atrasaba, en un camino que se prolongará hasta la lectura de Jorge Panesi (2004) sobre la matriz especular en los cuentos de Ocampo, que recupera la tradición carrolliana. El fantástico queda relegado en esta interpretación a la cercanía que la autora experimentó en los cuentos de *Autobiografía de Irene* al programa Borges-Bioy. Los relatos de este libro aparecen en una única serie de la antología, la de la ficción, caracterizados por Sánchez como los cuentos “bellos”, “altos”, “perfectos” (277- 278) de Ocampo, que es casi como decir “cuentos borgeanos”.

En 1995, Graciela Tomassini publicó el primer estudio monográfico dedicado a la obra narrativa completa de Silvina Ocampo —si bien excluye los cuentos infantiles— Se trata, hasta el momento, del único estudio que presentó una periodización general de esta obra. Desde una perspectiva narratológica, sustentada en el análisis textual, este trabajo se ocupó de delimitar y describir las etapas de formación, desarrollo y consolidación de la escritura de Ocampo. Retomando lo que Ulla (1981, 1992, 1997) había señalado antes para las etapas iniciales, Tomassini afirma que cada etapa de esta narrativa mejora, supera o perfecciona la etapa anterior. Así, el último momento, compuesto por los relatos de *Y así*

*sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988), comportaría, según esta hipótesis, el mayor grado de resolución estética.

Tomassini emprende una lectura del fantástico que revisa sus tópicos a partir de lo que la autora considera es el principio constructivo rector de la narrativa ocampiana, la paradoja:

Si bien por su estatuto paradójico estos textos participan del irracionalismo propio de la narrativa fantástica que florece alrededor de 1940 (Borges, Davobe, Anderson Imbert, entre otros), su exploración de los límites de lo estéticamente “tolerable” (la crueldad, los automatismos, los estereotipos) marca su especificidad (1995: 24).

Se trataría de un fantástico atravesado por los modos del exceso, en la línea que fundó Molloy, y por los de la ironía, como había planteado Ulla, entre otros. Tomassini dice, citando a Pezzoni, que la caricatura parodia, y retomando a Balderston, que lo fantástico se vuelve sobre lo cotidiano convertido en crueldad, ironía, humor negro y horror. Todo en estos cuentos se lee como denuncia, crítica social, “moralismo”, “paradójica transmutación de valores tan extremos como bien y mal” (1995: 21); pocas veces se percibe la suspensión de estos valores, la ambivalencia de los sentidos, la frustración de “el” sentido, efectos que, según entiendo, pone de manifiesto la perspectiva del *nonsense*.

Entre las conclusiones más interesantes de Tomassini, figura la que afirma que los últimos libros de Silvina Ocampo, a los que denomina “libros gemelos” (97), reflejan, “como un espejo, la impronta de *Viaje olvidado*” (26), sobre todo en cuanto a la laxitud de las tramas, la libertad frente a las convenciones del género y la hibridación de tipos discursivos. “Si entonces se trataba de narrar reinventando el mundo perdido de la infancia y los sueños —afirma—, ahora se trata de narrar para reinventar el lenguaje, desentrañando los oscuros mecanismos que ligan la palabra con el deseo” (122). La autora destaca, además, que algunos de estos relatos datan de la época del primer libro de Ocampo o son

reescrituras de cuentos anteriores, a veces combinadas con reescrituras de cuentos tradicionales como los de Andersen o Perrault. Sin embargo, resulta cuestionable el criterio según el cual la autora les atribuye a estos relatos un “calculado efecto irónico” (100), logrado a través de la “recreación burlesca” y el “pastiche satírico” (103), entre otros recursos. Cuando se pretende restituir coherencia a un relato esencialmente extraño y reacio a las normas de la lógica corriente, la única salida parece ser la remisión a la parodia, sátira, farsa, burla o alegoría irónica, salida que provee además de un concomitante efecto tranquilizador, como el que experimenta quien piensa aliviado: *sólo se trataba de una gran broma*. De modo análogo, Tomassini reduce la interpretación de algunos de estos relatos al motivo del doble, uno de los clásicos tópicos fantásticos. Remitir lo que perturba al inocuo campo de la broma o de lo fantástico parece ser el gesto dominante en las lecturas de buena parte de la producción ocampiana.

Más allá de estas precisiones, el capítulo que Tomassini dedica en su libro a *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo* tiene el valor de ser, entre los escasos trabajos que se han ocupado de estas dos últimas colecciones de Ocampo<sup>24</sup>, el estudio más completo que se registra hasta el momento. Esta última etapa de la narrativa ocampiana verifica, para la investigadora, la renovada vigencia del principio constructivo fundado en la paradoja, “ahora vinculada con el absurdo” (Tomassini 1995: 14). Mi investigación intentará fundamentar que el efecto de extrañeza que provocan estos relatos, menos que vincularse, como propone Tomassini, con el “teatro del absurdo” (106), cuya problemática existencialista está lejos de la narrativa de Ocampo, se encuentra en relación con las formas propias del *nonsense*. A pesar de sugerir que en estos cuentos hay “una estrategia general

---

<sup>24</sup> Además de la de Tomassini, las únicas lecturas críticas que han abordado las narraciones de este período son las de Sánchez (1991), Ulla (1997), Panesi (2004), y Mancini (2009).

que parece orientada a liberar el discurso de la exigencia de *tener sentido*, para otorgarle más bien la gratuidad y la autosuficiencia del juego” (111), Tomassini no explicita ni propone una posible vinculación con el *nonsense*, y lee, en cambio, las incongruencias y fracturas del sentido que generan un efecto humorístico en términos de “representación paródica” (108) e irónica, explicación que considero necesario revisar.

Dos años después del libro de Tomassini, aparecen en Francia las compilaciones de trabajos sobre los cuentos de Silvina Ocampo y de Julio Cortázar que mencioné más arriba. En el libro *Aspects du récit fantastique rioplatense*, con trabajos reunidos por Milagros Ezquerro, predomina la línea que lee la narrativa fantástica como discurso subversivo y transgresor. Por su parte, en el número especial que la revista *América. Cahiers du CRICCAL* dedicó a “Le fantastique argentin” se reiteran estos tópicos del relato fantástico, y se destaca, además, la línea de lectura que filia a la poética de Ocampo con el antirrealismo de Borges-Bioy, otro lugar común de la crítica ocampiana<sup>25</sup>.

En ambas compilaciones se incluyen artículos dedicados específicamente a la discusión acerca de la categoría de género fantástico, como el trabajo introductorio de Mario Goloboff, “Notas sobre literatura fantástica rioplatense” (en la compilación realizada por Ezquerro, AA.VV. 1997b), el de Paul Verdevoye, “Naissance et orientations de la littérature fantastique dans le Río de la Plata jusque vers le milieu du XIXe siècle” o el de Amadeo López, “Le fantastique: Une notion opératoire?” (estos últimos pertenecen al libro *Le fantastique argentin*). En este tipo de artículos aparece como una constante la confusión entre literatura fantástica y de ficción: casi siempre que se intenta definir la particularidad de lo fantástico, se llega a conceptualizaciones que valen, en rigor, para la ficción en

---

<sup>25</sup> Cfr. sobre todo los trabajos de Yves Germain, “Silvina Ocampo, exception dan une problématique de l’espace du fantastique portègne des années 1940 et 1950”, y de Annick Louis, “Silvina Ocampo et *La antología de la literatura fantástica*” (AA.VV. 1997a).

general. Verdevoye cita, por ejemplo, a Rosalba Campra cuando afirma que la función de la literatura fantástica consiste en “iluminar por un instante los abismos de lo conocible, que existe fuera y dentro del hombre, y crear pues, una incertidumbre acerca de toda realidad” (citado en Verdevoye 1997: 11). Uno podría preguntarse si este efecto de incertidumbre, de cuestionamiento del mundo seguro de lo cotidiano, al que también se refiere López como el efecto propio de lo fantástico, no podría provocarlo asimismo un relato de los llamados realistas. Goloboff percibe el problema que supone contraponer literatura fantástica a literatura realista, en el que recaen la mayoría de las teorizaciones, pero luego, por una probable influencia de los postulados borgeanos que revisa en su exposición, termina por afirmar que el relato fantástico es aquel que no oculta sus mecanismos, es “más abiertamente ‘literario’” y, además, es “permeable al discurso poético, ya que, como en él, la palabra tiene alcances que no se incluyen necesariamente en la realidad” (1997: 23).

En general, se arriba a la conclusión de que la noción de género debe ser descartada por demasiado imprecisa e inadecuada, y se proponen en su lugar definiciones tautológicas como “la literatura fantástica de un escritor es la que él piensa que es la literatura fantástica y la que él piensa que practica” (Goloboff 1997: 23). En este sentido, la concepción de lo fantástico como una esfera apartada que, por su lejanía y separación de la realidad, puede burlarse de ella y romper con sus leyes para instalar en su lugar la anormalidad y la deformación es la que impera en las lecturas de la narrativa ocampiana compiladas en estos volúmenes.

De los artículos que se ocupan específicamente de los relatos de Ocampo, me interesa mencionar los de Noemí Ulla, “Los caminos de *La Furia*” (Ulla 1997) y “Relaciones asociativas en *Cornelia frente al espejo*” (en el número dedicado a “Le fantastique argentin” de la revista *América*), que la autora agrega luego a la segunda

edición de su *Inventiones a dos voces*, que había aparecido en 1992. En el primero, Ulla reconoce en algunos cuentos de Ocampo un “carácter humorístico y burlesco que desafía las convenciones más insospechables de la normalidad” (1997: 27). En este sentido, asocia esta narrativa con la de Cortázar a través del fantástico cotidiano y la parodia de voces kitsch, aunque afirma que si bien parten de poéticas semejantes, se distancian a partir de los años de boom. *La furia* representaría para Ulla el quiebre y la madurez narrativa de la autora:

*Viaje olvidado* inicia los juegos fantásticos con lo cotidiano, y *Autobiografía de Irene* representa la perfección del cuento fantástico construido a la manera borgeana, la publicación de *La Furia* [...] es en cierto sentido la reunión de la fantasía naïve de *Viaje olvidado* [...] con la construcción narrativa alcanzada por *Autobiografía de Irene*. (1997: 29)

Según la perspectiva evolutiva con la que lee esta narrativa, en el artículo sobre *Cornelia frente al espejo* destaca el acentuado y, a su entender, sorprendente cambio que los dos últimos libros de la autora manifiestan respecto de su obra anterior. Ulla entiende que en estos relatos de Ocampo entra en vigencia un nuevo modelo estético que propone emparentar con el surrealismo que, según afirma, “tímidamente asoma[ba] en *Viaje olvidado*” (1997: 342).

El artículo de Mónica Zapata que se incluye en la compilación de Milagros Ezquerro se inscribe en la línea que lee las narraciones fantásticas como “deformaciones de lo real”<sup>26</sup>. Por un lado, considera al horror, ligado a una estética de lo grotesco, y al humor, bajo la forma de la parodia y la sátira, como modos de socavar y denunciar la ideología burguesa (1997: 61). Por otro, entiende al estereotipo y la inquietante extrañeza como

---

<sup>26</sup> Se titula “Deformaciones de lo real en los cuentos de Silvina Ocampo: del estereotipo a la inquietante extrañeza”.

modos de la distorsión de la realidad objetiva, según la idea del “espejo infiel”, que retoma de Patricia Klingenberg (1987). Señala también la cercanía de algunos cuentos de Ocampo con los de Cortázar, en cuanto a “la ‘desrealización’ general que subvierte los parámetros en los que basamos nuestro conocimiento” (Zapata 1997: 68). Por su parte, para Blas Matamoro, en “Apuntes sobre un derrumbe” (en AA.VV. 1997b), lo fantástico construye en Ocampo un terreno inocuo, un paraíso sin ley, “paraíso del deseo no sometido a regla ninguna, es decir la utopía del deseo inocente” (1997: 41). Destaca, en los relatos de *La furia*, la ausencia de Historia con mayúscula (43), que se manifiesta para él en la incompletud de las historias y la inestabilidad de las identidades de los personajes como técnicas de representación de un mundo que se derrumba (37-38). El resto de los artículos reitera, en mayor o menor medida, los tópicos ya señalados.

A partir del año 2000 aparecieron varios estudios monográficos de relevancia<sup>27</sup> y se editaron dos importantes dossiers dedicados a Ocampo en revistas académicas reconocidas. El primero fue preparado por Reina Roffé para *Cuadernos Hispanoamericanos* (2002) y el otro estuvo a cargo de José Amícola, y fue publicado en la revista *Orbis Tertius* (2004). De estas compilaciones me interesa destacar un artículo de Jorge Panesi (2004) y dos artículos de Judith Podlubne (2002 y 2004) como antecedentes de importancia para mi investigación.

Podlubne anuncia en estos trabajos una relectura de los comienzos de Ocampo — que desarrollará luego en su libro (2011)—, desde un enfoque novedoso sobre el problema de la infancia, que será uno de mis principales puntos de partida. De acuerdo con su perspectiva, la infancia no sólo resulta un tema central de los cuentos de Ocampo o una

---

<sup>27</sup> Entre ellos, las tesis doctorales de Mackintosh (2000) y López-Luaces (2001), que analizaron el vínculo entre la niñez y la crueldad, y la de Mancini (2003), que se centró en el examen del problema de las pasiones en esta narrativa.

particularidad de sus narradores, como habían señalado las lecturas previas, sino que constituye el problema fundamental en torno al que se organiza su búsqueda narrativa.

El trabajo de Panesi (2004), por su parte, proporciona una hipótesis ineludible para mi análisis, como es la que considera al espejo, en la tradición carrolliana, como “matriz imaginaria” (94) de los relatos de Ocampo. La recurrencia de los espejos en su obra constituye para Panesi una “puerta de entrada a un más allá del sentido de los textos” (93). El espejo le permite a Panesi ir *más allá* de la lectura fantástica para empezar a pensar en “la relación siempre múltiple entre representación literaria y las variadas facetas que llamamos realidad” (100). En este sentido, el autor reconoce en el tardío cuento “Cornelia frente al espejo” un marco para leer retrospectivamente “la pasión especular, casi como una poética” (98). Sus planteos acerca de la problematización de la identidad, el paso al otro lado del espejo y el vínculo entre la matriz especular y el problema del tiempo constituyen antecedentes fundamentales para pensar esta literatura desde la perspectiva, no ya de una poética especular sino, más compleja y ampliamente, de una poética del *nonsense*.

Estas lecturas, junto con la que realiza Adriana Astutti (2001) en *Andares clancos*, constituyen una línea de interpretación crítica de la narrativa de Ocampo desde una perspectiva heterogénea a la de la tradición del fantástico, que me interesa destacar como mis principales antecedentes. Dice Astutti:

La decepción de lo previsible, entonces, como puerta hacia lo imprevisto, lo desconocido, es la apuesta de Silvina Ocampo que hace que sus cuentos sean tan poco clasificables. Decepcionantes de lo fantástico y de lo costumbrista. Decepcionantes de lo culto y de lo kitsch. Decepcionantes de lo autobiográfico y de lo femenino, estos relatos, como sus respuestas, se abren hacia lo imprevisto, siempre fuera de lugar. No por lejano sino por estar más acá. Una fisura en lo cotidiano que no es una aventura en el relato sino la ventura de lo

real. Si la escritora es una vidente es porque fabula una realidad en la realidad.  
(177)

A partir de caracterizar esta literatura, antes que desde pautas estabilizadoras, a través del modo en que las frustra, antes que por su identificación con los lugares comunes de la literatura, por su modo de estar siempre fuera de lugar, Astutti corre la lectura de Ocampo del espectro previsible del fantástico para atender, con acierto, a los efectos de frustración de lo previsible que estos relatos manifiestan. En el marco de este corrimiento, me interesa pensar los cuentos de Ocampo desde la perspectiva del *nonsense*, retomando las ideas que Astutti adelanta sobre el efecto del malentendido (“Un mundo inquietante que brota del malentendido o de la lectura literal”, 157) y el efecto de lo real como fábula de realidad. Asimismo, su lectura novedosa del problema de la infancia plantea ciertas cuestiones acerca de un modo de ver lo real con la “mirada perpleja y apacible de la infancia” (157) y con una “aceptación reposada e instantánea que suspende el juicio” (178), que me interesa pensar en relación con los modos de mirar que en el *nonsense* discurren hacia la falta de emoción y el humorismo.

Por último, entre las lecturas más recientes se destaca la compilación que realizan Nora Domínguez y Adriana Mancini (2009), con artículos de reconocidos especialistas que exploran cuestiones parciales de esta obra. Al revisar estas interpretaciones, se pone de manifiesto que el vacío crítico respecto de la vinculación de esta obra con el *nonsense* aún se mantiene.

En el marco de lo reseñado hasta aquí, la lectura que desarrolla esta tesis del problema del *nonsense* en la narrativa ocampiana se inscribe en una línea que parte de las lecturas fundadoras de Molloy y Pizarnik a fines de los años sesenta, las primeras que

sugieren un vínculo entre los cuentos de Ocampo y los relatos de Lewis Carroll, y que reaparece recién en las interpretaciones críticas más recientes de Sánchez (1999) y Panesi (2004). En el intervalo entre unas y otras se afianza la perspectiva fantástica para el análisis de estos relatos. Si la lectura fantástica, como expuse, se revela deficiente, las intervenciones críticas que hasta el momento acertaron en ligar la literatura de Ocampo con la de Carroll también resultan, a mi entender, insuficientes. La forma desconcertante de muchos relatos de Ocampo requiere ser pensada no sólo en su vínculo con el *nonsense* de Carroll sino también a partir del diálogo que establece con el *nonsense* de efectos fugaces de Edward Lear y la incompletud intrínseca de sus limericks, con el propósito de poner de manifiesto, desde este nuevo enfoque, la forma singular e intransferible del *nonsense* ocampiano.

#### **Adenda: Las reseñas de *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo***

A los fines de profundizar el relevamiento crítico de las lecturas sobre los dos últimos libros de Ocampo, y teniendo en cuenta que el estudio de Tomassini, como señalé, es el único estudio especializado que se ocupó de ellos hasta el momento, considero relevante revisar las reseñas y notas bibliográficas que acompañaron ambas publicaciones.

Estas reseñas ponen de manifiesto una sensación de perplejidad ante la informalidad de los cuentos, la dificultad de suscribirlos a tal o cual género literario, el enigma de su originalidad, y otras incógnitas que sólo parecen encontrar su cauce si se las remite al “universo personal”, el “mundo propio” de la autora, en un gesto que, por excesivas concesiones a su singularidad, termina por aislar esta literatura (¿para que no perturbe?) en una burbuja de excepcionalidad tan impenetrable como temible.

Casi todas las lecturas hacen referencia a la situación particular en que estos libros aparecen, luego de un largo período desde la última publicación de la autora, *Los días de la noche*, en 1970 (sin ir más lejos, Dámaso Martínez titula “Romper el silencio” a su artículo sobre *Y así sucesivamente*). En verdad, Silvina Ocampo sí había publicado durante la década del setenta: *El caballo alado* (1972), *El cofre volante* (1974) y *El tobogán* (1975), *La naranja maravillosa* (1977), todos relatos para niños, de los que las lecturas críticas — salvo una o dos excepciones (Pezzoni, Klingenberg) — no se ocupan ni consideran que participen de las mismas preocupaciones que el resto de su narrativa. Las bibliográficas señalan, sin embargo, un interés por la infancia en los relatos de *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, interés que unos identifican con el “bello país” o “la patria” de la infancia” (Taffetani 1987 y Saavedra 1987), y también con “la inocencia perversa de la infancia” (Armani 1987); y otros, la mayoría, con la literatura para niños y los cuentos de hadas (Taffetani 1987, Dámaso Martínez 1987 y 1988, Gómez 1988). Además de señalar en estos relatos una cierta afinidad con el cuento infantil (Oscar Taffetani los compara con los de “una abuela que cuenta cuentos”), los reseñistas destacan la reelaboración de cuentos tradicionales, “una zona muy querida por Silvina Ocampo”, como dice Carlos Dámaso Martínez (1988), en referencia al uso habitual de este procedimiento por parte de la autora en momentos anteriores de su obra. Lo decisivo es que Dámaso Martínez analice la literatura de Ocampo, cuyas formas reconoce como provenientes de “la literatura oral, tradicional y fantástica, tan cercana a los cuentos de hadas, a la llamada literatura para niños” (1987), a partir de una serie de procedimientos y tópicos propios del género fantástico, los que también pueden detectarse —dice— en casi toda su obra anterior<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Anota, además, que al leerlos uno no puede “no recordar los climas fantásticos de los cuentos de Felisberto Hernández” (Dámaso Martínez 1987), asociación que también señala Saavedra (1987), y repite Dámaso

Apariciones fantasmales, simetrías y dobles (Dámaso Martínez 1987 y 1988), animización de objetos (Gómez 1988), lo extraño irrumpiendo en lo cotidiano (Saavedra 1987) y, especialmente, el tema de la metamorfosis (Armani 1987, Dámaso Martínez 1987 y 1988, Saavedra 1987) son algunos de los elementos que conforman el repertorio “fantástico” de la autora, según los comentarios críticos de sus dos últimos libros. Dámaso Martínez parece advertir, sin embargo, la insuficiencia de una lectura de la narrativa ocampiana desde el fantástico, y adelanta una intuición que, sin proponérselo, la acerca a las preocupaciones de la literatura del *nonsense*.

Vemos entonces que en *Y así sucesivamente*, como en casi toda su obra anterior, pueden detectarse con cierta claridad los “procedimientos” con que los teóricos de la literatura caracterizaron a la literatura fantástica. Sin embargo, existe una dimensión casi inadvertida que me parece fundamentalmente constitutiva de la escritura de Silvina Ocampo: la singularidad que tienen los *nombres* que la narradora elige o inventa para sus personajes [...] parecerían ser el punto de partida de sus invenciones fantásticas, de la creación de un universo ficcional que se constituye —como en la poesía— *desde* y *por* el poder sugeridor de las propias palabras. (Dámaso Martínez 1987)

La cuestión del nombre, como la de la construcción de una poética a fuerza, no de sintaxis, como quería Bioy, sino de una problematización sobre el lenguaje, de un enrarecimiento de las formas lingüísticas para instalarse de lleno en la cuestión del sentido, de los sentidos que envuelven fantasmáticamente a las palabras, son intereses centrales en Silvina Ocampo y, según desarrollaré más adelante, problemas decisivos para la literatura del *nonsense*. Guillermo Saavedra (1987) destaca, en *Y así sucesivamente*, el problema de la pérdida del nombre propio, asociado al de la disolución de la identidad, tema recurrente en la narrativa ocampiana, pero también “el” tema de las *Alicias* de Lewis Carroll, para Deleuze.

---

Martínez en la reseña a *Cornelia frente al espejo*, de 1988.

Otras intuiciones tan acertadas como ésta aparecen en las reseñas sobre los dos últimos libros de Ocampo, en una dirección que, sin proponérselo, y hasta diríamos, sin advertirlo, acerca su literatura a la del *nonsense*. El humor, entre los rasgos de principal interés para esta vinculación que propongo, es señalado por casi todas las reseñas como uno de los más característicos atributos de estos cuentos y, en general, vinculado con lo paradójico, lo ambiguo, lo contradictorio y lo desatinado (Armani 1987, Saavedra 1987, Dámaso Martínez 1988, Gómez 1988). Algunos se refieren al humor como un equivalente de lo cómico, o lo circunscriben al campo de la ironía y la parodia, conclusiones que creo necesario revisar, y de las que me ocuparé oportunamente (Cap. 2?). Otro de los rasgos vagamente definidos y erróneamente identificado con una supuesta “despreocupación” de la autora, que mejor habría que pensar en relación con el primer problema señalado, el de la disolución de la identidad, es al que Saavedra se refiere como “un extrañamiento de la voz narrativa [...] una promiscuidad enunciativa capaz de variar el sujeto del discurso varias veces en un mismo relato” (1987: 48) y Carlos Alberto Gómez como “despreocupados cambios de tiempo y persona” (1988). La afirmación de Gómez se enmarca en un catálogo de rasgos que le permiten fundamentar su tesis de que “*Cornelia frente al espejo* confirma o reitera a *Y así sucesivamente*”, y entre los cuales destaca lo que él denomina como el “absurdismo” de Silvina Ocampo, que en estos libros “revive”, junto con “su sugestivo mundo de seres, objetos e imágenes”. Lo absurdo, lo insólito, lo onírico, y hasta lo surreal, se reiteran y se mezclan o se intercambian para caracterizar a esta literatura en las primeras lecturas de estos dos libros, con criterios que, aunque del todo imprecisos, abren el juego hacia un modo de pensar la narrativa ocampiana desde una perspectiva que desborda o complica la simple adscripción al género fantástico.

Las actitudes críticas frente a estos dos últimos libros responden en líneas generales a los tres modos posibles de recepción del *nonsense* que Elizabeth Sewell reconoce en su libro de 1952, *The field of nonsense*, el primer estudio completo sobre esta modalidad literaria, del que me ocuparé en el capítulo siguiente.

El primer modo considera el *nonsense* como una forma vaga y confusa, asimilable al registro del sueño, la magia, la poesía, la religión, y cualquier otro universo de sentido que represente una “desviación” con respecto a lo que consideramos como “la realidad” (Cfr. Sewell 1952: 4). En este sentido, Dámaso Martínez (1988) afirma que los últimos relatos de Silvina Ocampo se caracterizan por sugerir “una poética de la literatura opuesta al realismo”, cuya especificidad define apelando a la metáfora de una casa de vidrio, que aparece en el cuento “Del color de los vidrios” de *Cornelia frente al espejo*: “Las rajaduras de vidrios deformaban los cuerpos, las posturas [...] las multiplicaban, pero nunca reflejaban la verdad” (citado en Dámaso Martínez 1988)<sup>29</sup>. Una suerte de poética de la desviación que describe la atmósfera que presentan estos relatos como la de un mundo otro, el mundo del sueño, el mundo del revés, tópico que converge con uno de los principales temas del *nonsense* literario (Cfr. esp. Sewell 1952, Tigges 1988). En relación con *Y así sucesivamente*, Taffetani (1987) se refiere al universo creado por los cuentos como al de un “mundo mítico y mágico”, y Armani (1987), al modo en que, en dicha atmósfera, sueño y realidad se confunden en la imagen del que “sueña en medio de la vida”. Similares comentarios suscitan los relatos de *Cornelia frente al espejo*, en el que se potencia el tópico del mundo del revés, el *topsyturvydom* del *nonsense*, a partir de la figura carrolliana del espejo y el universo invertido que se halla detrás. Los dos libros confluirían en una

---

<sup>29</sup> Dámaso Martínez (1988) señala otra característica que corresponde a un rasgo importante del *nonsense* carrolliano, como es la estructura dialógica de los relatos.

lógica trastornada, en lo insólito, sorpresivo y contradictorio de sus acontecimientos, reflexiones y personajes. A este universo ambiguo de los cuentos, algunos críticos (Armani 1987, Gómez 1988) le atribuyen un carácter poético, por no encontrar una mejor definición para su dimensión paradójica que una imprecisa analogía con los procedimientos de la poesía.

Un segundo modo de entender el *nonsense* está dado, para Sewell, por su identificación con una total falta de leyes y organización, una “infinita anarquía” en la que se aniquilan las reglas que rigen tanto en el lenguaje como en la experiencia, y de la que se disfruta porque permite liberar la mente de cualquier forma de orden o sistema. En este sentido, Carlos Alberto Gómez (1988) afirma que, con *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, Silvina Ocampo logra la acentuación de un estilo forjado a lo largo de los años, al alcanzar ahora “la libertad total”.

Libertad manifiesta —continúa Gómez— en ese mismo estilo, en el desenfado con que utiliza el lenguaje, en una imaginación que, encaminada hacia los motivos y los personajes de su mundo personal, un mundo particularísimo y fácilmente distinguible, no conoce límites: libertad que se expresa en el desapego o distancia que ella mantiene respecto de estos temas y personajes, en su misma atemporalidad (con la convicción, tal vez, de que son los lectores los que deben acomodarse a ella y no ella al tiempo de sus lectores); en su inconsecuencia hecha de constantes, intencionadas contradicciones; en su prosa aparentemente simplista [...]; en ese constante anti-clímax que se opone a todo patetismo y es característica saliente de su manera narrativa.

A pesar de enmarcarlos en una supuesta falta de límites, anarquía o “libertad total”, el autor reconoce en esta narrativa algunos rasgos, que luego propondré reinterpretar como características centrales del *nonsense*: el desapego, el anti-clímax, y más adelante, la forma intencionadamente inconclusa, y la fábula sin moraleja. Aparece con frecuencia en los comentarios de estos libros la idea de una gran “libertad”, siempre ligada a la originalidad o

excentricidad de la autora (Armani 1987, Dámaso Martínez 1988, Gómez 1988). En este sentido, se refieren a la liberalidad de las formas y las estructuras narrativas en estos relatos, y al desbarajuste que ponen de manifiesto en relación con los géneros literarios convencionales. Horacio Armani (1987), por ejemplo, opina que Ocampo inventa una forma original, fuera de toda estrechez genérica, en la que cuento y poesía tienden a confundirse sin que el resultado sea ni prosa poética ni poesía narrativa, ideas que luego cita y retoma Gómez (1988), para afirmar que en estos últimos relatos el cuento “tiende a desaparecer como tal (sin dejar por completo de existir)”. Más adelante insiste sobre la tesis de la libertad y soltura con las que Ocampo compone una forma inconclusa, con un uso “caprichoso” del lenguaje, que más adelante ensayaré releer en función de lo que llamo la inflexión Lear, en el marco de la consolidación de una poética del *nonsense* en esta narrativa.

El tercero y último de los modos de recepción del *nonsense* establecidos por Sewell —y el único válido para ella—, es el que lo considera como un universo con reglas propias, una estructura sostenida en sus propios términos. Son recurrentes en las reseñas de los últimos libros de Ocampo las expresiones que aluden a un universo que “cristaliza en sí mismo” (Armani 1987), “un mundo propio [...] de fantasías inquietantes y cotidianos misterios” (Gómez 1988), un “universo propio” organizado a través de su sintaxis original (Saavedra 1987); en suma, un orden singular que propone una reorganización del mundo según sus propios parámetros. Aunque permanezcan sin nombrarse o definirse los modos de relación que sustentan la estructura de este espacio autorregulado, lo decisivo es que todos los críticos perciban en él la institución de un nuevo modo de ver el mundo, un relato sobre la potencia del lenguaje en el trance de recrear el mundo. Este matiz de sentido desborda y complejiza la definición de Sewell acerca del *nonsense* como un juego con

reglas propias, y la empalma con la perspectiva, no menos potente que intuitiva, de uno de los primeros críticos de este modo literario como es Gilbert Keith Chesterton. En su temprana “Defensa del desatino” (“*A defence of nonsense*”, 1901), encuentra en este modo literario una evocación del “sentido de la perdurable infancia del mundo” (447), una escritura orientada hacia un modo original, joven y experimental de percibir el mundo.

Antes de seguir avanzando en esta dirección, resultaría conveniente proponer un cuarto modo de recepción del *nonsense*, no contemplado por Sewell, quien no podría haberlo percibido antes de la lectura de Gilles Deleuze. A pesar de no acordar con su remisión de la escritura de Ocampo al espacio de lo autobiográfico, la lectura de Guillermo Saavedra (1987) me parece una de las más interesantes y complejas reflexiones sobre estos últimos relatos. Dejando de lado su idea de que en ellos, como en el resto de su obra, la autora habla de sí misma — ¿qué escritor no lo hace, después de todo?—, el crítico abre un camino de discusión interesante a partir de afirmaciones como la que sigue:

En un verdadero acto metamórfico de los que tanto gustan a la autora de *Las Furias* [sic], el lector se convierte en una transmigración de ella: percibe lo narrado no como el recuento de un suceso anterior sino como una experiencia presente. Hiperbólicamente, podría decirse que no lee, sino que *hace su propia interpretación*, en el sentido de que ejecuta un papel, una forma de teatralidad que supone, por un principio de extraterritorialidad planteado en el texto, un único escenario: su propia conciencia.

Un tipo de virus, llamado *bacteriófago*, penetra en las bacterias para imponerles su código genético y asegurarse así la continuidad biológica. Algo análogo en el plano discursivo ocurre, quizá con esta escritura, cuya posibilidad de supervivencia parece buscarse en su asimilación al imaginario del lector. (Saavedra 1987: 48)

Esta intuición de que es en el lector y no en el texto donde hay que buscar el sentido marca un desplazamiento en relación con el resto de las lecturas críticas que, empantanadas en la decepción del sentido, presentan los relatos como un mero desorden maniático, un

desbaratamiento caprichoso de las formas narrativas y lingüísticas, de los tiempos y personas gramaticales, de los géneros literarios y sus estructuras, todo lo cual redundaba en la indefinida y temible “libertad total” (la versión elegante del “no tiene sentido”). Es posible inaugurar una nueva línea de lectura, a través de las postulaciones de Deleuze, que piense el texto no como un “vacío” de sentido sino como un *lugar*. El lugar del sinsentido en el que todos los sentidos resplandecen, como si el mundo se creara de nuevo y distinto con cada lectura. Dice Saavedra que en estos relatos “las palabras recuperan su carácter novedoso. Como si fueran enunciadas por primera vez en el mundo y, por sí mismas, inauguraran realidades” (1987:49), en lo que parece ser una paráfrasis involuntaria de las mejores lecturas del *nonsense* literario. El *nonsense* es la literatura que puede nombrar el mundo como por primera vez, según la temprana definición de Chesterton, que sigue revelando su potencia de lectura más de cien años después.

## Capítulo II. El problema del *nonsense*.

### De la primeras lecturas teóricas a la lógica del sentido

Al revisar la vasta y heterogénea bibliografía teórico-crítica sobre la literatura del *nonsense* se observa, antes que la configuración de una constelación teórica que permita definir y circunscribir el concepto, un amplio conjunto de reflexiones de muy diversa índole, que abordan el problema desde enfoques, concepciones e intereses variados, y con distintos grados de rigurosidad y precisión. En líneas generales y a los fines de organizar la exposición, propongo establecer una distinción provisoria, y desde luego arbitraria, entre dos grandes perspectivas teóricas que se reconocen en estos trabajos: por un lado, los estudios basados en *enfoques literarios*, es decir, aquellos que se centran en el análisis de los tópicos y procedimientos propios de esta modalidad y por lo tanto la caracterizan a partir de criterios específicamente literarios; y por otro, los que sostienen *enfoques filosóficos* sobre el problema, esto es, aquellos que manifiestan una preocupación por definir las categorías de sentido y sinsentido, y por desarrollar una reflexión acerca de la cosmovisión involucrada en esta literatura. Entre los primeros, se registran a su vez dos líneas: por un lado, las interpretaciones que consideran al *nonsense* como un *género o subgénero literario*, y en este sentido circunscriben su estudio al fenómeno específico que se origina en Gran Bretaña durante la época victoriana, y a las obras de Edward Lear y Lewis Carroll en particular<sup>30</sup>; y por otro lado, las lecturas que definen al *nonsense* como un

---

<sup>30</sup> La mayoría de los estudios localiza el surgimiento y desarrollo de esta modalidad literaria entre la publicación del primer libro de poesía *nonsense* de Lear, en 1846, y la muerte de Carroll, en 1898. Edward Lear nació en Highgate, al norte de Londres, en 1812. Empezó a escribir limericks hacia 1830 (el género tenía una antigua historia pero su formato definitivo, el que adoptó Lear, apareció con la publicación, en la década de 1820, de dos breves libros de poemas *nonsense* sobre personajes extravagantes, acompañados por ilustraciones). Lear publicó su primer libro de literatura *nonsense*, *A Book of Nonsense*, en 1846, bajo el seudónimo “Old Derry Down Derry” (en ese momento los libros para niños se publicaban, por convención, en

fenómeno literario atemporal, con distintas variantes que alternan entre considerarlo un *modo literario* o un *conjunto de tópicos y procedimientos estilísticos*, y en este sentido construyen una larga tradición de literatura *nonsense*, que algunos trabajos no vacilan en iniciar con la Biblia, texto en el que encontrarían antecedentes primigenios de esta modalidad literaria.

Entre los estudios que se ocupan del *nonsense* como género literario, se registra a su vez una distinción entre lo que estos trabajos denominan como *nonsense riguroso*, caracterizado como un género con reglas rigurosas y precisas, y el llamado *nonsense no riguroso o flexible*, una modalidad menos ceñida a prescripciones estrictas<sup>31</sup>.

A partir de la comprobación de que no existe un claro consenso teórico en cuanto a la definición del *nonsense*, presento a continuación los antecedentes históricos más relevantes que intervienen en la construcción de mi perspectiva teórico-metodológica sobre el problema, desde las primeras intuiciones de Edmund Strachey en su reseña de 1888 a las obras de Edward Lear, hasta la configuración de una teoría contemporánea del *nonsense* a

---

forma anónima). Una segunda edición aumentada de *A Book of Nonsense* apareció en 1855 y una tercera, esta vez con su nombre, en 1861. Pasados los cincuenta años, empezó a escribir poemas *nonsense* en formas distintas del limerick. En 1871 publicó *Nonsense Songs, Stories, Botany, and Alphabets*; al año siguiente, *More Nonsense, Pictures, Rhymes, Botany, Etc.*; y en 1876, *Laughable Lyrics. A Fourth Book of Nonsense Poems, Songs, Botany, Music, &c.* Murió en 1888 en su casa de San Remo.

Lewis Carroll es el seudónimo literario del reverendo Charles Lutwidge Dodgson, nacido en Daresbury, Cheshire, al noroeste de Inglaterra, en 1832. Sus principales obras literarias, características de su poética del *nonsense* son los dos libros de Alicia, *Alice's Adventures in Wonderland*, de 1865 y *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, de 1871, y el largo poema *La caza del Snark, The Hunting of the Snark*, de 1876. Su última novela, que también tiene características del *nonsense* —su novela fallida, para Borges— apareció en dos volúmenes, el primero de 1889, con el título *Sylvie and Bruno*, y luego en 1893, la segunda parte, *Sylvie and Bruno Concluded*. Carroll murió en 1898 en Guildford, Surrey.

<sup>31</sup> Esta nomenclatura es la que fija X. J. Kennedy (1991) en su artículo “Strict and Loose Nonsense”, al resituar el clásico estudio de Elizabeth Sewell (1952), *The Field of Nonsense*, como el primer estudio pormenorizado de lo que él denomina *nonsense riguroso*, frente a las aproximaciones críticas iniciales de las obras de Lear y Carroll, que consideraban su *nonsense* como un universo simplemente alocado, libre y desordenado.

partir de las reflexiones de Gilles Deleuze en *Lógica del sentido*, que consideraré en el tercer apartado<sup>32</sup>.

### **Los antecedentes histórico-críticos**

En el primer capítulo de su libro de 1988, *An anatomy of literary nonsense*, Wim Tigges afirma que, por su propia naturaleza elusiva y por lo tanto reticente a una aproximación genérica-teórica, la discusión sobre el *nonsense* se vio circunscrita, en líneas generales, a una estética de la continuidad y la tradición. En la línea que estudia la literatura del *nonsense* como un fenómeno típicamente victoriano, Tigges indaga en la historia de la palabra “*nonsense*” y encuentra que, en efecto, ésta es usada por primera vez con un sentido positivo durante la era Victoriana. De este período data también la primera definición teórica, aunque poco precisa, del concepto de *nonsense* en términos literarios, formulada por Edmund Strachey en su artículo de 1888, “Nonsense as a Fine Art”. Este comentario de las obras de Edward Lear, considerado por gran parte de los autores como el padre de la literatura del *nonsense*, conjuga las dos preguntas que no sólo inauguran la reflexión teórica sobre la materia sino que reafirman su vigencia casi un siglo más tarde, en tanto son las cuestiones que estructuran en última instancia las postulaciones deleuzianas: ¿qué es el sentido?, ¿qué es el sinsentido? [“What is Sense? What is Nonsense?”]. Strachey define el *nonsense* como un modo encantador y humorístico de “acarrear confusión y conmover el orden establecido, poniendo las cosas del revés y llevándolas a toda clase de combinaciones imposibles, anormales y absurdas, aunque nunca dolorosas o peligrosas” (1888: 335). Dos aspectos que se desprenden de esta primera definición son frecuentemente retomados en

---

<sup>32</sup> Con la evidente excepción de las de César Aira y Sergio Cueto, todas las citas incluidas en este capítulo son traducciones mías del inglés, salvo en el caso de G. Deleuze y G. K. Chesterton, de cuyos textos dispongo en español.

muchas de las lecturas posteriores: por un lado, y en mayor medida, el tópico del mundo al revés —que reaparece en los trabajos de Émile Cammaerts (1925), Elizabeth Sewell (1952 y 1980), Robert Benayoun (1977), Susan Stewart (1989), Nina Demurova (1982), y Tigges (1987 y 1988)—, y por otro, la ausencia de sentimientos o impasibilidad [*“lack of emotion”*] que caracterizaría a esta literatura, idea que retoma especialmente la lectura hoy clásica e ineludible de Elizabeth Sewell (1952). Asimismo, los señalamientos de Strachey acerca de los vínculos del *nonsense* con el humor, la absurdidad y el disparate reaparecen también con frecuencia en las interpretaciones teóricas posteriores.

Una lectura que aún hoy sigue resultando de las más interesantes y perspicaces formulaciones sobre la literatura del *nonsense* es el breve pero contundente ensayo de Gilbert K. Chesterton, “A Defence of Nonsense”, publicado en 1901. Dadas las preocupaciones que lo organizan, consideraré este texto en el último apartado de este capítulo, cuando me ocupe específicamente de las lecturas filosóficas.

Al año siguiente aparece una importante compilación editada por Carolyn Wells, *A Nonsense Anthology* (1902), que es la primera colección post-victoriana de poesía *nonsense*. Se trata de una amplia selección de poemas de diferentes autores, entre los que se cuentan Lear y Carroll entre muchos otros, y que incluye además una gran cantidad de poemas de carácter anónimo, muchos de los cuales corresponden al tipo de poesía humorística comúnmente conocido como *light verse*. La introducción que la editora hace a la compilación constituye otro antecedente de relevancia para la configuración de un estado de la cuestión sobre el *nonsense*. Wells ofrece allí su propia definición del *nonsense* entendido como una literatura que involucra “una idea absurda o ridícula y le confiere un tratamiento de elaborada seriedad” (1902: xxiv). En este sentido, y al igual que Strachey, Wells considera el *nonsense* como una “división” o categoría del humor (xxxix). La autora

plantea una intuición lúcida cuando afirma que para caracterizar la particularidad del *nonsense* se debe partir de la idea de que el sinsentido no implica ausencia de sentido (xxv). Más de medio siglo después, esta aproximación intuitiva encuentra un desarrollo y teorización específica en las formulaciones de Gilles Deleuze (1969). Wells advierte también sobre el error que subyace a la pretensión de encontrar un sentido oculto, simbólico o trascendente en las obras de Lear y Carroll, a quienes considera los principales escritores del *nonsense*. “Tanto Lear como Carroll —afirma— sufrieron la insensatez de la crítica que persistió en ver un sentido oculto en su *nonsense*, o un propósito cínico, político u otro cualquiera, velado bajo la aparente tontería” (xxvi). Wells recuerda que Lear tuvo la ocasión de negar estos supuestos en el prefacio de uno de sus libros, en el que afirma que no sólo sus rimas y dibujos no tenían un sentido simbólico, sino que él se había tomado más cuidado del que se cree en hacer que sus obras fueran incapaces de suscitar tales interpretaciones erróneas” (xxvi)<sup>33</sup>. Del mismo modo, refuta a quienes pretendieron encontrar el sentido oculto del poema "Jabberwocky " de Carroll, así como a las lecturas que vieron en *La caza del Snark* una alegoría o una parodia, lo que el propio Carroll, al afirmar que el poema no guardaba en absoluto un significado ulterior, se había ocupado de desmentir. Por último, Wells contribuye también a deslindar y ajustar algunas conceptualizaciones poco precisas al observar que las *nursery-rhymes* [canciones infantiles] no corresponden estrictamente al *nonsense*, dado que tienen en general una finalidad pedagógico-didáctica, lo cual enlaza con las afirmaciones de Chesterton acerca de la falta de motivación característica de este tipo de literatura.

---

<sup>33</sup> Se trata del prefacio a su tercer libro, *More Nonsense. Pictures, Rhymes, Botany, etc.*, de 1872. Lear repudia allí la acusación de albergar cualquier otro motivo más allá del “sin sentido puro y absoluto” en cualquiera de sus versos o imágenes [“‘Nonsense’, pure and absolute, having been my aim throughout”] (Cfr. Lear 2004).

El primer trabajo monográfico que se registra sobre el *nonsense* es el que presenta Émile Cammaerts en *The Poetry of Nonsense*, publicado en 1925. Cammaerts entiende al *nonsense* como un fenómeno “viejo y extendido”, que no obstante fue perfeccionado por Lear y Carroll (1925: 2). Desde esta perspectiva, el autor rastrea el origen de las canciones *nonsensical* de Lear que, según su análisis, se remonta hacia las rimas infantiles [*nursery-rhyme*] (3), las que, sin ser estrictamente *nonsense*, constituyen un antecedente. Según su aproximación al problema, las verdaderas características que definen al *nonsense* están dadas por una atmósfera que describe como “soñadora e irresponsable” [*fanciful and irresponsible*], “grotesca e incongruente” [*grotesque and incongruous*] (3). Cammaerts hace una puntualización importante, que sin embargo no desarrolla, cuando observa que lo que vuelve a los limericks de Lear *nonsensical* es la característica de que no cuentan con un “propósito” [*point*] particular (7). En estrecha relación con esta afirmación, determina que la esencia del *nonsense* radica en que no hay “salida” o “descarga” [*release*] (10), idea que resuena en la fórmula que propone, ya en nuestro siglo, el estudio de César Aira (2004) sobre Edward Lear, según la cual el efecto de los limericks se asemeja al de un chiste sin remate: el “limerick es el chiste al que le falta el final” (Aira 2004: 37). El punto débil del ensayo de Cammaerts radica en la identificación esta falta de descarga o remate con una ausencia de sentido, y sobre este error basa su tesis de que el *nonsense* no sólo debe su origen a las *nursery rhymes* sino que pertenece al universo de la literatura para niños. El principal mérito de este trabajo es el de ser el primero en describir algunos de los procedimientos y efectos específicos del *nonsense* “puro” o riguroso, cuyos principales exponentes son Lear y Carroll, según coincide en señalar la mayoría de los autores. En este sentido, el de Émile Cammaerts es el primer estudio que describe el modo en que en la poesía *nonsense* el pensamiento poético se pone al servicio de la rima. Esta idea es

retomada por César Aira en el ensayo citado, en el que explica el modo en que la rima es la rectora del sentido del limerick y de su —si bien disparatada— lógica interna.

Entre el libro de Cammaerts (1925) y el clásico trabajo de Elizabeth Sewell (1952) no se registran estudios de mayor relevancia, salvo algunas lecturas de corte freudiano y las biografías de Edward Lear (Davidson 1938<sup>34</sup>) y de Lewis Carroll (De la Mare 1932 y Lennon 1945). Walter De la Mare (1932) es uno de los primeros autores en reconocer una tensión constitutiva de esta literatura, cuando afirma que en los limericks de Lear hay “una suerte de vacío (...) allí donde debería estar el ‘sentido’” [“*a sort of vacuum (...) where the ‘sense’ should be*”] y al mismo tiempo “una abundancia de significado” [“*abundance of meaning*”] (16). El *nonsense* “descansa en cierto punto medio divinamente feliz entre aquello que el sentido es y aquello que no lo es” (16), señala De la Mare, girando sobre aquellas dos preguntas solidarias y fundantes de la reflexión sobre el *nonsense*: ¿qué es el sentido? ¿qué es el sinsentido?

No obstante, en su definición del *nonsense* como un “indefinible ‘cruce’ entre el humor, la fantasía y una dulce irracionalidad” (8), se registra la falta de precisión habitual en las lecturas críticas hasta la aparición del estudio de Sewell (1952), en las que se observa una frecuente confusión entre conceptos tales como “fantástico”, “absurdo” y “grotesco”<sup>35</sup>.

Cabe mencionar el breve ensayo de Eric Patridge (1950), “The Nonsense Words of Edward Lear and Lewis Carroll”, como el primer antecedente de una perspectiva sobre el

---

<sup>34</sup> Angus Davidson (1938) sigue de cerca a Cammaerts, pero introduce una precisión fundamental al afirmar que “la literatura de Lear es pretendidamente absurda, mientras que la de los surrealistas no lo es” (200). Contribuye de este modo, junto con unos pocos trabajos posteriores (esp. Thody 1958, Deleuze 1969 y Tigges 1988), a trazar los límites entre el *nonsense* y el surrealismo, que gran parte de la crítica de este período, especialmente la francesa, no acierta a distinguir (por poner sólo un caso, el reconocido estudio de Parisot 1952).

<sup>35</sup> Wim Tigges (1988) sostiene que el origen de la desafortunada confusión de términos que su trabajo se propone, entre sus principales desafíos, disipar, se encuentra en la tradición alemana de los estudios sobre el *nonsense* y el uso poco preciso de clasificaciones tales como “fantástico” [“*märchenhaft*”], absurdo y grotesco que inauguró el estudio de Erika Leimert (1937).

*nonsense* centrada específicamente en el problema del discurso. Al ofrecer un detallado análisis de los procedimientos del *nonsense*, tales como su inclinación hacia los neologismos, *portmanteau words* (palabras-valija) y juegos de palabras, este trabajo marca un primer salto respecto de los acercamientos iniciales y tentativos al problema.

A partir de estos antecedentes históricos se proyecta la configuración de la cuestión del *nonsense* como problema teórico, delimitado por dos estudios fundamentales: por un lado, el clásico estudio de Elizabeth Sewell, *The field of nonsense* (1952), desde un enfoque literario; y, por otro, la *Lógica del sentido* de Gilles Deleuze (1969), desde un enfoque filosófico.

### **Los enfoques literarios. Tópicos y procedimientos del género**

El “campo del *nonsense*” es el artefacto teórico que Elizabeth Sewell construye en su libro de 1952, *The Field of Nonsense*, a partir de cuyas teorizaciones comienza a delimitarse la distinción entre un tipo de *nonsense* riguroso y uno no riguroso. El trabajo de Sewell opone a un extendido concepto de *nonsense* definido como jovialidad “irresponsable” (Cammaerts 1925), “dulce irracionalidad” (De la Mare 1932), o un fenómeno de naturaleza “impredecible y juguetona” (Kusenbergl 1947), una perspectiva que lo caracteriza como un juego racional con reglas propias. Sewell entiende al *nonsense* fundamentalmente como un juego, al que define del siguiente modo:

la activa manipulación, sin un propósito útil, de un cierto objeto o clase de objetos, concretos o mentales, dentro de un limitado campo de espacio y tiempo y de acuerdo con reglas fijas, con la intención de producir un resultado dado pese a la oposición del azar y/u otros oponentes. (27)

Su trabajo se ocupa principalmente de las obras de Lear y Carroll, a las que confiere un tratamiento conjunto a pesar de las diferencias que manifiestan. La autora entiende el *nonsense* como “una estructura sostenida por conexiones mentales válidas” (4), “una construcción sujeta a sus propias leyes” (5), que más adelante especifica como “un intento de reorganizar el lenguaje, no de acuerdo con las reglas de la prosa o la poesía sino en primer lugar con aquellas propias del Juego” (25). Su tesis de que el *nonsense* es primordialmente lógico pierde poder de persuasión en cuanto afirma que esta característica lo convierte en la antítesis de la poesía. Con una afirmación sobre la naturaleza racional de esta literatura que podríamos situar en la línea de las que formulaba Chesterton sobre Carroll, Sewell opina que el *nonsense*, tanto el de Carroll como el de Lear, no es “un universo de cosas sino de palabras y de modos de usarlas” (17). Si desde esta perspectiva el juego consiste en “establecer un dominio sobre algo”, el *nonsense* debe ser visto, para Sewell, como una tentativa de dominar el lenguaje, en tanto el lenguaje y los números serían las principales fuentes para los juegos mentales (28-29).

Uno de los principales méritos de este trabajo es el de haber reconocido y descripto muchos de los procedimientos y tópicos del *nonsense*, tales como su inclinación hacia las series, los números y lo abstracto; la prominencia de palabras-objetos y juegos de palabras; el interés por las palabras que nombran la ropa, la comida, los muebles, las casas y otras “experiencias normales” (107); el escamoteo de lo bello; y las vinculaciones con la danza, de la que se dice que es “mitad juego”. En líneas generales, Sewell contribuye a delimitar el campo del *nonsense* a partir de un estudio sistemático de sus recursos estilísticos, que le permiten circunscribir el concepto al de una modalidad literaria con rasgos específicos<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Entre sus artículos posteriores, en los que Sewell vuelve sobre algunas de las tesis ya formuladas en *The Field of Nonsense*, se destaca el ensayo “Lewis Carroll and T.S. Eliot as Nonsense Poets”, originalmente de

El trabajo de Sewell inaugura una línea que estudia el denominado “*nonsense* riguroso”, esto es, el *nonsense* entendido como un fenómeno esencialmente formal, caracterizado por construir una estructura con precisas reglas propias y con una rigurosa lógica interna. Dentro de esta perspectiva se alinean los estudios de Spacks (1961), Hildebrandt (1962), Forster (1962), Gray (1966), Sonstroem (1967), Petzold (1972), Reichert (1974), Tabbert (1975), Ede (1975) y Tigges (1988). De ellos interesa destacar que Hildebrandt define al *nonsense*, contra la idea de considerarlo un género literario —que rehabilitará y defenderá luego con especial interés el trabajo de Wim Tigges (1988) —, como una “categoría estética” que como tal puede ser claramente distinguida de la sátira y la parodia (1962: 45), y especialmente del chiste, del que se diferencia por su falta de motivación (el atributo de lo “*pointless*”). Es evidente que Hildebrandt está contestando aquí a una lectura del clásico texto de Sigmund Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905), que trabaja la serie sueño-chiste-*nonsense*, desde una perspectiva que sostendría la existencia de un sentido profundo detrás de los juegos de palabras y los neologismos —procedimientos del *nonsense* por excelencia— que tienen lugar en los

---

1958, reeditado en la compilación que prepara Robert Phillips en 1971. Allí retoma su idea fundante de que el *nonsense* es un juego con reglas estrictas, y la menos certera acerca de su naturaleza lógica y antipoética (Phillips 1971:155-6). Sewell señala que en *The Waste Land* de Eliot, “las reglas del *Nonsense* procuran las necesarias condiciones de trabajo —independencia de la mente con respecto al objeto, análisis del material, manipulación de patrones de imágenes difusas” (159). Entre las principales virtudes del texto se encuentra la de descubrir una estrecha relación entre Carroll y Eliot, en función de la cual abre también una vía hacia Mallarmé, pero Sewell queda presa de su propio aparato crítico: su lectura de la relación, que promete ser rica, queda constreñida por su férrea fidelidad a la tesis del *nonsense* riguroso, del juego estricto.

De la citada compilación de Phillips sólo merece mencionarse, además del de Sewell, el artículo de Patricia Meyer Spacks, cuya primera edición es de 1961, dado que el resto de los trabajos no ofrecen puntos de vista novedosos para el estudio del problema. Spacks contribuye al estudio de la función del lenguaje en el denominado *nonsense* riguroso. En su opinión, Carroll muestra en *Through the Looking Glass* que mientras que el lenguaje posee una lógica rigurosa, la tradición del lenguaje, esto es, el uso que los hablantes le dan, es equívoco y desorganizado. En el mundo del Espejo, por el contrario, el lenguaje nunca es usado libre o vagamente, sino que Carroll lleva a cabo su propósito —afirma Spacks— a partir de cuatro procedimientos: el juego de palabras, la disciplina personal impuesta al lenguaje (por Humpty-Dumpty y el Caballero Blanco), el énfasis en la importancia de los nombres, y la convención acerca de que los conjuntos de palabras existentes pueden determinar el patrón de los acontecimientos, aquello que Winfried Nöth (1980: 35) denomina palabra-hechizo. Según la lectura que de este trabajo hace Tigges, dicha perspectiva hace del mundo del Espejo uno tan cercano al reino de los absolutos como al mundo de los sueños (1988: 15).

sueños, premisa que la mayoría de las teorías sobre la literatura del *nonsense* contradice. Por su parte, Donald Gray, en “The Uses of Victorian Laughter” (1966), se refiere a la coherencia interna, los modos de funcionamiento y los efectos del *nonsense*, en relación con los que afirma: “el *nonsense* divierte a partir del modo en que falla en alcanzar la coherencia esperada de los sonidos, las frases y las formas literarias que usa” (171). La potencia del fracaso o la frustración de la coherencia y las posibilidades que ofrece el fallido o el malentendido, cuyos efectos resultan liberadores y humorísticos, son definitorias del modo en que opera la literatura del *nonsense* según esta lectura, perspectiva congruente con la de César Aira, al afirmar que el sinsentido se logra “cuando se burla la expectativa, tomada esta última como ‘expectativa de la expectativa’” (2004: 18). El *nonsense* y el humor victorianos parten para Gray de la misma base (1966: 168), pero mientras que la mayoría de los juegos de palabras humorísticos frustran el significado esperado de principio a fin, el *nonsense* crea una ilusión de autonomía con una pretensión de seriedad de la que carecen la parodia, el género burlesco o el mero juego de palabras.

Es importante destacar el impulso que cobran, en las décadas del sesenta y setenta, los estudios sobre el *nonsense*, que en algunos casos se confunden con reflexiones sobre el absurdo literario. Éste es el caso la investigación sobre el Teatro del Absurdo de Martin Esslin (1961). Allí sostiene que el *nonsense* verbal, entendido como uso satírico del lenguaje, es una de las tradiciones desplegadas por el teatro del Absurdo, a la que dedica parte de su capítulo sobre “La Tradición del Absurdo”. En primer lugar afirma con acierto acerca de la literatura del *nonsense* que “la mayor parte del verso y la prosa *nonsense* alcanzan su efecto liberador expandiendo los límites del sentido y abriendo horizontes de libertad de la lógica y la acalambrada convención” (338), pero inmediatamente desvía este uso del concepto hacia un terreno demasiado amplio e inespecífico: “Hay, sin embargo,

otra forma de *nonsense*, que depende de la contracción antes que de la expansión del campo del lenguaje. Este procedimiento descansa en el uso satírico y destructivo del cliché –los restos fosilizados de lenguaje muerto” (338).

El efecto liberador del *nonsense* es subrayado también por el trabajo de Alfred Liede (1963) que se ocupa, no del *nonsense* riguroso, sino de los tipos que Hildebrandt (1962) denomina “folclórico” y “ornamental”, y en este sentido desarrolla una investigación histórica de relevancia sobre ciertos procedimientos del *nonsense* que encuentra en una cantidad de autores de diversas épocas y estilos. Un enfoque similar es el que ofrece Noel Malcolm (1997) en un libro más reciente, que estudia exhaustivamente los orígenes del *nonsense* inglés del siglo XVII, es decir, a partir de considerar el concepto en su sentido amplio, y contra la idea generalizada de que esta literatura tiene su origen en las obras de Lear y Carroll. Incluye además una antología de poesía *nonsense* medieval y renacentista.

En 1969 aparece la *Lógica del sentido* de Gilles Deleuze, con una perspectiva innovadora acerca del *nonsense* como categoría filosófica, que merece un desarrollo pormenorizado en el siguiente párrafo.

En los años setenta, se publican los estudios de Dieter Petzold (1972), Klaus Reichert (1974), Reinbert Tabbert (1975) y Lisa Ede (1975), que desconocen el punto de partida de Deleuze y sostienen que el *nonsense* no es una categoría filosófica. En este sentido, Petzold y Reichert advierten sobre la a-historicidad de un estudio general sobre el *nonsense*, y Tabbert (1975) afirma que el *nonsense* no es un género sino una cualidad, caracterizada por cinco rasgos de estilo, ya citados por Petzold:1) la acumulación sin sentido de palabras y conceptos (incongruencia aditiva); 2) la falta de causalidad entre el pensamiento y la acción; 3) la expresión consciente de trivialidades; 4) la consciente

aplicación errónea de palabras; 5) la creación de nuevas palabras sin un sentido definido. La tesis doctoral de Lisa Ede (1975) trabaja sobre la noción que ya se encuentra en Sewell y otros autores acerca de que el *nonsense* es “un mundo de palabras que cobran vida, un mundo cuya realidad casi completamente lingüística se define a sí misma insistentemente” (6). Afirma que “el *nonsense* es, si no un género, un sub-género o tipo de literatura con características temáticas y estructurales bien definidas” (12).

En 1976 aparece una compilación de ensayos sobre Lewis Carroll, cuya edición y selección se encuentra a cargo de Edward Guiliano. Del mismo año es el libro sobre Carroll *The Raven and the Writing Desk*, de Francis Huxley, quien se ocupa con agudeza de los temas y procedimientos carrollianos: el lenguaje, la inversión, la permutación y asociación de ideas, el espacio y el infinito, el tiempo, las comidas, la identidad y la nada, el doble, la negación, el paralelismo y la circularidad.

El primer estudio exhaustivo sobre las obras de Lear es el de Thomas Byrom (1977), *Nonsense and Wonder*. Byrom expresa allí la idea, ya presente en Chesterton (1901), de que Lear es el primer poeta *nonsense*, y sostiene que Lear y Carroll se convierten en “padres espirituales” del absurdo, el surrealismo y otras corrientes relacionadas (2). A esta mirada responderá el estudio de Tigges (1988), que se preocupa por distinguir la especificidad del *nonsense* frente a otras corrientes posteriores. Por lo demás, Byrom acierta en percibir las tensiones y su irresolución en el *nonsense* de Lear, como cuando define la cualidad *nonsensical* del poema “The Owl and the Pussycat” “por la extraña distancia, el espacio vacío, entre lo que se dice y lo que se quiere decir” (158).

A fines de los setenta aparecen tres importantes antologías del *nonsense* en distintas lenguas: el libro de Paul Jennings, *Book of Nonsense* (1977), *Le Nonsense* de Robert Benayoun (1977), y *Deutsche Unsinnspoesie* de Klaus Dencker (1978). En sus

introducciones, tanto Jennings como Benayoun definen al *nonsense* como “el arte de residir voluntariamente de cabeza” (Benayoun 1977: 13) y de “ver la realidad desde el otro lado” (Jennings 1977: s/p). Consideran el *nonsense* como un recurso literario atemporal, teniendo en cuenta el alcance de sus antologías, que se inician respectivamente con Aristófanes y las “*fatrasies*” francesas del siglo XIII. Benayoun puntualiza algunos procedimientos del *nonsense* como la incompetencia simulada, los errores lógicos, y un exhaustivo tratamiento de la superfluidad (20-5). El estudio de Dencker, por su parte, enfatiza el elemento de juego del *nonsense*, basándose en la noción de “*poeiesis*” como función de juego de Johan Huizinga (1938).

El libro de Susan Stewart (1989), *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, considera al *nonsense* como un modo de producción de sentido propio del discurso social, y lo estudia a partir de las relaciones intertextuales que se establecen entre distintos universos de discurso. La autora procura demostrar cómo el *nonsense* se asemeja al humor antes que ser una subcategoría de éste, por el choque de contradicciones intertextuales. Considera el *nonsense*, el juego, y la paradoja como formas de innovación del discurso social (50). Por lo tanto, afirma, “la naturaleza del *nonsense* siempre va a estar supeditada a la naturaleza del sentido común correspondiente” (51). Desde esta perspectiva, cualquier género puede o no ser *nonsense*, de acuerdo con las convenciones válidas del discurso. La segunda parte del libro se ocupa en cada capítulo de los cinco procedimientos discursivos propios del *nonsense*: reveses e inversiones –reconocido por otras lecturas como el tópico del “mundo al revés” (“*topsyturvydom*”)-, juego con los límites, juego con el infinito, usos de la simultaneidad (entre los que incluye al juego de palabras), estructuración y reestructuración dentro de un campo cerrado.

A fines de la década del ochenta aparece el libro de Wim Tigges (1988), *Anatomy of literary nonsense*, que se propone presentar un análisis literario fundamentado en una teorización sobre el *nonsense* como género literario, y es hasta el momento el estudio más completo que se registra sobre los tópicos y procedimientos propios de esta modalidad. La definición que ofrece Tigges se basa en buena medida en las teorías de Sewell (1952), Ede (1975) y Stewart (1989), aunque le objeta a esta última el hecho de no basarse en parámetros literarios para juzgar la naturaleza del *nonsense*. El autor observa esta misma falencia en la gran mayoría de los trabajos dedicados al tema hasta el momento en que aparece su investigación. En un trabajo anterior, de 1987, Tigges define el *nonsense* literario como:

un género de literatura narrativa que balancea una multiplicidad de significados con una simultánea ausencia de significado. Este equilibrio se efectúa a través del juego con las reglas del lenguaje, la lógica, la prosodia y la representación, o por una combinación de éstos. Para tener éxito, el *nonsense* debe convocar al lector a la interpretación y al mismo tiempo evitar insinuar la existencia de un significado profundo al que se llegaría a través de asociaciones y connotaciones, ya que éstas [en verdad] no conducen a nada. Los elementos de palabra o imagen que pueden ser usados en este juego son principalmente los de negatividad o inversión [negativity or mirroring], imprecisión o mezcla, repetición al infinito, simultaneidad y arbitrariedad. Debe señalarse, además, la dicotomía entre la realidad y las palabras e imágenes usadas para describirla. Cuanto mayor sea la distancia o la tensión entre la realidad que se nos presenta, las expectativas que ésta evoca y la frustración de dichas expectativas, mayor será el efecto del sinsentido” (1987: 27-8).

En su estudio de 1988, Tigges ajusta esta definición en una dirección que propone considerar al *nonsense* como género literario, antes que pensarlo en términos de “modo” o incluso de “recurso” (47). La mayoría de los estudios previos estudiaron el *nonsense* como un atributo que puede ser compartido por varios tipos de textos, o como un recurso más de los que pueden presentarse en un texto. En este sentido, los textos en los cuales este atributo

de lo *nonsensical* se presenta en forma dominante son incluidos en diversas antologías del nonsense, y se los denomina “versos *nonsense*”, “poesía *nonsense*”, “relatos *nonsense*”, etc. Tigges discute el uso de tales apelativos por su falta de precisión, dado que con frecuencia el término “*nonsense*” es usado como sinónimo de “divertido”, “cómico”, “absurdo”, “del revés” (*topsyturvy*) y otros términos similares. El autor opone a estos usos poco precisos su hipótesis del *nonsense* entendido como género literario.

La principal característica del *nonsense* es, afirma Tigges, “*not to make a 'point'*”, no dirigirse a ningún propósito determinado, ni enseñar una moral, ni satirizar, ridiculizar o parodiar, ni siquiera entretener sería su objetivo principal. Sólo en la medida en que las características del repertorio<sup>37</sup> del género pueden, en algunos casos, ser denominadas “*nonsensical*”, es el *nonsense* también un recurso y como tal puede aparecer en la sátira, en la parodia, en la tragedia, en la comedia, etc. Desde este punto de vista, otras investigaciones, las de Liede (1963) y Stewart (1989) entre las más importantes, han estudiado el *nonsense* en tanto recurso literario. En otra dirección, Tigges se propone, en el segundo capítulo de su libro, establecer “la convención del *nonsense*”, su repertorio genérico, con el objetivo de definir el género, no de manera normativa y estricta<sup>38</sup>, sino de modo tal que dicha definición permita construir un corpus básico de textos, cuyo grado de semejanza permita una comparación y evaluación conjunta.

Lo que definiría a este género es una tensión nunca resuelta (“*an unresolved tension*”, 51) entre la presencia y la ausencia de significado. Esta dialéctica debe ser

---

<sup>37</sup> Tigges toma la noción de “repertorio” de la teoría de Alastair Fowler (1982), quien lo define como “el espectro de potenciales rasgos de semejanza entre los textos de un género [...] Cada género tiene un repertorio único, del cual sus representantes seleccionan sus características” (citado en Tigges 1988: 55).

<sup>38</sup> Tigges se ocupa de dejar en claro que no concibe la noción de género como un fenómeno fijo y estático sino que, si bien entiende que los géneros varían y se desarrollan a lo largo de los años, su línea de investigación no se ocupa, como otros trabajos anteriores, de estudiar las raíces del *nonsense* en las *nursery rhymes*, el cuento de hadas, el light verse o la parodia, ni de considerar al *nonsense* como la base de otras modalidades literarias como el dadaísmo, el surrealismo, el modernismo o el absurdo.

preponderante en la obra en su conjunto, aunque con frecuencia también aparece como un recurso en menor escala dentro de la obra. Dada la tensión entre presencia y ausencia de significado, se excluye cualquier atisbo de emoción<sup>39</sup>, de modo que el desconcierto y la perplejidad es lo único que subsiste. Como primer rasgo característico del *nonsense*, Tigges señala la falta de emoción. Sin embargo, entiende que la emoción no desaparece por completo sino que son más bien las propias expectativas del lector a este respecto las que se ven constantemente frustradas.

Si bien en muchas ocasiones se manifiesta en verso, el *nonsense* no es propiamente lírico, en el sentido de que rara vez hay un “yo lírico” en los poemas, que casi nunca se enuncian en primera persona, y si lo hacen, se trata de un recurso engañoso, tramposo (Tigges 1988: 53). La segunda característica esencial del *nonsense* es entonces, para Tigges, la de la narratividad: como había notado Ede (1975:12), el *nonsense* prefiere el modo narrativo.

La tercera característica, extensamente estudiada por Sewell (1952), es su carácter lúdico. Tigges plantea que un aspecto fundamental del equilibrio entre significado y falta de significado que señala como su característica principal, consiste en la simultánea presencia y ausencia de reglas: la sensación de que se adhiere meticulosamente a reglas arbitrarias, pero que esta adhesión puede ser abandonada en cualquier momento.

La cuarta característica del *nonsense* es para Tigges su naturaleza predominantemente verbal: menos que representarla, el lenguaje *crea* la fantasía. Sería el lenguaje el que crea una realidad *nonsensical*, en lugar de que, como en el absurdo, una realidad *nonsensical* sea verbalmente representada. Si el material lingüístico del *nonsense*

---

<sup>39</sup> Si aun así alguna emoción admite el *nonsense*, ésta es la del aislamiento, según han señalado Sewell (1952: 145) y Ede (1975: 14-15).

no sugiriera que se está presentando o describiendo una realidad, aunque fantástica o absurda, no pasaría de un vacío juego de palabras. En muchos casos, el juego de palabras no es el propósito de un texto *nonsense* sino apenas un punto de partida. En el *nonsense*, la palabra precede a la realidad. Se podría alegar, anticipa Tigges, que lo mismo podría decirse de la literatura en general, y que el *nonsense* es un juego, ni más ni menos que como lo es toda literatura, con sus reglas y convenciones. La diferencia central sería que el juego del *nonsense* se juega por y para sí mismo antes que con un propósito trascendente (55). El énfasis del *nonsense* en su naturaleza verbal es más fuerte que en cualquier otro tipo de literatura.

Tigges considera que el requerimiento principal de la tensión irresuelta, esto es, la ausencia de propósito (*point*), rige en la mayoría de estos recursos y en este sentido se consideran como pertenecientes a la literatura *nonsense* propiamente dicha. Sin embargo, cuando la ruptura o desconocimiento de las reglas se presenta en un relato ligado al objetivo de quebrar un tabú o sobrevivir, la historia no es *nonsensical* dado que pretende transmitir una determinada moral. Tampoco son *nonsense* las fábulas, en las que los animales se presentan con rasgos humanos para transmitir una enseñanza, ni los palíndromos, trastrueques, adivinanzas, etc., que tienen por objetivo el juego astuto con letras y sonidos. De acuerdo con Tigges, el recurso del *mirroring* es temático, y por lo tanto no sería absolutamente esencial para el *nonsense*.

Tigges (56-70) organiza un exhaustivo repertorio de los tópicos y procedimientos de los que el *nonsense* dispondría para lograr sus efectos. A continuación, expongo los puntos desarrollados en su trabajo, a partir de pensar el diálogo que establecen con cada uno de los rasgos que las lecturas anteriores señalaban como característicos de esta literatura.

a) Inversiones o *Mirroring*

Teniendo en cuenta la fuerte predilección del *nonsense* por la paradoja y la dialéctica, por un sostenido equilibrio entre los opuestos, el procedimiento de la inversión o *mirroring*, como la llama Tigges, es una de las principales características que la mayoría de los críticos reconoce (Stewart la pone entre los cinco procedimientos básicos que permiten “tornar el sentido en sinsentido”).

A gran escala opera en la presentación de un mundo “patas arriba” (*topsyturvy*), el mundo a través del espejo, en el que incluso pueden invertirse las causas y los efectos. Dada naturaleza eminentemente léxica del *nonsense*, las inversiones con frecuencia aparecen en un nivel léxico: las letras pueden estar invertidas o incluso dispuestas en espejo (como la primera versión del “*Jabberwocky*” que encuentra Alicia), las palabras pueden estar invertidas o adquirir el significado contrario. Stewart lista una serie de recursos bajo este título: la anomalía, la ambigüedad, la ambivalencia, los “*proper-nots*”, el tomar las cosas al revés, la inversión de clases o tipos (como el tratamiento de seres humanos como animales o a la inversa), los textos reversibles (homofonías, trastrueques, palíndromos, adivinanzas y escritura en espejo), el discurso denegatorio, y la inversión o literalización de la metáfora (1978: 60-81). A través de la negación y la inversión, se violan sistemáticamente las categorías y normas de comportamiento, se presenta el correspondiente “no” (“*proper-not*”) de cada categoría. La inversión puede ser simétrica, jerárquica o fragmentaria.

b) Imprecisión o mezcla

Aquello que Stewart refiere como el “juego con los límites” (“*play with boundaries*”) se presenta cuando dos elementos diferentes no se encuentran invertidos o

contrastados sino que se deslizan uno dentro del otro pero sin superponerse estrictamente. Stewart menciona como formas de este procedimiento a la desorientación o direccionamientos erróneos (*misdirection*), el exceso de significación (que incluye los acertijos ortográficos, jeroglíficos, versos en eco, preguntas capciosas, acrósticos, caligramas, falsos contrastes del lenguaje, exageraciones y miniaturizaciones), significación deficiente (páginas en blanco, lipogramas, hiatos), y manifestaciones de lo implícito (comentarios sobre libros que no existen, o disolución de las fronteras entre ficción y realidad, como cuando el autor se vuelve personaje de su propio libro). Tigges puntualiza que para que estos recursos sean propiamente *nonsense* debe mantenerse en todo momento la imprecisión o mezcla, dado que si éstos son usados para un propósito ulterior o cumplen su propio objetivo -el acertijo es descifrado- dejan de ser nonsensical. Es necesario que la orientación errónea o el exceso o deficiencia de la significación sean presentados como si apuntaran hacia una dirección llena de sentido o a una significación en sí misma suficiente.

### c) Infinitud

El procedimiento de la serialización o encadenamiento es aquel al que Stewart se refiere como “juego con el infinito” (*“play with infinity”*, 1989: 116-43). Stewart relaciona este procedimiento con la cualidad lúdica del *nonsense*: el movimiento del juego se vuelve un movimiento de regresión infinita. Hay una preferencia por las series, como la de los alfabetos, las secuencias de limericks, historietas o *picture stories*. Una serie *nonsense* es aquella que no tiene causa ni efecto.

Además de la construcción de series, listados y enumeraciones, Stewart menciona el efecto del texto dentro del texto o de las cajas chinas, la circularidad (estaciones, meses del

año, días de la semana como recursos organizadores), y la causalidad infinita (versos en cadena, o incluso la picaresca como serie de aventuras).

Tigges aplica a este aspecto las mismas condiciones que a los anteriores: la necesaria tensión entre significado y falta de significado puede mantenerse irresuelta a través de dos aspectos que entran dentro de esta categoría, como son la arbitrariedad del cierre o desenlace (Stewart 1989: 143; cfr. Reichert 1974: 20), y la frecuente naturaleza episódica del texto.

#### d) Simultaneidad

El recurso semiótico más poderoso del nonsense es el de la simultaneidad, dado que en ella se vuelve más fuertemente presente la tensión entre elementos dispares. Stewart (1989: 154-68) reconoce cinco variedades: simultaneidad y forma (notas al pie, tabla de contenidos, índices, títulos de capítulos, así como centones o collages), discontinuidad (combinación de elementos dispares), acertijos y juegos de palabras, *portmanteaux* (palabras-valija) y textos macarrónicos. Este recurso incluye entonces al par desparejo o los conjuntos de objetos incongruentes.

Según Stewart, “la rima opera como un principio de simultaneidad y convergencia” (1989: 158), al igual que la aliteración. Frecuentemente se tiene la impresión de que en el verso *nonsense* la rima determina el contenido en lugar de ser al revés (cfr. Cammaerts 1925: 40). Holquist en particular ha notado el modo en que la rima, como una especie de “regla de tres”, une dos palabras que son dispares en significado “en un nuevo significado que no está presente en ninguna de ellas por separado” (1969/70: 162). Sewell, por otro lado, caracteriza la rima, junto con el refrán y la aliteración, como “pseudo-series” (1952: 77). Redfern, por último, sostiene que el juego de palabras es como la rima, en cuanto que

en ambos “el sentido es convocado por el sonido; agrupa palabras que en general se piensan por separado” (1984: 99).

e) El juego de palabras (*pun*)<sup>40</sup>

Tigges distingue tres motivos para el *punning*: en primer lugar, para hacer un chiste; en segundo lugar, para crear un efecto literario, que excluye al *nonsense* (como en las obras de Shakespeare); y en tercer lugar, para crear *nonsense*. En las dos primeras instancias, o bien no hay tensión en absoluto, o bien ésta se resuelve (se asume que el inicial desconcierto que se presenta al receptor de un *pun* o juego de palabras es una forma de tensión, que el receptor se propone descifrar y así resolver). En el tercer caso, aunque el receptor está al tanto de que se le está presentando un *pun* o juego de palabras, no puede llegar a una conclusión acerca de cuál es el objetivo del juego, a menos que éste sea el de continuar desconcertándolo (61).

James Brown (1956) sostiene que “el poder del juego de palabras reside en su simultánea afirmación de todos los significados” (24), una tesis que se ubicaría en la línea de los postulados deleuzianos, y que Tigges rechaza porque, si bien adhiere a la postura de Deleuze según la cual el *nonsense* no equivale a falta de sentido, entiende que éste no se define por la afirmación simultánea de significados sino por la tensión entre significado y ausencia de significado. Según su punto de vista, el juego de palabras del *nonsense* reafirma un sentido y *simultáneamente* lo frustra (62).

Hammond y Hughes (1978: IX) demuestran cómo los *puns* pueden revitalizar los clichés, proverbios o axiomas. El malentendido y la reinterpretación de una expresión,

---

<sup>40</sup> Paul Hammond y Patrick Hughes (1978) distinguen entre el “pun” y el juego de palabras (*wordplay*), a partir de afirmar que en el juego de palabras el requerimiento es que las palabras en juego estén etimológicamente relacionadas, distinción que Tigges considera improductiva y limitada.

palabra o frase invitan a notar la similitud entre los dos sentidos convocados por el juego de palabras, y simultáneamente la impropiedad de dicha conexión. Según Tigges, el “*pun*” del *nonsense* no puede confundirse con la metáfora, dado que la conexión entre los dos elementos involucrados en la frase debe permanecer irresuelta. Si un juego de palabras pone al descubierto que dos cosas, dos conceptos diferentes o dos experiencias bien distantes que se nombran de igual manera comparten asimismo afinidades más profundas, éste se vuelve metáfora. En el *nonsense*, el reconocimiento de estas afinidades debe ser constantemente diferido hacia el infinito, o hasta que el lector se dé por vencido (Tigges 1988: 64). Una fuente inagotable para el *nonsense* son las metáforas muertas o literalizadas, las cuales poseen una plurivalencia denotativa, mientras que las metáforas vivas, una connotativa. El *nonsense* con frecuencia se presenta bajo la forma de una metáfora “que no funciona”, dado que el sentido literal y el figurado nunca se encuentran a través de connotaciones superpuestas<sup>41</sup>. Uno podría decir, conjetura Tigges, que el *pun* es la metáfora del *nonsense* (64).

f) Palabras-valija (*Portmanteau*)

Se trata de un palabra acuñada por Carroll, que la pone en boca de Humpty Dumpty en *A través del espejo*. Reichert denomina a este recurso la “quintaescencia del *nonsense*” (1974: 184). Deleuze ha señalado la naturaleza disyuntiva del *portmanteau* (1969: 62). La serie de Deleuze distingue tres modalidades, que según Tigges pueden considerarse como tres modos diferentes de crear *nonsense*: la conectiva, a través de neologismos y palabras *nonsense* (una palabra que no existe para nombrar un ser, cualidad o acción no existente), la

---

<sup>41</sup> Stewart clasifica a la metáfora muerta tomada literalmente como una forma de la inversión (1989: 77-80); Tigges prefiere considerarla, dada su proximidad con el pun, en este apartado.

conjuntiva, a través del *pun*, y la disyuntiva, por medio del *portmanteau*. Tigges propone revertir las dos últimas y considerar el *pun* como procedimiento disyuntivo, dado que cualquiera de los dos significados podría aplicarse, y el *portmanteau* como recurso conjuntivo, en el sentido de que dos palabras se “mezclan” en una sola (65). Según el comentario que Sewell hace de la definición de Humpty Dumpty, el *portmanteau* sería la “inversión” del *pun*, dado que en ambos casos se trata de dos significados empaquetados en una sola palabra. En última instancia, ambos recursos, que por otra parte son los principales del *nonsense*, serían esencialmente idénticos. Tigges señala, además, sin mayor desarrollo, que los tres procedimientos del trabajo del sueño que reconoce Freud corresponden a los recursos del *punning*, el *portmanteaux* y la literalización de la metáfora.

g) El neologismo

Según Tigges, la diferencia principal entre el neologismo y el *portmanteau* es que si bien éste último es de hecho un neologismo, se pueden rastrear las palabras a partir de las cuales fue creado, lo que no ocurre con el neologismo propiamente dicho, el cual sería enteramente una invención. A medida que éste va adquiriendo un significado fijo en el intercambio verbal, el neologismo deja de ser *nonsensical*, a menos que sea usado, como ocurre con cualquier otra palabra, en un contexto *nonsensical*. En la esfera de estas palabras “sin significado” el escritor del *nonsense* se vuelve omnipotente, según Tigges, puesto que puede asignar el significado que él prefiera a las palabras que el mismo ha creado. Los neologismos son usados con frecuencia en el *nonsense* para denominar criaturas inexistentes, como el “Dong” de Lear o el “Snark” de Carroll.

h) Arbitrariedad

Es el procedimiento más general del *nonsense*, en el sentido de que establece el “campo de acción o de juego” (*the playing field*) del poema o relato *nonsense*: la forma serial del alfabeto en un limerick, la misión de un viaje, el escenario organizado de un tribunal de justicia, una reunión de té, o incluso un laberinto. Con frecuencia sirve como recurso amalgamador, en lugar de otros recursos usados en relatos con estructura de causa y efecto, como el desarrollo del personaje o la progresión de la trama. Stewart se refiere a este recurso como “organización y reorganización dentro de un campo cerrado” (*Arrangement and Rearrangement within a Closed Field*). La simultaneidad y la infinitud están estrechamente ligadas a la arbitrariedad, pero subordinadas a ésta en el sentido de que la reorganización puede dar lugar a la reunión de los más inesperados objetos o eventos.

El repertorio de recursos que traza Tigges a partir de una revisión crítica de los procedimientos recogidos por la investigación de Stewart permite arribar a la conclusión, sostenida por la mayoría de los autores que se han ocupado del tema, acerca de la naturaleza eminentemente verbal del *nonsense*. Muchos de los procedimientos enumerados por Stewart son puramente verbales, como los palíndromos, anagramas, lipogramas, así como también los juegos de palabras (*puns*), *portmanteaux* y neologismos. Éstos son, con frecuencia, también metaficcionales, según Tigges, en el sentido de que depositan la atención sobre el texto considerado como artefacto, antes que como representación de la realidad (74).

El *nonsense* propiamente dicho requiere, para el autor, de un necesario equilibrio entre forma y contenido, entre las palabras que usa y la realidad, si bien *nonsensical*, detrás de estas palabras.

A continuación, Tiggas enumera los temas del *nonsense* que considera más relevantes, la mayoría de los cuales convergen con los procedimientos enumerados anteriormente. En primer lugar, se refiere a la predilección del *nonsense* por los números y las letras (no obstante, anota que se evitan los números con alto valor simbólico o sacro, o bien se los coloca junto a palabras que no lo tengan). Otro tema predilecto del *nonsense* es lo que Sutherland llamó “tratamiento existencial de la nulidad” (1970: 65-7), que se corresponde con la idea de Sewell en cuanto a que el *nonsense* tiende a evitar la nada (así como el todo, 1952: 124). Al igual que los números, las letras e incluso las palabras pueden ser puestas en series, invertidas o negadas, o mezcladas. El lenguaje en sí mismo es en muchas ocasiones un tópico para el *nonsense*, especialmente el de tipo carrolliano.

Otros temas prominentes son los que tienen que ver con las relaciones de causa y efecto, con el tiempo y con el espacio. Éstos también pueden ser sometidos a inversiones o reorganizaciones. A través del espejo, el tiempo se invierte, de modo que el castigo precede al crimen, y el dolor a la herida. El viaje o la expedición *nonsensical*, en relación con el desplazamiento en tiempo y espacio, es también motivo muy común en el *nonsense*; ambos libros de Alicia son ejemplos de esto, así como el poema de Lear “Los Jumblies” y sus dos relatos *nonsense*.

En cuanto a las causas y efectos, Ina Hark establece que “En el *nonsense*, el lazo entre causa y efecto es siempre tenue y frecuentemente inexistente” (1978: 117). Tiggas (1988: 78) pone como ejemplo los limericks de Lear, en los que prácticamente nunca aparece una motivación convincente para el comportamiento excéntrico de los protagonistas o para las reacciones específicas del colectivo de personajes anónimos que aparece con frecuencia, denominado en abstracto como “*them*”.

Un elemento crucial del *nonsense*, afirma Tigges, es el de la identidad, que se presenta siempre como altamente insegura y errática. Los cambios ocurren con mucha frecuencia: metamorfosis, malformaciones, encuentros con sí mismo (o con un mundo hostil) en el espejo, y especialmente la violencia son motivos recurrentes. Es característico del *nonsense* que estas amenazas a la identidad sean tratadas como una cosa normal. Lo mismo ocurre con los motivos comunes de animales y cosas personificadas, o criaturas vivientes que son tratadas como objetos. Interior y exteriormente la identidad es sostenida y modificada por la comida y por la ropa, respectivamente, que son también dos motivos importantes del *nonsense* (que Sewell relaciona con una preferencia por el juego con sustantivos concretos). Tanto Deleuze como Blake (1974), desde diferentes ángulos, trazan una conexión entre el fenómeno del comer y otras actividades *nonsense*, especialmente hablar (siendo ambas actividades orales) y jugar.

El tema de la invención es otro motivo recurrente. Los neologismos y *protmanteau* son, por supuesto, invenciones verbales; también se reconocen dentro de este tema el juego como invención popular, y la invención *nonsensical* de reglas o leyes (rituales, sistemas y cortes de justicia). El lenguaje y la matemática se ven atravesados también, para Tigges, en esta categoría. Señala, además, que en ocasiones, las leyes de la gravedad, relatividad o entropía son frustradas o invertidas.

Los últimos temas tienen que ver con el cortejo y apareamiento, ligados al importante motivo de la danza. Casi siempre se trata de parejas mal ensambladas o pares inexistentes, como el caso del búho y la gatita, de Lear. Están absolutamente prohibidos, afirma Tigges, los temas relacionados con el sexo, los sentimientos o emociones, Dios y la religión, y la belleza, aunque no así, siguiendo a Sewell, el amor o la muerte, siempre y cuando no sean tratados a partir de la emoción ni del horror (80). Es el amor entre el

hombre y la mujer, y el erotismo en general, lo que está absolutamente ausente del *nonsense*. La cuestión de la danza, que según Sewell es “mitad juego” (192), es tan importante como la música.

Tigges considera a continuación el modo en que el *nonsense* de Lear difiere del de Carroll, a partir de una revisión de las diferencias señaladas por los críticos. La conclusión general a la que arriba es que, más allá de que puedan distinguirse dos tipos de *nonsense* (el “Learic” o irracional, y el “Carrollian” o racional), lo esencial es diferenciar entre el *nonsense* propiamente dicho (“*proper nonsense*”), es decir, el que mantiene la necesaria tensión ya señalada, por un lado, y por otro, lo que él llama el “*nonsense* parcial” (86), que hace uso de los recursos *nonsensical* en forma considerable pero no dominante, y con un determinado propósito (“*a ‘sensible’ aim*”, 86).

En el capítulo tres de su libro, Tigges se ocupa de trazar las diferencias entre el *nonsense* y otros tipos de textos con los que frecuentemente se lo asocia o confunde: las *nursery rhymes*, la parodia, el *light verse*, el chiste, la adivinanza, el mito, la fábula, el *fantasy*, el cuento de hadas, el grotresco, el simbolismo, el surrealismo, el dadaísmo, el absurdo y la metaficción. En líneas generales, su conclusión es que, si bien la asociación frecuente entre el *nonsense* y otros diversos tipos de textos en los trabajos críticos indica la complejidad que supone una definición taxativa y la imposibilidad de trazar líneas divisorias claras, es posible no obstante una definición descriptiva (y no prescriptiva) del *nonsense*. Los tipos de textos enumerados están en el espectro del *nonsense*, aunque pueden ser distinguidos de éste sin perder de vista sus similitudes. Exceptuando el hecho de que algunas —y sólo algunas— *nursery rhymes* pueden ser *nonsense*, todos los demás tipos de textos se diferencian de él, al menos en una de las cuatro características básicas, especialmente de la más importante: la tensión entre significado y falta de significado.

Únicamente el absurdo compartiría ocasionalmente esta cualidad con el *nonsense*, pero se aparta definitivamente de éste dado que el absurdo nunca carece de emoción; siempre expresa, dice Tiggles, la angustia de la condición humana.

### **Los enfoques filosóficos. De la defensa del desatino a la lógica del sentido**

A pesar de la evidente distancia que separa el breve ensayo de Chesterton, “Defensa del desatino” (1901) y el exhaustivo estudio de Deleuze en su *Lógica del sentido* (1969), me interesa considerar ambas perspectivas en el marco de los enfoques filosóficos, dado que, desde líneas de pensamiento diversas, habilitan una reflexión sobre las relaciones entre sentido y sinsentido y una problematización del *nonsense* como forma de lo real. A propósito de estas lecturas y a los fines de recuperar sus núcleos problemáticos centrales para el análisis de los cuentos de Ocampo, me referiré también en este apartado a las lecturas de Sergio Cueto (1999 y 2008) y de César Aira (2004), que retoman y prolongan algunas de las cuestiones planteadas por estos enfoques.

El ensayo de Chesterton caracteriza al *nonsense*, antes que por sus tópicos y procedimientos —de fundamental interés para los enfoques literarios—, por el modo en que esta literatura involucra, sobre todo, una cosmología. En este sentido, provee un punto de vista novedoso que cuestiona la idea del *nonsense* como “mera fantasía estética” con el sólido argumento de que esta literatura ofrece su propia versión del cosmos: aquella que afirma que el mundo no sólo es trágico, romántico y religioso, sino también *nonsensical*, en tanto la creación en sí misma es antes *nonsensical* que lógica (1948: 449). Su lectura pone el acento en el modo en que esta literatura trasciende la lógica del sentido común y de la razón humana, para abrir las puertas hacia “un mundo donde las cosas no están horriblemente fijadas en una eterna justeza, donde los perales dan manzanas y cualquier

hombre raro con que uno se cruce puede tener tres piernas” (448), y permite anticipar la pertinencia de una perspectiva sobre el *nonsense* como una forma de realismo antes que pensarlo a partir de los efectos subversivos del género fantástico.

Chesterton observa que el *nonsense* evoca un singular sentido de la infancia del mundo (446), lectura que no sólo convierte al ensayo en una de las más originales y lúcidas interpretaciones sobre esta literatura sino también en una referencia de fundamental importancia para pensar la narrativa de Silvina Ocampo en la dirección que pretendo seguir. En un primer momento de su reflexión, considera al *nonsense* en un sentido amplio como una modalidad literaria atemporal. Afirma entonces que “algunos de los más grandes autores que el mundo ha visto —Aristófanes, Rabelais y Sterne— escribieron literatura *nonsense*” (446-447). No obstante, a continuación señala una distinción decisiva entre el tipo de *nonsense* que construyen estos autores, al que caracteriza como de intención satírica, y el *nonsense* moderno de Lear (“cronológica y esencialmente el padre del desatino”, puntualiza Chesterton) y Carroll, al que llama la “nueva literatura” (448). La clave de la distinción estaría dada por la falta de motivación del *nonsense* moderno, en el que las relaciones y asociaciones entre las cosas ocurren sin necesidad alguna o, para usar la eficaz fórmula de Chesterton, “por ninguna razón absolutamente” (448). La claridad de esta percepción redundante en la mayor especificidad que adquiere el concepto de *nonsense* a partir de su diferenciación de otras formas de literatura ligadas al humor como son la sátira y la parodia, en las que puede reconocerse una intencionalidad bien determinada. Esta puntualización reviste un interés especial a la hora de revisar las interpretaciones críticas que encuentran en los relatos de Ocampo formas de la sátira y la parodia. Por otra parte, Chesterton presenta una de las primeras caracterizaciones de las distintas formas de

*nonsense* presentes en las obras de Carroll y las de Lear, que las lecturas posteriores reafirman y extienden.

Mientras que el país de las maravillas de Lewis Carroll —afirma Chesterton— es puramente intelectual, Lear introduce otro elemento del todo diferente: el elemento de lo poético y hasta emocional. Carroll trabaja con la razón pura (...), Lear introduce sus palabras faltas de sentido y sus criaturas amorfas, no con la pompa de la razón, sino con el romántico prelude de ricos matices y obsesionantes ritmos” (449).

En los capítulos siguientes trabajaré a partir de las consecuencias que estas afirmaciones sobre la singularidad del *nonsense* de Lear representan para una lectura de la narrativa de Ocampo que no sólo complejice las intuiciones que algunos autores han señalado hasta el momento en torno a su vinculación con los relatos de Carroll, sino que además aliente la discusión acerca del modo en que los efectos de la literatura de Lear se ponen de manifiesto en muchos de sus cuentos. En este sentido resulta pertinente repensar el diálogo que la narrativa ocampiana mantiene con la literatura de Lewis Carroll, a partir de una formulación más general de la preocupación de Ocampo por las formas de la literatura del *nonsense*, que involucre una vinculación con los relatos de Edward Lear.

En su ensayo titulado “Humorismo”, Chesterton establece que el *nonsense* constituye la última fase en la historia del humorismo, y lo define del siguiente modo:

El *nonsense* puede ser descrito como una especie de humorismo que de momento ha renunciado a tener toda clase de conexión con la ironía. Es un humorismo que abandona cualquier intento de tener una justificación intelectual y que no se limita a burlarse de la incongruencia de algún accidente o a decir chistes (...). El *Jabberwocky* no es una parodia de nada; los *Jumblies* no son una parodia de nadie. Son la locura con la locura como objetivo, como se dice del arte por el arte o, más propiamente, de la belleza por la belleza. Y no sirven a ningún fin social... (1997: 136).

De este modo, en su concepción del *nonsense* reviste una importancia central la diferenciación que establece entre la ironía y el humorismo. “La ironía —dice Chesterton— corresponde a la divina virtud de la justicia”, “representa la consistente razón humana que detesta toda inconsistencia”; el humorismo, en cambio, “corresponde a la virtud humana de la humildad”, implica “cierto reconocimiento de la debilidad humana”, una confesión de la confusión y contradicciones de la vida humana (1997: 133).

La distinción entre humor y ironía resulta también una preocupación importante en la perspectiva deleuziana, a la que voy a referirme a continuación.

La *Lógica del sentido* (1969) de Gilles Deleuze marca un punto de inflexión al presentar una aproximación filosófica que, a diferencia de las perspectivas teóricas que estudian el *nonsense* a partir de la serie de tópicos, procedimientos y recursos retóricos que esta modalidad literaria presenta, toma la obra de Carroll como punto de partida de una reflexión que embiste contra la noción misma de representación. Miguel Morey, que traduce y prologa la *Lógica del sentido*, afirma que en esta etapa de su obra —que reconoce como el momento de la “filosofía crítica” y a la que corresponden este libro y *Diferencia y repetición*, ambos de 1969—, Deleuze articula la pregunta por el pensar “fuera y contra la imagen clásica que el pensamiento da de sí mismo, el modelo representativo” (Morey 2008: 18). Tal como la caracteriza Deleuze en *Diferencia y repetición*, esa imagen clásica del pensamiento se especifica en ocho postulados: 1) el principio del *cogito* cartesiano, que “entroniza las verdades del sentido común como base de toda la reflexión filosófica” (18); 2) el postulado del ideal o del sentido común como facultad de concordia de todas las facultades; 3) el del modelo o reconocimiento, según el cual conocer es siempre reconocer; 4) el de la primacía de la representación, mediante el cual toda diferencia es sometida a la identidad en el concepto; 5) el postulado de lo negativo, que coloca al error como “lo

negativo del pensamiento y su riesgo específico” (19); 6) el de la función lógica, que privilegia la designación como lugar de la proposición donde reside la alternativa verdadero/falso, “en detrimento del sentido”; 7) el de la modalidad o de las soluciones, que afirma “la primacía de las soluciones sobre los problemas” (19); y 8) el del fin o resultado, que coloca al saber como fin y resultado del conocimiento, en lugar del aprender. En esta misma dirección, la *Lógica del sentido* presenta, a partir de una serie de postulaciones paradójicas, una teoría del sentido que cuestiona la primacía del sentido común, la asignación de identidades fijas, las determinaciones de verdad y falsedad, y plantea un modo de pensar alternativo que valora la falla, lo negativo, el vacío, el sinsentido y el sentido como problema. Porque el sentido, para Deleuze, es “una entidad inexistente”, que “incluso tiene relaciones muy particulares con el sinsentido” (2008: 23). Pensar así el sentido “no es sino pensar el acontecimiento”, afirma Morey (2008: 18), es preguntarse por

un incorpóral que sobrevuela todos los estados de cosas, por un extraser que frente a las alturas del ideal o la física de las profundidades se mueve en una superficie metafísica: puro infinitivo que es lo expresado en la proposición sin ser una dimensión proposicional, presencia que insiste o subsiste sin existir, como el infinitivo en todo presente. (Morey 2008: 18)

Para Deleuze, los libros de Alicia escenifican las paradojas del sentido, tratan de los “acontecimientos puros”, del “puro devenir” (25). Si Alicia no crece sin empequeñecer, esto no significa que es a la vez más grande y más pequeña, sino que “es a la vez que ella lo deviene” (25). Contra del sentido común, se postula la constitución paradójica del sentido: “El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez” (23). Este devenir paradójico, que mantiene una relación muy particular con el lenguaje, impugna la identidad fija y la permanencia del saber, para afirmar la incertidumbre como lenguaje y estructura del

acontecimiento. “La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas” (27). La identidad del yo y del mundo queda descuartizada por la esencia de un devenir que arrasa con las paradas y descansos que designan los nombres.

La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y el día después, del más y el menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto. (...) De ahí los trastocamientos que constituyen las aventuras de Alicia. (26)

El acontecimiento guarda una esencial relación con el lenguaje, dado que el sentido “no existe fuera de la proposición que lo expresa”, así como lo expresado “no existe fuera de su expresión”. De allí deduce Deleuze que el sentido no existe, no se puede afirmar que exista “sino solamente que insiste o subsiste” (“Tercera serie, de la proposición”, 43). El sentido como lo expresado de la proposición es “ese incorporal en la superficie de las cosas, entidad compleja irreductible, acontecimiento puro que insiste o subsiste en la proposición” (41). En su irreductibilidad, el acontecimiento es entonces “el sentido mismo”, es a la vez “lo expresable o lo expresado de la proposición, y el atributo del estado de cosas” (44). Pero ese atributo lógico no se confunde ni con el estado de cosas físico ni con una cualidad o relación de este estado: el atributo no es un ser ni cualifica a un ser, es, por lo tanto, “un extra-ser”. Insistencia y extra-ser están siempre en continuidad reversible. El sentido tiende, de este modo, “una cara hacia las cosas, y otra hacia las proposiciones”, pero “no se confunde ni con la proposición que la expresa ni con el estado de cosas o la cualidad que la proposición designa” (44). Acontecimiento en el que coexisten “dos caras sin espesor”, el sentido es “exactamente la frontera entre las proposiciones y las cosas” (44). Como articulación de la diferencia entre las cosas y las proposiciones, los sustantivos y los verbos,

las designaciones y las expresiones, el sentido es acontecimiento que “subsiste en el lenguaje, pero sobreviene a las cosas. Las cosas y las proposiciones están menos en una dualidad radical que a uno y otro lado de una frontera representada por el sentido” (47). Acontecimiento puro, el sentido permanece impenetrable, imperturbable (como dice Humpty Dumpty, sentado precisamente en esa frontera entre el lenguaje y las cosas y entre las dualidades que se dan en el interior de cada uno, erigiéndose así en “amo impenetrable de la articulación de su diferencia”, 47) e inafectado por los diversos modos de la proposición. El sentido es indiferente a la designación y a la significación de la proposición, es indiferente a la afirmación y a la negación, al pasado y al futuro, a lo activo y a lo pasivo; es indiferente, pues, a todos los opuestos: el sentido “permanece estrictamente el mismo para proposiciones que se oponen” (“Quinta serie, del sentido”, 54). Ningún modo de la proposición puede afectar al sentido, ya que éste se sustrae a la proposición, es independiente de ésta, “suspende su afirmación o negación, y sin embargo, no es sino su doble evanescente” (53). De este modo, el sentido es “siempre doble sentido” (54), remonta todas las oposiciones; al ser siempre todo a la vez, su neutralidad se vuelve “terrible y potente” (56).

A diferencia de lo que sostiene la lectura pionera de Elizabeth Sewell (1952), que define el sinsentido como una fantasía de lógica extrema y una literatura del juego semántico, en una línea que continúa la mayoría de los autores que estudian el nonsense desde enfoques narratológicos, la perspectiva de Deleuze propone pensar el sentido en una relación estrecha, de no exclusión, con el sinsentido. “El sinsentido es lo que no tiene sentido, y a la vez lo que, como tal, se opone a la ausencia de sentido efectuando la donación de sentido. Esto es lo que hay que entender por *non-sense*” (Deleuze 2008: 90). Para Deleuze, el sinsentido no se define como ausencia de sentido, es decir, no se opone al

sentido sino que está en su origen como casilla vacía. El sentido es lo que está siempre por producirse, y es “siempre producido en función del sinsentido” (91). Allí radica su diferencia con el absurdo:

para la filosofía del absurdo, el sinsentido es lo que se opone al sentido en una relación simple con él: hasta el punto de que el absurdo se define siempre por un defecto del sentido, una carencia (no hay bastante...). Por el contrario, desde el punto de vista de la estructura, siempre hay demasiados sentidos: exceso producido y sobreproducido por el sinsentido como defecto de sí mismo (...) el sinsentido carece de todo sentido particular, pero se opone a la ausencia de sentido, y no al sentido que produce en exceso (89).

El sentido es, en esta lectura, un exceso, un efecto de lectura que se produce en el lugar en que algo falla y resplandece: el sentido produce sentido con su propia falta. Sin poseer un sentido en particular, el sinsentido hace aparecer el sentido como pregunta, como interrogación.

Si no existe *un* sentido que dé al mundo su razón de ser, de esa pura posibilidad nace el sinsentido como afirmación de todos los sentidos a la vez. Lejos de la dimensión trágica del absurdo, definido por la negación del sentido, el *nonsense* no se opone al sentido sino que constituye su condición. La extrañeza de la atmósfera *nonsense* deriva de su mirada lúdica e inaugural, en la que lo cotidiano se torna extraño a sí mismo. Se trata de un *mal-entender* lo *sobre-entendido*, que produce incongruencia y descolocación: un efecto vecino al humor. Esas relaciones incongruentes son no motivadas; no hay en el *nonsense* un fin paródico o satírico. Según Deleuze, el humor es intrínseco al *nonsense* y se opone a la ironía, que enjuicia desde afuera y arriba. El *nonsense* inventa sentidos nuevos para el mundo, pero al intentar asir el sentido recreado, se lo vuelve a perder. El humor surge entonces como resto de esa operación.

El sentido no existe fuera del lenguaje, pero permanece en la frontera: tiene una cara hacia las cosas y otra hacia las proposiciones. Aunque las tres dimensiones de la proposición (designación, manifestación y significación) lo presuponen, el sentido no está en la proposición. Mientras que el sentido es siempre sentido doble de superficie, la proposición permanece estúpida, no hay en ella experiencia, acontecimiento. El “sentido puro”, dice Deleuze en la “Serie del humor”, es producido en su relación esencial con el sinsentido de superficie. Como se demuestra en el apartado de la proliferación indefinida, en la “Serie del sentido”, ninguna proposición puede decir su propio sentido. Esto significa que el sentido es un efecto de los términos de la proposición, de una cuasi- causa: el sinsentido, que opera una donación de sentido. Pero la imposibilidad de decir el sentido, antes que ser un mero obstáculo, es el punto de partida para el humor. El humor comporta para Deleuze decir el vacío, decir la insensatez del sentido: hacer el vacío para que la plenitud del sentido aparezca.

A través de las significaciones abolidas y las designaciones perdidas, el vacío es el lugar del sentido o del acontecimiento que se componen con su propio sinsentido, allí donde sólo el lugar tiene lugar. El vacío mismo es el elemento paradójico, el sinsentido de superficie, el punto aleatorio siempre desplazado de donde surge el acontecimiento como sentido. (Deleuze 2008: 147)

Esta doble destitución de la altura y de la profundidad es “la aventura del humor” (146). El humor es para Deleuze la destitución de todo Ideal: buscar la gran obra, decir “el” sentido. Antes bien, se trata de alcanzar

la superficie donde se hace el vacío, y todo acontecimiento con él, la frontera como el filo acerado de una espada o el hilo tendido del arco. Así, pintar sin pintar, no-pensamiento, tiro que se convierte en no-tiro, hablar sin hablar: no lo inefable en altura o profundidad, sino esta frontera, esta superficie en la que el lenguaje se hace posible” (147)

Afirmar el vacío, la falla, el sinsentido; en esa empresa auto-contradictoria radica la condición del humor.

Lo trágico y la ironía dejan sitio a un nuevo valor: el humor. Porque si la ironía es la coextensividad del ser con el individuo, o del Yo con la representación, el humor es la del sentido y el sinsentido; el humor es el arte de las superficies y las dobleces, las singularidades nómadas y el punto aleatorio siempre desplazado, el arte de la génesis estática, el *savoir-faire* del acontecimiento puro o la “cuarta persona del singular”; toda significación, designación y manifestación quedan suspendidas, toda profundidad y altura abolidas. (151)

En contraste con el “*sous-sense*”, que es un significado profundo, para Deleuze el *nonsense* pertenece a la superficie. Esta precisión permite establecer la distinción entre *nonsense* y surrealismo, que otras lecturas, ya señaladas, confundían y superponían.

Si en líneas generales la literatura del *nonsense* configura una atmósfera en la que nada parece tener sentido, esto se experimenta, antes que como pérdida, como multiplicación de sentidos. Deleuze complejiza la idea de Sewell (1952) acerca del *nonsense* como un juego de reglas estrictas, al afirmar que un “juego puro” es en verdad uno sin reglas, en el que cada turno multiplica las posibilidades de ramificación.

Treinta años después, Deleuze retoma algunas de estas ideas en el breve ensayo titulado “Lewis Carroll”, de *Crítica y Clínica* (1993). Allí trabaja el pasaje que las novelas de Carroll realizan desde los hundimientos y enterramientos característicos de *Alicia en el país de las maravillas*, signada por el “combate de las profundidades” (38), hacia la conquista progresiva de la superficie que experimenta Alicia en *A través del espejo* y *Sylvia y Bruno*. En estas últimas novelas, los desplazamientos laterales involucran “puros acontecimientos”, que contrastan con la “mezcla” propia de las profundidades. En el fondo, afirma Deleuze, todo se mezcla, los alimentos y los excrementos, las cosas y las palabras, “todo es horrible en el fondo, todo es sinsentido” (38). Pero a continuación específica:

No se trata de que la superficie tenga menos absurdo que la profundidad. Pero no se trata del mismo absurdo. El de la superficie es como el ‘Brillo’ de los acontecimientos puros, entidades que nunca acaban de llegar o de retirarse. Los acontecimientos puros y sin mezcla brillan por encima de los cuerpos mezclados, por encima de sus acciones y de sus pasiones enmarañadas. Como un vapor de la tierra, exhalan en la superficie un incorpóreo, un puro ‘expresado’ de las profundidades: no la espada, sino el destello de la espada, el destello sin espada como la sonrisa del gato. Es propio de Carroll haber hecho que nada pase por el sentido, sino haberlo apostado todo al sinsentido, puesto que la diversidad de los sinsentidos basta para dar cuenta del universo entero, de sus terrores así como de sus glorias: la profundidad, la superficie, el volumen o la superficie enrollada” (38-39).

La aproximación que propongo para pensar el problema del *nonsense* en los cuentos de Silvina Ocampo recupera entonces dos núcleos problemáticos centrales de la perspectiva deleuziana: el de las relaciones entre el *nonsense* y el humor, y el del *nonsense* como sinsentido de superficie.

Entre los trabajos que retoman las perspectivas de Chesterton y Deleuze, se destacan los de Sergio Cueto, “La caza del Snark” y “El Libro de los Gatos Prácticos del Viejo Possum” (en *Versiones del humor*, 1999), “Chesterton y el nonsense” y “Lear” (en *Otras versiones del humor*, 2008); y el de César Aira, *Edward Lear* (2004).

Cueto reflexiona en estos ensayos acerca del vínculo entre *nonsense* y humor, a partir de una problematización aguda y personal de las reflexiones de Chesterton y de las categorías de Deleuze. En torno a la equívoca comparación que establece Chesterton en su definición de *nonsense* entre “la locura por la locura misma” y la fórmula “el arte por el arte”, Cueto precisa lo siguiente:

El nonsense es locura, en cierto modo nada más que locura, puesto que su humor carece de objeto, de razón y de propósito. En esto indica el vacío o el vaciamiento del humorismo, el límite más allá del cual el humorismo no puede

ir. Pero el más allá hacia el que se encamina esa práctica, sobre el que se abre ese límite, es una locura muy distinta, es *la locura*, esa región en la que las expresiones *sense* y *nonsense* no sólo no tienen sentido alguno sino que carecen de toda razón de ser. (1999: 45. Subrayado original)

En “Chesterton o el nonsense”, desarrolla la idea de la insensatez como principio del *nonsense*: “Dar la vuelta al mundo para descubrir su otro lado es la aventura propia del nonsense”, afirma Cueto (2008: 16). En este sentido, se refiere a las ideas chestertonianas del *nonsense* como forma de lo real y como experiencia de la constante infancia del mundo: “El mundo es ahora ‘nonsensical’ (...) es un error enorme, un error sin norma o cuya norma se ignora, semejante al garabato que la mano del niño traza jugando en el pizarrón. El mundo es la realidad de lo imposible, es lo imposible realizado” (2008: 15).

De este modo, relea las principales postulaciones de estos autores y las pone a funcionar, conjugados con la creación de categorías nuevas, en lecturas novedosas de las obras de Carroll, Lear y Eliot, que constituyen importantes puntos de partida para mi trabajo.

Por último, el estudio de Aira clasifica el *nonsense* según tres géneros:

El sinsentido literario podría clasificarse según tres géneros: narrativo, poético, teatral. El teatral podría considerarse el original, ya que se desarrolla en la escena de lo involuntario y el tercer hombre. El poético sería el de la locura del lenguaje, en su impureza constitutiva. El narrativo retroalimenta a los otros dos, estableciendo la primacía de la representación, la locura en el mundo. (2004:16-17)

Según esta lectura, que continúa la línea inaugurada por Chesterton, el *nonsense* inglés adopta dos formas distintivas y particulares: una característica de la obra de Lewis Carroll, la otra, de la de Edward Lear, a las que Aira llama respectivamente “la locura con método” y “el puro caos de la locura” (17). El primer modo, el del *nonsense* carrolliano, está

construido sobre premisas lógicas, “de lógica onírica o ajedrecística, en el fondo una lógica de la invención o lógica literaria, reglas de juego que se obedecen aun cuando se las rompe” (17), y su modelo más acabado es el de los libros de Alicia. Aira lo define como “un sinsentido ‘realista’, en tanto el realismo es también un juego de obediencia de reglas o premisas” (17). El *nonsense* carrolliano supone una moral literaria de rigurosidad en el arreglo a las normas que él mismo se dicta. Hay deliberación y control en el juego de la lógica, cuyas reglas, si bien disparatadas, son estrictas. El otro sinsentido, del cual el limerick de Lear funcionaría como prototipo, según Aira, es aquel “que no sigue reglas, es breve, instantáneo” (17). A pesar de ello, el *nonsense* de Lear también es estricto porque sigue un patrón regulado que está dado por la rima.

Según esta perspectiva, ambas formas comparten el rasgo común de construir una atmósfera representativa de “la locura en el mundo”, a partir del seguimiento de determinadas reglas y normas —más o menos estrictas— que el propio juego literario define en cada caso. El sinsentido como género literario, concluye Aira, es “eminente­mente deliberado; se diría que su autor no puede dejar nada, ni el menor elemento, librado al azar, porque el sentido amenaza colarse a la menor distracción; la pendiente del menor esfuerzo, o del hábito, lleva al sentido; el sinsentido es una divergencia, y hay que seguir creando divergencias todo el tiempo” (15-16).

## Segunda Parte: Los cuentos del *nonsense*

### Capítulo III. Las lecciones de Carroll

*Topsyturvydom*. Esta extraña palabra inglesa, que no por casualidad parece la invención de un poeta del *nonsense*, designa el tipo de lugar que nuestra tradición literaria reconoce como “el reino del revés”. Las imágenes del mundo “patas arriba”, de las cosas reunidas en combinaciones imposibles y absurdas, por obra de la inversión de las normas y los parámetros conocidos. Tal subversión del orden natural del mundo es uno de los aspectos más distintivos y recurrentes en las definiciones del *nonsense*, desde las primeras lecturas hasta las actuales, aunque con sensibles matices. El otro es la impasibilidad, “*the lack of emotion*”, la falta de sentimiento, de patetismo, con la que ocurren las cosas más extrañas en esta tierra del revés, incluidas las metamorfosis de todo tipo<sup>42</sup>.

En términos generales, la mayoría de las lecturas críticas analizó los tópicos y problemas propios del *nonsense* de Lewis Carroll en el amplio marco que definen estos dos aspectos. El sueño y el espejo, que se señalan de modo recurrente como tópicos carrollianos, involucran el paso hacia otro mundo, en el que se invierten o subvierten las reglas de lo cotidiano. Esto incluye inversiones temporales y espaciales, metamorfosis y fragmentaciones corporales, que redundan en el problema de la identidad perdida. Todas estas distorsiones ocurren con total naturalidad, sin sorpresa, sin emoción. En los últimos relatos de Ocampo y en su obra póstuma se pone de manifiesto una reelaboración de estos tópicos, así como de ciertos procedimientos presentes en las obras de Carroll. Me refiero a

---

<sup>42</sup> A las imágenes del mundo al revés se refieren Strachey (1888), Camaerts (1925), Jennings (1977), Benayoun (1977), Stewart (1989), Sewell (1980-1), Demurova (1982) y Tigges (1988). Sobre el rasgo de la impasibilidad o “*the lack of emotion*”, ver especialmente Sewell (1952).

la recreación de relatos infantiles y tradicionales en clave humorística y al cuestionamiento a los estereotipos y lugares comunes del discurso cotidiano.

En dos *nouvelles* de Silvina Ocampo, *La torre sin fin*, novela para niños publicada primero en Madrid en 1986 y luego, en forma póstuma, recién en 2007 en Argentina, y “Cornelia frente al espejo”, relato incluido en el libro homónimo de 1988, se manifiesta con una relevancia más evidente que en el resto de su narrativa la reescritura de los tópicos y problemas carrollianos.

Es importante anotar que, según afirma Ernesto Montequin, Ocampo empezó a escribir ambos relatos a mediados de los años cincuenta, período en el que, además, inicia una década consagrada a escribir o esbozar la mayor parte de sus textos para niños, inspirada sobre todo por el nacimiento de su hija Marta Bioy en 1954 (Nota a *La Torre...* 2007: 12)<sup>43</sup>. Según el editor, Ocampo empezó a escribir *La torre sin fin* aproximadamente en 1955 y, luego de una larga postergación, la retomó entre 1981 y 1983, para llegar a la última versión en 1984. El homenaje a Carroll es explícito en esta novela. La aplicación de sus temas y motivos resulta más evidente y directa que en cualquier otro momento de la narrativa de ocampiana. En cuanto a “Cornelia frente al espejo”, Montequin señala que el primer borrador data también de mediados de los años 50, como ponen de manifiesto las alusiones a la quema de iglesias en vísperas del golpe de la “Libertadora”. Estas referencias a la coyuntura política nacional fueron atenuándose en las sucesivas versiones. El fragmento de una de ellas, llamada “Diálogo de Narcisa”, apareció en la revista *Panorama*

---

<sup>43</sup> Algunos de estos relatos para niños se publican en 1956 en las revistas *El Hogar* y *Mundo Infantil*, pero muchos de ellos permanecen inéditos hasta la década de 1970, en la que el auge de la literatura para niños, sumado probablemente al nacimiento de sus tres nietos a partir de 1973, la impulsan a recuperar y publicar los cuentos escritos en las dos décadas anteriores y escribir otros nuevos. Aparecen entonces *El caballo alado* (1972), *El cofre volante* (1974), *El tobogán* (1975), el volumen de relatos *La naranja maravillosa* (1977) y un libro de poemas, *Canto escolar* (1979).

en 1974. *El espejo ardiente*, que reelabora el relato “Cornelia frente al espejo” en versión teatral, y otras seis piezas de teatro serán editadas próximamente por Lumen.

Retomo de los críticos principales de la obra de Carroll el análisis de sus tópicos y procedimientos, a los efectos de pensar cómo funcionan en las dos nouvelles de Ocampo y cómo evolucionan desde una versión aplicativa y esquemática del *nonsense* carrolliano en *La torre sin fin*, hacia una versión transfigurada y abierta a los avatares del sentido en “Cornelia frente al espejo”. Para esa idea de apertura del sentido me remito a las postulaciones de Deleuze, pero también a la temprana y lúcida lectura de Chesterton sobre el sentido de la infancia del mundo que el *nonsense* evoca. Intentaré entonces emprender una lectura del *nonsense* ocampiano en una dirección que problematiza la forma de lo real.

Dice Deleuze que uno —el adulto que habla— está instalado de lleno en el sentido: si se está en el lenguaje, se está en el sentido. La forma del *nonsense* impone una fuerza que empuja al lenguaje, al lector que está en el lenguaje, hacia afuera del sentido, sin conseguirlo jamás del todo. El lector es condenado a habitar el borde entre sentido y sinsentido; esa frontera inaccesible e ilimitada es la que dibuja incesantemente, indefinidamente, la forma del *nonsense*. Una forma en perpetuo devenir, que nunca acaba de trazar ni de desdibujar sus fronteras, para asombro, maravilla o desconcierto del lector. La narrativa del *nonsense* involucra no *una* forma sino *alguna* forma; no *un* sentido ni *ningún* sentido: alguno, cualquiera. Walter Blumenfeld anota que “el sinsentido siempre se relaciona con el sentido (de hecho, lingüísticamente), así como la nada se relaciona con algo [alguna cosa], y no viceversa” (citado en Menninghaus 1999: 4, traducción mía) [“*nonsense is always related to sense (indeed, linguistically), as nothing is related to something, not vice versa*”]. Ese “algo”, “alguna cosa” o “cualquier cosa” que el *nonsense*

proyecta y que el lector no entiende, no debe por eso ser desterrado al campo de lo fantástico, lo anormal o lo irreal, como se hace, dice Menninghaus, cada vez que ese Otro excluido que amenaza la integridad de nuestros marcos interpretativos se presenta con formas monstruosas (1999: 4). Si se da otra vuelta, ese *nonsense* excluido adquiere un valor positivo: aquello que no entra dentro de nuestros marcos interpretativos puede considerarse lo real auténtico y absoluto, en todo su misterio e impenetrabilidad. Como afirma Menninghaus, “esta poética puede ver en el desplazamiento de los contextos significantes una “indicación de realidad”: la realidad “en sí misma”, que de otro modo es inaccesible, infiltra las estructuras del orden simbólico, creando así un fantasma de lo Real (1999: 2, traducción mía) [*“this poetics can see in the displacement of meaningful contexts an “indication of reality”: reality “in itself”, which is otherwise unavailable, infiltrates the structures of the symbolic order, thus creating a phantom of the Real”*]. El *nonsense* proyecta un fantasma de lo real. Un fantasma que en ocasiones tiene la forma de la infancia, como aquella dimensión anterior al lenguaje, de la que sólo se sabe a posteriori.

El *nonsense* involucra una forma narrativa que pone en riesgo los bordes entre sentido y sinsentido, como una amenaza de inestabilidad que asegura siempre un resto de incompreensión. En ese desconcierto del lector, en ese misterio que no se devela, en ese anhelo de totalidad que se le resiste radica el efecto estético de esta literatura, que no puede más que desplazarse o fluir —ya que no resolverse— como un modo del humor, o de algo cercano a él. Su atributo es apenas un don de humor, y a veces, de risa.

*La torre sin fin* constituye, en ese horizonte, una versión preliminar de dicha apuesta total, que sólo acometen los cuentos de *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*. Un ensayo con los tópicos y procedimientos de Carroll, como si Ocampo estuviera probando

hasta dónde puede llegar el *nonsense*, sin arriesgar demasiado. El párrafo que sigue intenta explorar algo de lo que sucede cuando Ocampo aplica la receta Carroll.

### ***La torre sin fin: el homenaje fallido***

*La torre sin fin* es la única novela aparecida en vida de la autora, aunque no tuvo distribución ni edición en Argentina sino hasta casi quince años después de su muerte, en 2007<sup>44</sup>. El volumen forma parte del proyecto de publicación de la obra póstuma de Ocampo que la editorial Sudamericana viene llevando a cabo desde el año 2006, en ediciones al cuidado de Ernesto Montequin<sup>45</sup>. *La torre sin fin* no ha sido aún leída críticamente por los especialistas.

Según Montequin, la falta de edición y distribución en Argentina habría desconsolado a la autora (2007: 13). Pero tal vez no haya sido tan así, si se atiende a la entrevista publicada, sin datos de autoría, en la edición póstuma de *La torre...* Ocampo se manifiesta allí enormemente atraída por escribir literatura para niños, aunque temerosa de publicar esos relatos: “Los niños son personas tan extraordinarias que me intimidan y nada me parece bastante bueno para ellos” (2007: 122). A juzgar por lo que dice en la conversación con Ulla de 1982, mientras está todavía retomando el proyecto iniciado mucho tiempo antes, Ocampo parece muy entusiasmada con la idea que tiene para la novela, que, según cuenta, le vino de un sueño, aunque no sabemos cuánto de ese entusiasmo habrá sobrevivido a su realización. Lo cierto es que, menos que por su valor literario, la reciente aparición de esta novela resulta clave para reafirmar lo que algunas

---

<sup>44</sup> Aquella primera edición tenía ilustraciones de Gogo Husso, según informa Montequin en la nota preliminar a la primera edición en Argentina que, por el contrario, no está ilustrada.

<sup>45</sup> Ver nota 1. Este proyecto editorial continua aún en curso. La editorial Sudamericana anunció la próxima publicación de tres libros compuestos enteramente de material inédito o disperso, que incluye *El espejo ardiente y otras piezas teatrales*, textos poéticos, “varios cuentos para niños y algunos ‘cuentos autobiográficos’” (Montequin 2006: 7).

lecturas críticas venían sugiriendo sin énfasis: la decisiva impronta de Lewis Carroll en la narrativa ocampiana.

Un pasaje impreciso, difuso, al *otro lado* inaugura la novela. Muy similar a Alicia, el protagonista es un nene de ocho o nueve años, con aires de aventurero e intelectual. Lleva, de hecho, la lectura, como imperativo o como invitación, en el nombre: *Leandro*. También como Alicia, penetra en un territorio desconocido, atraviesa puertas, confundido, no sin cierto temor. “Abrí una puerta lentamente: ¿qué me esperaría del otro lado, el infierno o el abismo? ¿Caería en un pozo lleno de ratas y de víboras y de esperanzas como en los cuentos de hadas, o en un pozo lleno de oscuridad, frialdad y silencio, como en los cuentos de ciencia-ficción?” (27-28)<sup>46</sup>. Se trata de un nene con una llamativa conciencia literaria, que ante todo es un escritor y un lector, como si se supiera parte de un relato que alguien está escribiendo para él, al mismo tiempo que registra en su diario —o inventa—los episodios que protagoniza. “Esta torre será todopoderosa” (2007: 30), sentencia con un verbo en futuro que suena a imperativo y a entusiasmo: el tono de quien está inventándose un juego. Hacia el final de la novela, Leandro, el nene escritor-lector, rubrica su inscripción en el mundo literario, específicamente en una tradición de la literatura inglesa en la que, por otra parte, ya estaba instalado de antemano, con una carta dirigida a “Alicia en el país de las maravillas”. Alicia aparece en el relato con el epíteto a cuestas, inscripto en el nombre; decir “Alicia” habría bastado para que cualquier distraído pensara en Carroll, pero decir “Alicia en el país de las maravillas” es ir más allá de la alusión, es subir la apuesta de la intertextualidad para dialogar cara a cara con una poética. La narrativa de Carroll, sus preocupaciones y motivos, su atmósfera singular, pero sobre todo, la reverberación que

---

<sup>46</sup> De aquí en adelante, y hasta que se indique lo contrario, todas las citas pertenecen a la edición de *La torre sin fin* de editorial Sudamericana, 2007. Sólo consignaré, por lo tanto, el número de página entre paréntesis.

todavía le produce a Silvina Ocampo el recuerdo de su lectura componen la trama que configura, para bien o para mal, el horizonte de escritura en *La torre sin fin*.

Antes que un homenaje a Carroll (Montequin 2007: 16), esta novela es tal vez el guiño que Silvina Ocampo se hace a sí misma como lectora de Carroll. Como en la dedicatoria que una vez le escribió a Cortázar, “Para Julio, cuando era chico”<sup>47</sup>, que remeda la famosa dedicatoria de *El Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, se trata de un relato para Silvina Ocampo cuando era chica. No sólo porque, como dice ella, narra para niños “[q]uizá por nostalgia: en un intento de escribir relatos que me hubieran gustado cuando era chica” (2007: 122), sino también porque esta novela es, sobre todo, un tributo a sus lecturas de infancia. Es sabido que de chica, cuando todavía el español le resultaba difícil, Ocampo escribía y leía sobre todo en inglés. En sus composiciones escolares, llenaba cuadernos “contando todas las historias que recordaba, sacadas de la historia de Inglaterra, que —le cuenta a Ulla— me gustaba mucho, porque había asesinatos, personajes encerrados en una torre, niños preciosos dentro de una torre” (2003 [1982]: 15). La literatura inglesa tiene, desde niña, un lugar central en su biblioteca, junto con los cuentos de hadas de Andersen, Grimm y Perrault<sup>48</sup>. Tal como dirá la protagonista de “Cornelia frente al espejo”, “*Alicia en el País de las Maravillas* me fascinaba” (Ocampo 2007b: 292), Ocampo enumera en su autobiografía en verso, *Inventiones del recuerdo* (2006), las lecturas de infancia que la obsesionaron: “Y *La Sirenita* que no podía hablar, / y el amor bestial del *Pájaro azul* / y el amor incestuoso del padre de *Piel de asno* / y los tres vestidos que viajaban en un cofre / y *El*

---

<sup>47</sup> Domínguez y Mancini se refieren a esta dedicatoria que acompañaba un libro para Julio Cortázar, del que Ocampo no menciona el título (2009: 29).

<sup>48</sup> En el largo diálogo que mantienen, Noemí Ulla le pregunta a Silvina Ocampo sobre sus referentes en literatura en lengua castellana, además de sus muchas lecturas en inglés y en francés. “En lengua castellana mucho menos, muy poco —contesta Ocampo—, por eso me sentía muy indefensa, muy desprotegida, porque en cualquier arte que uno prueba, siempre hay como un recuerdo de lo primero que se ha sentido y admirado. De lo primero que se ha visto, siempre queda en la memoria; aunque uno no lo sepa y no lo quiera. Creo que se está muy impregnado de todo lo que se ha conocido.” (2003: 129)

*sastre de Gloucester y Las desdichas de Sofía/ y Alicia en el país de las maravillas*” (Ocampo 2006b: 102). Bajo el influjo, o, digamos, con el impacto y la fascinación de esa literatura, Ocampo escribe la suya.

Leandro es encerrado por el Diablo en una torre “mal dibujada” (98), “esquemática” (23), en castigo por haberse burlado de él y de los cuadros que pretendía venderle a la madre del chico. Esa torre sin ventanas y sin luz pertenece a una de esas pinturas del Diablo, que Leandro encuentra horribles y absurdas. Luego del desplazamiento hacia ese lugar otro, el nene camina por la torre desorientado, hasta que empiezan a aparecer, uno a uno, raros personajes con quienes conversa y, en ocasiones, entabla amistades.

Los ecos carrollianos son evidentes desde el comienzo; la caída por el pozo oscuro de la conejera, el deslizarse a través del cristal de un espejo que se disipa como la niebla, hacen de Alicia una precursora incontestable de Leandro en el arte de atravesar el umbral hacia lo otro. Desplazamiento, oscuridad, vacío, equívoco, desorientación: la serie refiere, en principio, a un listado de tópicos de la literatura infantil. Más allá, la serie compone un campo semántico de la infancia, lo otro del lenguaje. El encierro en la torre, como la caída de Alicia, tiene el carácter de una zambullida al fondo. Se trata del tópico del descenso o la caída, propio del cuento tradicional que, según analiza Northrop Frye (1992 [1976]), en todo *romance* se compensa con el posterior y final ascenso. Frye incluye los casos de encierro dentro del tópico del descenso<sup>49</sup>, cuyos rasgos recurrentes son el aislamiento y la inmovilidad, que a veces guarda una analogía con el quedarse dormido (la Bella Durmiente, Blancanieves, etc). La torre-cárcel sin ventanas es un nítido símbolo de estas dos

---

<sup>49</sup> Dice Frye: “En el descenso se producen un aislamiento y una inmovilidad crecientes: los encantamientos y los conjuros lo mantienen a uno inmóvil: los seres humanos se convierten en criaturas infrahumanas y se vuelven más mecánicas en su comportamiento; el héroe o la heroína están atrapados en laberintos o prisiones.” (1992: 147)

propiedades que hacen al nudo de la historia. Demasiado nítido, podríamos decir, o demasiado esquemático, para usar el término con el que el texto define a la torre, en tanto que adolece de la rigidez que le depara una composición formularia. Las aventuras de Leandro en la torre carecen de la complejidad y plasticidad que tienen las de Alicia bajo tierra.

La admiración a Carroll se le vuelve a Ocampo en contra, se le transforma en estereotipo. Un estereotipo que arrastra a otros: los lugares comunes de la literatura para niños y del relato tradicional. Estos mismos dispositivos reaparecen, no obstante, en los cuentos de *Y así...* y *Cornelia...* transformados, trastornados en una forma con vuelo propio. El clásico “había una vez...”, por ejemplo, imprime en esos cuentos una paradójica noción de tiempo sin tiempo, más cerca de la formulación en inglés “*once upon a time*”: un tiempo, algún tiempo, el tiempo de cualquier cosa. *La torre sin fin* se inicia con la consabida consigna, “Hace poco o mucho tiempo, no podría decirlo” (21), y señala desde el comienzo la obediencia a la estructura del cuento tradicional, con principio, nudo y desenlace bien delimitados. Al igual que en los libros de Alicia, y como es característico del *romance* en general, según Frye, el conflicto comienza con la caída en un estado de extrañamiento, que en este caso coincide con el encierro de Leandro en la torre (“La oscuridad total lo cegó; retrocedió aterrado, sintiendo que caía en el vacío”, 30), para retornar en el final al “estado de identidad” o alienación (140?), que se identifica con el regreso a casa junto a su madre. En el medio, la clásica sucesión de encuentros con oponentes y aliados. En los libros de Alicia el relato está enmarcado en un sueño. Acá hay una atmósfera por momentos onírica, por momentos pesadillezca, pero las dimensiones del sueño y de la vigilia no están separadas. Se trata más bien, afirma Montequin, de una “distorsión poética de la vigilia” (2007: 15).

Sin abandonar del todo su aura, en los cuentos de los dos últimos libros y por empuje de lo que designo como “la inflexión Lear”, las formas del cuento de hadas se apaciguan hasta quedar sonando como música de fondo de un relato que no concede ningún tipo de *relief* ni remate y elige perdurar en el estado de incomodidad. Si Ocampo reescribiera *Blancanieves*, ésta no despertaría de su letargo, así como *La Sirenita*, que sí reelabora en el cuento “Y así sucesivamente”, permanece en el mar, con cola de sirena.

En cuanto a los tópicos carrollianos, *La torre sin fin* los distribuye aquí y allá, como parte de un decorado o de una representación acartonada. Las flores del acolchado que se mueven solas (“agitadas por un invisible viento”, 29), por el Jardín de las Flores Vivientes; la aparente detención del tiempo<sup>50</sup> y la “fiesta *macabra*” (47, subrayado en el texto), por la Fiesta del Té; la araña que se vuelve elástica cuando se intenta aplastarla (en la medida en que la empuja con el pie hacia el suelo, la araña lo eleva “imperceptiblemente del piso” y le replica “Así no me matarás”, 37), por los movimientos expansivos y regresivos que en Carroll señalan la duplicidad del sentido y la porosidad del acontecimiento (según Deleuze, eternamente “lo que acaba de pasar y lo que va a pasar pero nunca lo que pasa”, 2008: 31); los animales que hablan, sobre todo la serpiente que silba en dos tiempos el nombre de “Lean-dro” (40), por la multitud de animales parlantes que encuentra Alicia, en especial la Oruga que escande el susurro “*Who-are-you*” (en el capítulo quinto de *Alicia en el país...*).

La aventura de perder el nombre propio, cifra del relato de Carroll para Deleuze, es imitada aquí casi literalmente en sus avatares más icónicos: Leandro no reconoce sus propias palabras (dice por ejemplo: “Qué extraño es el cinismo de la suerte. Siempre había

---

<sup>50</sup> “¿Era de día o de noche? —se pregunta Leandro— No sé. Yo que nunca me había preocupado por la hora y que sólo apreciaba los relojes de chocolate, tuve miedo de que se hiciera tarde. En una casa sin ventanas o sin puertas exteriores no existe ni el día ni la noche. Para olvidar esta cosa horrible, para olvidar que nunca llegaba la hora de las comidas, la hora del recreo ni el día de mi cumpleaños, seguí pintando.” (33-34)

soñado vivir en una torre. ¿Qué significado tendrá la palabra cinismo?”, 31)<sup>51</sup> ni su voz (“Di un grito. ¿Cuánto tiempo hacía que no oía mi voz? Debía de hacer mucho tiempo, porque me pareció que oía la voz de otra persona”, 36)<sup>52</sup>, ni puede recordar las cosas que sabe (“Muchas veces, en los libros de ciencia natural o en los diccionarios, habíamos buscado con mi madre las características de las serpientes venenosas, pero en ese momento no podía recordar si las de cabeza chata eran las más terribles”, 39-40)<sup>53</sup>.

En el mismo sentido, el diálogo con su doble, surgido del autorretrato que dibuja con ayuda de un espejo, abunda en referencias carrollianas pero carece de interés narrativo. Este pequeño ensayo con el dispositivo especular de tradición nonsensical, aquí irrelevante, evoluciona en poética en “Cornelia frente al espejo”. Por último, se insiste en el parentesco entre Leandro y Alicia por el común atributo de su notable curiosidad, aunque los clamores del primero, “El temor y la curiosidad sostenían mis esfuerzos” (35) o “Era tan grande mi curiosidad...” (43) son descoloridos frente al célebre “*curiouser and curiouser*” de la

---

<sup>51</sup> Según el lúcido ensayo de Jean-Marie Gagnebin (1997), la incapacidad infantil de entender de modo directo ciertas palabras o de manipular directamente ciertos objetos señala la “experiencia esencial al hombre de su desajuste en relación con el mundo, de su inseguridad primera, en fin, de su no-soberanía” (180). Las palabras y las cosas “se nos escapan, nos cuestionan, pueden ser otra cosa que nuestros instrumentos dóciles” (180). Leandro anota en su diario/novela palabras cuyo significado ni siquiera conoce. No sabe de dónde le vienen las palabras que escribe. No tiene control sobre ellas. Ni sabe lo que significan, ni puede dejar de pronunciarlas. “A veces no entiendo lo que escribo, de tan bien escrito que está, pero siempre adivino lo que quise decir” (p. 22), afirma. Esas palabras provienen de una dimensión a la que el protagonista no tiene acceso, pero que al mismo tiempo le pertenece absolutamente. Salen de sí mismo, él mismo las dicta, y sin embargo las percibe como ajenas. Incógnitas puras, provienen del territorio de lo indescifrable, de lo extraño a sí mismo que habita en él. Incapaz de explicarse lo que le sucede, eso que le ocurre lo pone en suspenso, resquebraja su discurso, hace tambalear su lengua. Con total naturalidad, se propone entonces subrayar “las palabras que no entiendo” (p. 22), que aparecen de este modo en el texto señaladas en cursiva, como en este fragmento: “— ¿Cuándo terminará esta fiesta *macabra*? —pensó Leandro—. Lástima que no tengo mi diccionario de bolsillo para saber qué significa *macabra*.” (47-48)

<sup>52</sup> Sumando a esto, contantemente el “yo” se le transforma en no-persona a la mitad de la frase: “¿Qué haré ahora? Salió del cuarto en busca de una ventana” (29).

<sup>53</sup> Entre los momentos análogos de los libros de Alicia, se encuentra aquél en el que la nena percibe que “su voz sonó áspera y extraña, y las palabras que surgieron de sus labios no fueron las mismas de siempre” (*Alicia en el País*, Carroll 2008: 35). Cuando grita en francés “*Curiouser and curiouser!*”, obnubilada por un estado cercano al trance, el narrador explica que “Estaba tan sorprendida que por un momento olvidó por completo cómo se habla nuestro idioma” (p. 33). Asimismo, mientras cae por el pozo de la conejera, se pregunta “¿a qué latitud o longitud habré llegado?” y seguidamente el narrador aclara: “(Alicia no tenía la menor idea de lo que son la latitud o la longitud, pero le parecían palabras impresionantes, que daba gusto pronunciar.)” (*Alicia en el País*, Carroll 2008: 28).

segunda. Lo curioso no constituirá una categoría estética sino hasta los cuentos de los dos últimos libros. Se trata, en *La torre sin fin*, de una curiosidad meramente declamada, que rima con un miedo también retórico: “me aterricé” (36), “nunca sentí tanto miedo” (37), dice el protagonista sin emoción, y tanto lo dice que no le creemos.

A esta novela le falta realismo. Todo lo que Leandro pinta se vuelve “real” (41); él dice que es capaz de “darle realidad” (38) a aquello que dibuja. Lo cierto es que los personajes que salen de sus pinturas persisten en la narración aferrados al trazo que les dio origen: la mano torpe de un chico. Iris, Bambú y Amor, el mono, el pájaro y el perro que se vuelven sus amigos, Ifigenia, la chica de la que se enamora, la propia “Alicia en el país de las maravillas”, son esbozos de personajes, prematuramente lanzados al relato y olvidados con igual rapidez. Se borran de la memoria del lector, al que nunca llegaron a afectar ni sorprender. Esto que acá es una debilidad de la composición, que no llega a concretar el efecto que se presupone en una novela para niños (crear caracteres que movilicen su sensibilidad y su capacidad de identificación), en los cuentos de los dos últimos libros, el trazado burdo de los personajes se vuelve un valor de la forma *pointless* del *nonsense*. “Siento al moverme que estoy en un dibujo animado, lleno de nostalgia” (94): así manifiesta Leandro su falta de espesor<sup>54</sup>. Ese trazo ingenuo, grotesco, esa nostalgia de dibujo animado prefigura los cuentos de *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, en los que un realismo desencajado impide o complica la identificación con los protagonistas, al tiempo que libera y desconcierta.

---

<sup>54</sup> Ifigenia, a su vez, reconoce su singularidad de caricatura en su diálogo con Leandro:

- ...pero yo no soy [como] todo el mundo. Soy un simple dibujo.
- No seas mala.
- Soy capaz de bailar en el aire. ¿Conoces a otra chica que pueda hacerlo?
- ¿Entonces por ser un dibujo sos mejor que las otras chicas?
- Por ser un dibujo tuyo soy pero, naturalmente. ¿A quién se le ocurre bailar sobre el abismo? (65)

Escrita bajo la advocación de Lewis Carroll (el homenaje es explícito) —anota Montequin—, hay en esta historia personajes fugaces y absurdos, episodios de grata incongruencia forjados por un humor enrarecido que asume alegremente su afinidad con el *nonsense* victoriano. (De hecho, en versiones preliminares de la novela, los personajes recitaban “El búho y la gatita”, de Edward Lear, y “Annabel Lee”, de Poe.). (2007: 17)

En la versión que nos llega perduran, sin embargo, algunos rastros del nonsense de Lear, como la brevedad e inconclusividad de estos episodios absurdos, aunque aparecen afectados de un humor que palidece frente a la emotividad fingida y el *gag* efectista. (Como cuando, utilizando otro motivo nonsensical, parodia los clisés lingüísticos. Cuestiona, por ejemplo, la expresión “budín del cielo”: “¿Cómo supo el budín que era del cielo? Habría que preguntárselo al cielo”, 55. O bromea: “De postres no sólo vive el hombre”, 83).

El diálogo entre el médico y el mecánico (también surgidos de las pinturas) sobre un automovilista que se lanzó por una ventana, “— ¿Cómo hizo? ¿Acaso era Batman? — Naturalmente...” (92), vuelve a apuntar al campo de referencia del relato, constituido por el cómic, el dibujo animado, el género de aventuras, el cuento de hadas, el *romance*<sup>55</sup>. El episodio del diablo convertido en pulga y atrapado en una cajita (44-47) remite, a su vez, al engaño de la fábula, donde triunfa el más astuto. La preferencia por los animales, por las pruebas que pueden enseñárseles, por el circo, son otros tantos temas que reaparecen, propios de la ficción para niños. Pero el rasgo más importante que distancia a este relato infantil de los de Carroll es la intención moralizante.

---

<sup>55</sup> Por otra parte, en este episodio se recrea el tópico carrolliano del trastorno de las dimensiones: el mecánico es “demasiado alto” y habla “tratando de parecer bajo” (p. 89); se golpea la cabeza al pasar por las puertas demasiado estrechas, ¿o es que las puertas se volvían muy bajas en la medida en que él se volvía alto, y viceversa? El planteo de esta paradoja le pertenece a Alicia, perturbada porque no puede abrir ninguna de las puertas que encuentra: “¡ay!, o las cerraduras eran demasiado grandes o la llave demasiado chica” (*Alicia en el País*, Carroll 2008: 30).

Ocampo afirma que este libro tiene “una idea moral muy importante”, como *El principito*<sup>56</sup>. En efecto, hacia el final del relato se ofrece un compendio de los aprendizajes del protagonista que, antes de la torre, era travieso y después, se vuelve un chico bueno:

Aprendí muchas cosas [...]. Que el Diablo no es tan diablo, que los insectos y reptiles no son tan malos, que pintar no es tan difícil, que enamorarse es precioso, que no hay nada igual a tener amigos, que la felicidad existe, a veces con cara de perro; que ser valiente es tener miedo pero no darle importancia; que estar encerrado en una torre puede ser divertido; que escribir mantiene vivos los recuerdos, y que volver a ver a una madre es la más grande alegría.” (117-118)

A diferencia de las *Alicias* que, como afirma Martin Gardner, son “libros sin moral” (2000: XX), *La torre sin fin* dispensa consignas morales y educativas de manera directa: “La ambición mata” (42); “cuando hay voluntad por difícil que sea [lo que uno se propone] se cumple” (49); “Todo es posible, si uno lo quiere mucho” (93); “Muchas cosas parecen imposibles, pero se cumplen si uno lo desea mucho” (2007: 95). Fórmulas morales, casi de autoayuda, que son habituales en el discurso de la ficción dirigida a los niños (recordar el “*dreams come true*”, lema de Walt Disney<sup>57</sup>). En este sentido, la herencia de Carroll en la literatura infantil argentina se impregna de una reserva conservadora: tanto en el *nonsense* de María Elena Walsh, de declarada intención pedagógica, como en la narrativa para niños de Silvina Ocampo, la cuestión moral ocupa, por principio, un lugar importante. Una vez que el *nonsense* ocampiano alcanza su máxima expresión en los dos últimos libros, la

---

<sup>56</sup> Lo afirma en la entrevista con Noemí Ulla, de 1982, mientras aún está ensayando su escritura: “Otra vez tuve un sueño que me sirvió de principio de una novela, que todavía no he terminado y comencé a escribir, que va a ser como *El principito*, una novela para chicos, con una idea moral muy importante. Me gusta tanto, que todavía no he podido escribirlo. (...) Siempre recuerdo esa historia, que no te revelo porque soy muy celosa de una idea que aún no he escrito” (2003 [1982]: 148-149)

<sup>57</sup> “*If you keep on believing, the dreams that you wish will come true*”, repite el coro del tema principal de la película *Cinderella*, de 1950, basada en la versión de Charles Perrault del clásico cuento folclórico.

moralidad se disipa por completo para acercarse más a lo que tanto Carroll como Lear proponen, una literatura sin moral.

En *La torre sin fin*, aquello que en los libros de Alicia es mezcla, ambigüedad, perplejidad del sentido, cristaliza en fórmula, apacigua su rareza. El resultado es un texto que se queda a mitad de camino, que no alcanza vuelo propio, y que no encuentra en el país, presumiblemente por estas mismas razones, una editorial interesada en su publicación. Cuando Ocampo aplica la receta del *nonsense* riguroso de Carroll, el relato se estanca, se contractura en encuentros aburridos, diálogos pobres y final previsible. Cuando, sin proponérselo, reinventa la poética del *nonsense*, cuando pasa por el tamiz de sus propias preocupaciones ciertos hallazgos de Carroll y de Lear, compone una forma de la narración que, como decía Bioy, no se parece a nada.

### **“Cornelia frente al espejo”: el sinsentido inesperado**

“Hace mucho que te conozco, desde los primeros meses, no, tal vez después cuando usaba un flequillo mal cortado y cintas en el pelo del color de mis vestidos” (261<sup>58</sup>), le dice Cornelia a su espejo, en el cuento que da título al último libro de Silvina Ocampo. Así se refiere al diálogo siempre desfasado con la propia infancia que, a través del espejo, mantiene en una lengua ambigua, de sentidos dobles e inestables, como en un sueño. El movimiento de dispersión del sentido que signa al relato redunda en el desconcierto de las formas narrativas. El lenguaje es *nonsensical*, quiere decir Cornelia cuando se ríe de su nombre y le suena tan ridículo como si se llamara Cornisa. Los nombres son ridículos porque la misma pretensión de nombrar lo real es desatinada, insensata, risible. Lenguaje y

---

<sup>58</sup> De aquí en adelante, y hasta que se indique lo contrario, todas las citas pertenecen a la edición de “Cornelia frente al espejo” del libro homónimo incluido en *Cuentos Completos II* de Emecé, 2007. Sólo consignaré, por lo tanto, el número de página entre paréntesis.

realidad se enlazan, antes que en correspondencias lógicas, en el elusivo campo del sinsentido. Una preocupación que Lewis Carroll tematiza en los diálogos de Alicia con los personajes del espejo y que Silvina Ocampo extrema y convierte en forma del relato. El cuento “Cornelia frente al espejo”, un largo diálogo de la protagonista con su espejo, es uno de los momentos en que la reinención del *nonsense* inglés que singulariza la obra de Silvina Ocampo se revela con mayor intensidad. Además de reescribir algunos de los principales tópicos y procedimientos carrollianos, como la fragmentación, el sueño, el espejo y el problema de la identidad perdida, el relato se organiza de acuerdo con la incompletud intrínseca del *nonsense*, cuya estructura tiende hacia la disolución y da curso a un movimiento inaprensible en el que, apenas se cree encontrar un sentido, éste vuelve a perderse. La fragmentación del relato, la constante fuga del sentido que opera, las inconsecuencias lógicas, la reunión de elementos incongruentes, los distintos modos de rupturas del discurso, como los cambios repentinos de personas gramaticales o de narradores, sin mediar aclaraciones, configuran, contra la idea de cuento como esfera acabada, una suerte de acabado sin acabar, que lleva la marca del *nonsense* ocampiano<sup>59</sup>.

Un tiempo enrarecido acapara el destino de los personajes en los cuentos de *Cornelia frente al espejo*. Habitantes de un tiempo impreciso, no les preocupa el final o la muerte, no les sorprende encontrarse consigo mismos, veinte años más jóvenes, no temen al “para siempre”. Desconfían del reloj. Obsesión constante entre los personajes de *Alicia en el país de las maravillas*, el reloj les trae sobresaltos, los corre, los empuja a moverse de lugar. ¿Hacia dónde va el conejo, preocupado por llegar tarde? A cualquier parte, con tal de olvidar que el tiempo ha muerto. En la fiesta del té son siempre las seis de la tarde, pero los

---

<sup>59</sup> En este sentido, la forma desconcertante de este relato requiere ser pensada no sólo en su vínculo con Carroll sino también a partir del diálogo que establece con el *nonsense* de efectos fugaces de Edward Lear y la incompletud intrínseca de sus limericks.

agasajados se cambian de lugar en la mesa, como si el tiempo de verdad transcurriera. ¿Por qué todos se mueven, corren, desafiando al reloj? ¿Y, sin tiempo, cómo podría haber movimiento?

El tiempo se detuvo, y sin embargo se mueve. Si ésta parece ser la premisa en los libros de Alicia, una similar puede formularse respecto de los cuentos de *Cornelia frente al espejo*. En el cuento homónimo, una mujer dialoga con un espejo que parece conservar la viva imagen de la nena que fue. No se trata, sin embargo, de un portal temporal, una maquinaria compleja o fantástica que posibilita viajar en el tiempo. El espejo de Ocampo no comunica, como el de Carroll, dos tiempos o dos lugares claramente diferenciados, el país del derecho y el país del revés, el tiempo cotidiano y el trastornado. Para Ocampo, el espejo sin tiempo trama la dispersión total. Todo se confunde en un gran magma feliz.

La Alicia de Carroll pasa *a través* para entrar al otro mundo, el del Espejo. La Cornelia de Ocampo está instalada de entrada en el raro tiempo ilimitado, sin antes ni después. En un diálogo con Manuel Lozano, Silvina Ocampo interroga:

Manuel, ¿nunca te preguntaste si el tiempo de los espejos coincide con el de nuestras vidas? Pienso en un espejo de arena para perdernos, irremediablemente. O acaso para encontrarnos, irremediablemente. La arena es el vestíbulo de la dispersión total. (Citado en Lozano 1987).

Jorge Panesi (2004) recupera esta cita para afirmar, con perspicacia, que el espejo de tradición carrolliana funciona como matriz narrativa de muchos de los relatos de Ocampo. En los espejos, que no tienen tiempo, —dice— tanto nos encontramos como nos desaparecemos. Al acierto de Panesi habría que agregar que Ocampo redobla la apuesta de Carroll. En “Cornelia frente al espejo”, el *nonsense* carrolliano recrudece para trastornar la narración de modo tal que es el lector, tanto como el personaje, el que se encuentra perdido.

El espejo desdibuja el borde entre sentido y sinsentido. Lugar imposible en el que futuro y pasado se reúnen, el relato configura un tiempo en el que cada hecho ya es y todavía no fue, en el que todo resulta a la vez excesivo e insuficiente. El resultado es el despropósito. Cornelia habla sin propósito. Habla con el espejo, que es también ella misma, que es ella joven y ella vieja, y a la vez no es ella: es hombre y es mujer, es un personaje más y no. Habla con otras personas, una nena, un ladrón, un hombre, que son fantasmas, son apariciones, son imaginaciones, son reales y son sueños. Todo a la vez, mezclado sin articulación, sin límites, sin razón.

Un relato que no tiene razón de ser, que no sabe qué cuenta ni adónde va. Exacerba el efecto de improvisación que Carroll reconoció una vez como metodología de creación de su primera *Alicia*: “la voy inventando a medida que paseamos”, “sin la menor idea de lo que ocurriría después”<sup>60</sup>. El cuento avanza y queda en el mismo lugar: ¿Cornelia muere al final o sigue viva? ¿O estaba muerta desde el principio? Podríamos leer y volver a empezar el cuento indefinidamente sin encontrar respuestas. ¿Para qué se cuenta, entonces? ¿Para qué habla Cornelia? Algunos responden: porque quiere morirse o que la maten, porque se prepara para la muerte, porque se quiere despedir de la vida, porque está en crisis, porque está enamorada, porque está triste<sup>61</sup>. Pero Cornelia habla por hablar. Como las glosolalias

---

<sup>60</sup> La primera cita corresponde a una carta del reverendo Duckworth, que acompañaba a Dodgson en el paseo con las hermanas Lidell, el día que inventa la historia para Alicia; la segunda, del texto de Carroll “*Alicia en el escenario*”, publicado en *The Theatre* en 1887. Ambas, recogidas por Eduardo Stilman en las notas a su edición de *Los Libros de Alicia* (2008: 492-494).

<sup>61</sup> La lectura de Graciela Tomassini manifiesta una cierta ansiedad por reponer la coherencia del relato: “Esta torrentosa locuacidad que muestra Cornelia frente al presunto ladrón podría interpretarse como (...) estrategia para desviar la atención del criminal a fin de ganar tiempo; sin embargo, sabemos que Cornelia busca su muerte. En este caso, la coherencia textual sólo puede reconstruirse como paródica y farsesca” (1995: 108). Luego afirma, categórica: “El cuento concluye, previsiblemente, con la muerte de la protagonista entre los cristales de su espejo roto. Este final aclara la dimensión simbólica del cuento: cada rostro en el espejo, cada interlocutor de la protagonista es una proyección o imagen de ella misma transmutada por la memoria, o por el deseo” (110). Patricia Klingenberg, por su parte, entiende este cuento como una puesta en escena de la crisis de la identidad femenina (1999: 26). Al final de este capítulo se añade una valoración de la película

de los bebés, se trata de una voz sin razón, una voz *nonsensical*. Como la propia Alicia, que habla consigo misma por aburrimiento, por no tener nada que hacer<sup>62</sup>. Un habla como adormecida, como en trance, sin clave y sin explicación. Sus palabras incongruentes y desatinadas remedan el efecto de las glosolalias que provocan epifanías de sentido, al decir de María Moreno, como “puros *non sense* tintineantes, fugas del peso plomo del significado y vueltas a la alegría primera del ‘¡ajó! ¡ajó!’” (2013: 93). Un balbuceo que a veces molesta porque no se entiende. La tentación de reponer un sentido, uno solo y bien delimitado, allí donde lo que aparece es la pura diseminación del sentido, es fuerte. Esa avidez por *entender* hace proliferar las explicaciones, y así es como cualquiera puede decir que el relato habla del suicidio, o del miedo a la muerte, o de la angustia existencial, o de la crisis de identidad, o de la insania. Pero lo cierto es que ninguna explicación cierra del todo. De alguna manera, sobre esta idea insiste el tópico de las llaves que no encajan en las cerraduras: en *Alicia*, “o las cerraduras eran demasiado grandes o la llave demasiado chica...” (Carroll 2008: 30); en “Cornelia...”, el ladrón no acierta a dar con las llaves, primero ni siquiera sabe qué llave quiere (“— ¿Dónde están las llaves de la casa? (...) — ¿Qué llaves? Hay tantas llaves. —Cualquier llave. — ¿Usted no sabe cuáles son las llaves que quiere? Hay muchas llaves...”, 268), después, pregunta insistentemente por ellas (“Deme las llaves (...) Deme las llaves”, 269; “¿Cuál es la llave?”, 270; “Deme la llave”, 271), y, al final, no le funcionan (“Si doy vuelta a la izquierda, te tuerces para la derecha; si doy vuelta para la derecha, te tuerces para la izquierda, hija de puta”, 271). Repite el tópico

---

basada en “Cornelia frente al espejo”, que se filmó recientemente, entendida como una reinterpretación contemporánea del relato. Allí me refiero a la lectura pesimista o existencialista que se atribuye a este cuento.  
<sup>62</sup> “Alicia empezaba a sentirse muy aburrida (...) de no tener nada que hacer”; “No había otra cosa que hacer, así que Alicia pronto empezó a hablar de nuevo. (...) Aquí Alicia empezó a adormecerse un poco, y continuó diciéndose, como si soñara...” (Carroll 2008: 27-29)

del hablar-nada y el hacer-nada, por no tener nada que hacer y por curiosidad. Incluso, reconoce: “Le pedí las llaves para curiosear, para pasar el tiempo” (273)<sup>63</sup>.

Cornelia le dice al espejo que viene a despedirse (“De todo el mundo me despido por carta, salvo de vos”, 261), pero después le dice que viene a reírse (“Siempre fui en busca de ti para reírme”, 263), que es como decir, a distraerse: a hablar por no tener nada que hacer. Habla por jugar: “Siempre jugué a ser lo que no soy” (262). Habla para ser otra, otras, otros. “Siempre tendrás una variedad de voces infinita” (263), sentencia el espejo, que sabe que no otra cosa es hablar: modular infinitas voces. Hablar es hacer, y en el *nonsense*, hacer es hacer el vacío. Retazos de teoría lingüística se traman para poner al descubierto que en el fondo —o en el principio— del lenguaje está el vacío, la nada, el sinsentido. “¡Cornelia! Mi nombre me hace reír (...) Qué ridículo me parece. Podría llamarme Cornisa, sería lo mismo” (261). No hay nombre, no hay palabra capaz de decir el sentido.

¿Dónde está el sentido? En “Cornelia frente al espejo”, Ocampo convierte esta pregunta en la forma del relato. Siempre a punto de escaparse hacia el lado de lo inarticulable, el relato balbucea una historia antes que contarla. Leerlo es perseguir el sentido hacia adelante que, como el Conejo Blanco, está siempre atrasado y, a la vez, nunca se lo alcanza. En cuanto creemos abrazar el sentido hacia el que se dirige el cuento, por ejemplo, que Cornelia va a suicidarse, acomete de nuevo la pregunta sin respuesta: ¿no estaba muerta desde el principio? ¿No era un fantasma? Ella tampoco lo sabe: “¿Estaré soñando?” (265); “¿He muerto ya? (267); “Todo parece tan irreal. Tendría que lastimarme

---

<sup>63</sup> Recuerda a la pregunta que resuena en *La tierra baldía*, de Eliot: “¿cuándo pasará el tiempo?”. También hay analogías entre los diálogos inútiles que aparecen en esta obra y la charla de las señoras chillonas que van a comprarle sombreros a Cornelia (276-279).

para saber si existo” (291)<sup>64</sup>. “¿En qué sentido? ¿En qué sentido?” (Carroll 2008: 32), se pregunta ansiosamente Alicia, y la respuesta debe ser: en los dos a la vez.

Conversa con el ladrón sobre cómo matarla. Después le pide por favor que no tire la ceniza del cigarrillo en el suelo: “Después tengo que barrer” (271). Uno se pregunta después de qué. ¿Después de que la mate? Y si aceptamos, con todo realismo, que nadie puede barrer el piso después de morir, nos suena igual de irreal o de increíble que la chica se ponga a barrer ante la inminencia de su muerte. Aunque lo desatinado de esta acción tal vez no difiera demasiado de cualquier otra acción humana, ya que siempre se está a punto de morir: “Vivimos como si fuésemos a vivir mil años —resume Cornelia al comienzo del cuento—, cepillándonos el pelo, tomando vitaminas, cuidándonos las uñas y las pestañas, eligiendo y eligiendo colmo en las liquidaciones de Gath y Chaves” (261). Otro modo de decir lo insensato del mundo, quizás creado por dioses que están locos, como propone el Borges de “El inmortal”: “La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos se conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser el último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño” (Borges 2004: 541). El diálogo entre el cuento de Borges y el de Ocampo es sutil; dice el primero: “Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real” (Borges 2004: 539); dice Cornelia: “Nosotros, los seres humanos, somos irreales como las imágenes” (273). La conexión se refuerza con la mención, en el cuento de Borges, del mago medieval Cornelio Agrippa, de quien toma su nombre el personaje de Ocampo: “Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy” (Borges 2004: 541).

---

<sup>64</sup> El desfasaje temporal se reedita cuando, luego de afirmar que ya está muerta, manifiesta su última voluntad: “Estoy muerta. Quisiera ir a La Rosa Verde y llevarle de regalo a Cristina el maniquí. Quisiera saber si el hombre ha muerto. Es mi última voluntad.” (289).

La irrealidad o el despropósito de lo real es la razón —insensata— de su maravilla.

O, como dice Chesterton, lo que asombra del mundo no es

la ordenada caridad de la creación; sino, por el contrario, un cuadro de su enorme e indescifrable falta de razón. “¿Tú has hecho llover sobre el desierto donde no hay hombre?”. Esta simple sensación de maravilla ante las formas de las cosas, y ante su exuberante independencia de nuestras normas intelectuales y de nuestras triviales definiciones, es la base de la espiritualidad, y también del desatino. (1948: 451)

Así es como el relato del *nonsense* se parece a la vida: el sinsentido es, ante todo, la forma de lo real. Que Cornelia hable de nada, o de cualquier cosa, que haga algo irreal (que haga cualquier cosa) no deja de señalar la sinrazón del mundo, el vacío que no es falta sino exceso de sentido, y de volver así a contar el desatino de los personajes de Carroll: hacer el sinsentido para mostrar la otra cara de las cosas, la que sólo conduce al asombro. En el desatino “todo tiene en realidad otra cara” (1948: 451), afirma Chesterton para explicar, con gracia, lo que Deleuze precisará con rigurosidad teórica como la paradoja del puro devenir, que avanza siempre en los dos sentidos a la vez. “La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas” (Deleuze 2008: 27). Destituir el sentido determinable, unívoco, de las cosas le permite al *nonsense*, lejos de contar un cuento angustioso, restituirle al mundo su maravilla, porque —dirá Chesterton— “una cosa no puede ser completamente maravillosa en tanto que continúe siendo lógica” (1948: 450). El desatino es, al fin, escribir un relato sobre el sinsentido, que asombre por su sinsentido, su naturaleza *pointless*, su forma *nonsensical*. En la batalla inacabable, como la de Tweedledum y Tweedledee, o en la conversación indecible entre Cornelia y el espejo, se juega la tensión, las dos caras de la paradoja, la ambivalencia entre sentido y sinsentido,

que es la del ser y la nada. El cuento de Ocampo, podría pensarse, realiza la pretensión imposible —el despropósito—, de “escribir un libro sobre nada”, deseo que cierra el libro de cuentos (es la última frase del último cuento) y lo vuelve a abrir como una contraseña.

El *nonsense* insiste en restituir el asombro primero, “el sentido de la perdurable infancia del mundo” (Chesterton 1948: 447), como si se nombrara el mundo por primera vez. A esto responden los juegos de palabras, el manejo libre, ingenuo (inexperto) que se hace, en ocasiones, del lenguaje. Borges afirma, en el prólogo que escribe para las obras completas, que Carroll desenmascara “la ambigüedad que acecha en las locuciones comunes” (2008: 21)<sup>65</sup>. De esta relación inaugural con el lenguaje, que destraba sus fijeas y hace circular los sentidos cristalizados, se hacen eco muchas veces los personajes de Ocampo. Así, Cornelia se pregunta, como si fuera una niña, “¿Qué diferencia habrá entre una sala y un salón?” (265), del mismo modo que no reconoce la distinción entre Cornelia y Cornisa<sup>66</sup>. En Carroll, los juegos, las aventuras lingüísticas de Alicia, que a primera vista parecen arbitrarias o caprichosas, encierran, en palabras de Borges, “el secreto rigor del ajedrez y de la baraja” (2008: 19). Del *nonsense riguroso*, como lo ha denominado, en líneas generales, la crítica (Kennedy 1991), de este juego con reglas precisas (Sewell 1952), se pasa en Ocampo, como en una lectura deleuziana de Carroll, al juego sin reglas, a la “dispersión total”. Del mundo de la “razón pura” (Chesterton) a otro que amenaza arrasar con todas las categorías lógicas, o que, por lo menos, las interfiere con las cadencias de la pura voz sin sentido. El relato de Ocampo, tensando hasta el límite la cuerda del *logos*, altera las categorías lógicas de espacio, tiempo, cuerpo, yo. Todas se in-diferencian en el

---

<sup>65</sup> Se trata del prólogo de 1976, que luego recoge la edición de Stilman de los *Libros de Alicia*. Cito por esta última.

<sup>66</sup> Ver también toda la secuencia de la niña Cristina y la confusión entre el apellido “Ladivina”, “la adivina” o “Ladvina”, y entre La Rosa Verde y Esmeralda: “En boca de aquella niña la palabra Esmeralda no pareció una calle, sino una piedra preciosa” (275).

tarareo de un cuento trastornado de pies a cabeza. La reinención del *nonsense* en la poética de Ocampo debe mucho de su apertura a la maleabilidad que introduce en estos últimos cuentos la inflexión Lear, a la que me referiré en el próximo capítulo. Dice Chesterton:

Mientras que el país de las maravillas de Lewis Carroll es puramente intelectual, Lear introduce otro elemento del todo diferente: el elemento de lo poético y hasta emocional. Carroll trabaja con la razón pura (...), Lear introduce sus palabras faltas de sentido y sus criaturas amorfas, no con la pompa de la razón, sino con el romántico prelude de ricos matices y obsesionantes ritmos. (1948: 449).

Wim Tigges recoge el salto que introduce Deleuze (1969) respecto de la tesis de Sewell (1952) de que el “campo del *nonsense*” se delimita como un juego “con reglas fijas” (27): un “juego puro”, precisa Deleuze, deberá ser, en rigor, uno sin reglas, en el que cada turno multiplica las posibilidades de ramificación (citado en Tigges 1988: 21). En este juego que cambia sus reglas cada vez, como el panajedrez de Xul Solar, el lector se encuentra sin saber a qué atenerse, cada vez que los personajes se manifiestan sin identidad fija, des-ubicados en tiempo y espacio. En Carroll, este tipo de trastornos temporales, espaciales y corporales, se encuentran, tras el aparente desorden, obsesivamente calculados. En Ocampo, las incongruencias van y vienen con libertad, las cosas se modifican de pronto, y luego vuelven a cambiar, y luego otra vez, sucesivamente, sin mediar aclaraciones, sin asentarse nunca en un lugar fijo.

En “Cornelia frente al espejo” no encontramos la caída en el desorden, con el consecuente regreso al estado de cosas “normal”, propio del *romance*, como ocurría en *La torre sin fin*. Aquí se está, de entrada y para siempre, en la perplejidad. El relato perpetúa el estado de incomodidad: las cosas son varias cosas a la vez, y esa indecisión es molesta para el lector. El argumento no empieza ni termina: no se sabe muy bien cuál es. Si la que habla

es Cornelia o es el espejo, no está demasiado claro. En ningún momento de la larga sucesión de diálogos que constituye íntegramente al cuento se establece quién es la voz que habla. Es el murmullo incesante e indefinible de la voz *nonsensical*, una voz que nunca pasa por el sentido. Un relato como éste exige prestar atención a la voz para suspender la interpretación, leer esperando la voz y no el sentido.

La alteración constante de personas y formas narrativas socava la posibilidad de identificación y delimitación de los personajes. Los guiones de diálogo tienden a señalar los turnos del habla y es entonces cuando uno cree reconocer distintas voces en la conversación. Pero el “siempre tendrás una variedad de voces infinita”, que se dice al comienzo, sobrevuela y arrastra consigo la duda que jamás se resuelve: si Cornelia habla con otros, si simula hacerlo y habla sola, si los otros son ella misma, si todo es un sueño y quién es el que sueña. (“¿Quién lo soñó?” es el capítulo final de *A través del espejo*, que concluye con esa incertidumbre irresuelta).

“Si usted matara mi imagen en el espejo, me mataría a mí también” (273), dice Cornelia, y en varias ocasiones parece que no sólo el espejo sino también los otros (¿personajes? ¿voces?) fueran imágenes en su espejo o formas extrañas de sí misma. “Estaba yo tan perturbada, tan perturbada que, al detenerme frente al espejo con ella [la nena], no vi su imagen junto a la mía reflejada” (273). La visita de la nena es hasta el final motivo de preocupación para Cornelia y de desconcierto para el lector: “¿Era realmente una niña, o era una enana disfrazada de niña? (...) y esa niña que parecía un fantasma...” (268); “Tengo miedo de que Cristina no exista, que haya sido una aparición. Y si ella lo fuera, también tú lo serías” (291)<sup>67</sup>. Asimismo, cuando el ladrón habla con voz añorada (“Son

---

<sup>67</sup> Ver también la confusión de líneas de diálogo que se produce en la charla con la nena:  
—Eres un fantasma. ¿Sabes qué es un fantasma?

nuevitas. Estas hojas de afeitar son nuevitas”, 269), cabe dudar si ese hombre está realmente ahí, o lo está imaginando ella, o lo está soñando. “Y si dejara de soñar contigo, ¿dónde supones que estarías?” (Carroll 2008: 160); la misma amenaza que se cierne sobre Alicia pesa sobre estos seres que, o visitan a Cornelia en sueños, o están soñando todos el mismo sueño, o son el sueño de algún dios. “Tuvimos el mismo sueño” (291), le dice Daniel hacia el final.

Es cierto. —Contesta Cornelia— ¿No habremos tenido desde que nacimos los mismos sueños? Cuéntame los tuyos. Habrás soñado mucho antes de conocerme. Yo sueño siempre conmigo. Cuando era muy niña, tenía conversaciones con mi propia imagen. Le hablaba con un millón de voces. De noche soñaba con este espejo; tal vez fuera por influencia de mis lecturas: *Alicia en el País de las Maravillas* me fascinaba. (292)

La experiencia dolorosa que hace Alicia es la de perder su identidad personal, afirma Deleuze, “en condiciones en las que Dios, el mundo y el yo se vuelven los personajes indecisos del sueño de alguien mal determinado” (2008: 40). Cuando todas las nociones que organizan el mundo están alteradas, no hay nada que garantice la estabilidad del nombre propio. Entonces, todo parece irreal y Cornelia piensa en lastimarse para saber si existe. Con una notable confusión de personas gramaticales expresa su identidad vacilante, muy al estilo de la Alicia que se pregunta:

---

—Alguien que vive y que no vive. ¿Eres un fantasma?  
—No sé.  
—Y entraste para asustarme, ¿verdad? ¿He muerto ya? ¿Viniste a buscar mi alma? Eres aquella tía mía que murió de sarampión a los diez años, aquella que se llamaba Virginia. ¿Viniste a buscar mi alma?  
—No. Vine por las muñecas. (267)

Si se sigue el orden de los turnos de habla, la que dice “No sé” ante la pregunta “¿Eres un fantasma?” sería Cornelia, pero después sigue hablando Cornelia aunque aparezca una nueva línea de diálogo, lo que acentúa la confusión. Por otra parte, en este fragmento se suma otra hipótesis más sobre la “identidad” de la nena que dice llamarse Cristina: el fantasma de la tía Virginia.

¿Habré cambiado durante la noche? A ver: *¿era* la misma esta mañana al levantarme? Casi creo poder recordar que me sentía un poco distinta. Pero si no soy la misma, la cuestión es *¿quién soy?* ¡Ay, *ese* es el gran misterio! (...) Y estoy segura de que no soy Mabel, porque yo sé toda clase de cosas, y ella, ¡ay, ella sabe tan poquitas! Además, *ella es* ella y *yo soy* yo, y... ¡Ay, Dios mío, qué desconcertante es todo esto!” (Carroll 2008: 34, subrayado en el texto).

¿Yo es quien dice “yo”? Para Cornelia, ni siquiera eso. Ella dice “yo y el espejo” (268), pero el espejo también dice “yo”: “Soy espejo, soy tuyo” (261), y es a la vez “sí misma”: “Mi imagen en el espejo es la mejor parte de mí misma” (289); “Tengo el hábito de mentir, pero nunca a mí misma” (263). Cuando el ladrón le pregunta con quién hablaba, Cornelia es *yo* en el espejo: “Hablabo conmigo en el espejo” (267), y a la vez *otra* persona en el espejo: “— ¿Dónde está la persona que hablaba con usted? — Aquí en el espejo. Mírela.” (267).

El espejo de Cornelia es simultáneamente “él”, “ella”, “tú” y “yo”. Por momentos es un “nosotras” que es dos veces ella: “Tenemos veinticinco años. Es mucho, demasiado ya” (263). (El espejo ya le había dicho también “la gente se opone a *nuestra* vocación”, 261). Pero a veces son “una” y “otra” juntas: “Nunca dejaste que me acercara demasiado, me tuviste siempre a distancia, por eso no nos hemos cansado la una de la otra. Todos mis recuerdos los comparto contigo. ¡Cuánto me gustaba el pan que comíamos juntas!” (264). El espejo es a la vez hombre y mujer: “Eres un compendio de las personas a quienes he amado. Estás rodeado de una atmósfera líquida...” (261); dos páginas más adelante: “Fuiste mi única amiga...” (263); y una después: “No te agrada verme en los brazos de un hombre porque eres celoso como yo” (264).

Con la misma indecisión, a veces le habla de “vos” y a veces le dice “tí”<sup>68</sup>; como los niños cuando juegan, ensaya voces, registros, con frecuencia melodramáticos. Alicia, mientras cae por la madriguera, practica reverencias, saludos afectados, imagina que habla con otras personas, o que ella misma es otra persona: juega a ser otra (“esta niña extraña era muy aficionada a simular que era dos personas”, dice el narrador<sup>69</sup>). El propio cuerpo de Cornelia no resiste la identidad:

¿Me vas matar? ¿Te atreverás? Moriré bajo tus cristales. Me arrodillaré a tus pies. Me taparé la cabeza con mis brazos para no ver caer tu cascada de vidrios. Qué porquería eres. Me buscaré a mí misma en todos tus pedazos: un ojo, una mano, un mechón de pelo, mis pies, mi ombligo, mis rodillas, mi espalda, mi nuca tan querida, nunca podré juntarlos. (293)

El desmembramiento y la fragmentación del cuerpo es un motivo carrolliano que analiza Deleuze como parte de este proceso de pérdida de la identidad (2008: 27). Alicia se piensa separada de sus pies<sup>70</sup>; y Ocampo dice en un poema: “Por qué si me arrodillo/ rezando, siempre pienso: / ‘qué hacen mis pies ahora’” (2001: 55). El beso narcisístico imposible exacerba el problema de los dobles, los reflejos, las imágenes ilusorias, y espeja la pretensión inútil de abolir la distancia entre uno y sí mismo<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> Cfr. los fragmentos ya citados: “De todo el mundo me despido por carta, salvo de vos” (261); “Siempre fui en busca de ti para reírme” (263).

<sup>69</sup> Cfr. la secuencia completa:

— ¡Vamos, es inútil que llores así!— se dijo severamente Alicia—. ¡Te aconsejo que pares de inmediato! Por lo general se daba muy buenos consejos (aunque muy raramente hacía caso de ellos); y a veces se reprendía con tanta severidad que los ojos se le llenaban de lágrimas. Recordaba una ocasión en que quiso abofetearse por haberse hecho trampas en un partido de croquet que jugaba contra sí misma; porque esta niña extraña era muy aficionada a simular que era dos personas. “¡Pero ahora es inútil simular que soy dos personas! —pensó la pobre Alicia—. ¡Si apenas queda de mí lo suficiente para hacer *una* persona pasable!” (Carroll 2008: 32)

<sup>70</sup> “¡Ay, mis pobres piecitos! ¿Quién les pondrá ahora las medias y los zapatos, queridos? ¡Estoy segura de que yo no podré! Voy a estar demasiado lejos para ocuparme de ustedes: tendrán que arreglarse lo mejor que puedan... ‘Pero debo ser amable con ellos —pensó—: no vaya ser que se nieguen a caminar hacia donde yo quiera ir!’” (Carroll 2008: 33)

<sup>71</sup> El problema se reedita con la pretensión imposible de asistir a la propia muerte que se enuncia al final del cuento: “Nunca creí tener esta suerte de morir contigo” (293).

Deja que me mire. Soy lo único que no conozco. (...) Me acercaré al espejo. Quiero besarme. Nada me impedirá besarme. Nada me impedirá arrodillarme. Tu boca, espejo, es fresca como el agua. Me da miedo. No existe la distancia que nos separa, ni el frío helado de tu superficie lisa. Voy a morir ahora mismo (293).

Si no existe esa distancia, ¿es que ya está del otro lado? ¿O el otro lado está también acá?

En Carroll, están claramente delimitados el más allá y el más acá del espejo. En Ocampo, hay un desconcierto de lugar y de tiempo. “La noche es como el día; la oscuridad es como la luz” (267). El espacio y el tiempo se trastornan para contar la historia de un devenir que esquiva el presente.

En la medida en que esquiva el presente —afirma Deleuze—, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez: Alicia no crece sin empequeñecer, y a la inversa. El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez. (2008: 25)

El tiempo no es cíclico, sino indiferenciado. Mientras Cornelia habla, el relato se mueve en perpetuo movimiento inmóvil, que, en este sentido, no sólo remite a Carroll sino a Carroll a través de T. S. Eliot. Martin Gardner refiere que Eliot decía haber estado pensando en el episodio de la puertita que abre Alicia con la llave dorada, que da al jardín de rosas, cuando escribió Burnt Norton, el primero de sus *Four Quartets*:

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.  
If all time is eternally present  
All time is unredeemable.  
(...)  
What might have been and what has been  
Point to one end, which is always present.  
Footfalls echo in the memory  
Down the passage which we did not take

Towards the door we never opened  
Into the rose-garden.

[Están presente y pasado presentes/ tal vez en el futuro, y el futuro/ en el pasado contenido. / Si está eternamente presente el tiempo/ todo, todo el tiempo es irredimible. / (...) Lo que pudo haber sido y lo que ha sido/ miran a un solo fin, siempre presente. / Resuenan pisadas en la memoria/ por el pasillo que no recorrimos/ hacia la puerta de la rosaleta, / que no abrimos nunca.] (Eliot 2004: 82-83. Trad. de la misma ed. bilingüe)

Para nosotros, el tiempo aparece en los límites. Para los personajes de *Cornelia frente al espejo*, el tiempo es lo ilimitado. En su seno blando, conversan el adulto y el niño que fue —que sigue siendo. Los personajes de Carroll pretenden dominarlo (Humpty Dumpty le recomienda a Alicia quedarse en los siete años); los de Ocampo, lo desestiman<sup>72</sup>. No reconocen límites. O, en cualquier caso, les resultan anecdóticos. El “después” de la muerte es una forma de decir; la cosa es continua: “después de morir, ¿qué había que hacer? ¿Cuál era la obligación primera, la segunda, la tercera?” (“Atropos”, *Cornelia...*, 376). Uno pensaría que esto complica el verosímil: ¿cómo pensar una narrativa sin temporalidad? El *nonsense* sostiene la paradoja de un realismo sin tiempo. Por fuera del reloj cotidiano, el *nonsense* postula un realismo de otro tiempo.

Y sin embargo, *Cornelia* habla por pasar el tiempo, habla por hablar, sin *para qué*. El hablar y el hacer como un medio sin fin mantiene al sentido flotando en la superficie, siempre en suspenso. Cuando no se lo espera el sentido llega, destella, pero no perdura, no se lo puede retener. El fracaso de la lengua y del sentido, actualizado una y otra vez,

---

<sup>72</sup> A propósito, Borges señala sobre los juegos con el tiempo en Carroll:

Ya Carroll había escrito que el Unicornio reveló a Alicia el modus operandi correcto para servir el budín de pasas a los convidados: primero se reparte y luego se corta. La Reina Blanca da un grito brusco porque sabe que va a pincharse un dedo, que sangrará antes del pinchazo. Asimismo recuerda con precisión los hechos de la semana que viene. El Mensajero está en la cárcel antes de ser juzgado por el delito que cometerá después de la sentencia del juez. Al tiempo reversible se agrega el tiempo detenido. En casa del Sombrero Loco siempre son las seis de la tarde; es la hora del té y se agotan y se colman las tazas. (20)

asegura la victoria de la superficie. Acaso defina también un modo de leer: el de esperar sin expectativas, esperar el destello del sentido allí donde hay la nada. Contantemente Cornelia se pregunta por el hueco que se abre entre las palabras y las cosas. Los huecos y los fantasmas no son más que algunos otros nombres para el sinsentido, para ese “incorporal en la superficie de las cosas”, esa especie de “vapor en la pradera”, “tenue vapor incorporal que se escapa de las cosas”, en palabras de Deleuze (Cfr. 2008: 28- 45). Modos de decir, al fin, la vacilación del sentido. Antes que muertos en vida, los fantasmas que visitan a Cornelia son fantasmas de sentido: proyectan espectros de realidad, restos de una vida impersonal que habla en ella. No son agentes de lo sobrenatural; antes bien, en su no-decir el sin-sentido, intensifican el efecto de real. El hablar sin sentido, el no decir nada de Cornelia, el hablar la nada dice, al fin y al cabo, algo de lo real. En su habla superficial, conquista sin saberlo el sinsentido de superficie. Es el momento en el que Ocampo toma de Carroll lo que no sabe que toma. El momento en que, más allá de la aplicación de los tópicos y procedimientos carrollianos, ocurre un movimiento hacia arriba, un fluir por el borde de las palabras, un desplazamiento lateral indefinido en el que el sinsentido se vuelve la superficie tintineante en la que todos los sentidos brillan.

**Adenda: Una reescritura de tono angustioso: la versión cinematográfica de “Cornelia frente al espejo”**

La aparición de la película “Cornelia frente al espejo” (2012), de Daniel Rosenfeld, basada en el cuento de Ocampo, interroga sobre las posibilidades de transponer la extrañeza

de este relato al lenguaje cinematográfico<sup>73</sup>. ¿Cómo contar esa rareza sin atemperarla en paráfrasis, sin desactivarla en ilustración?

La transposición filmica de este relato se propone, en principio, una cierta fidelidad al texto a partir de la decisión de mantener los diálogos originales<sup>74</sup>. El visionado de la película me dejó, sin embargo, la impresión de que el punto de vista del director compone otro texto diverso que se resuelve cinematográficamente como una reescritura de tono angustioso, y en este sentido se aparta de la atmósfera general del relato ocampiano. El acceso a la lectura del guión y mi charla previa con el director, fortalecieron la hipótesis de que la reinterpretación que Rosenfeld pone en escena puede enmarcarse en el horizonte de lecturas que vinculan la obra de Ocampo con el absurdo. El sinsentido del mundo entendido como carencia, el desamparo del hombre, la angustia frente a la falta de respuestas para su pregunta existencial, son tópicos que funcionan como *leit motifs* de la película. Otras son las preocupaciones que atraviesan el cuento. Cornelia habita el universo del sinsentido que convocan los recuerdos; allí se encuentra con personajes que aparecen y desaparecen de un momento a otro como si dejara de soñarlos. Todos se empeñan en realizar acciones sin objeto, desatinadas, que señalan el devenir de lo real, el acontecer de la vida, en el que las cosas ocurren, como dice Chesterton, “por ninguna razón absolutamente” (1948: 448). Rosenfeld toma el texto de Ocampo como una partitura y crea con ella una variación; la película no cuenta el cuento, narra una historia extraña, un desvío posible, un avatar de la rareza ocampiana.

---

<sup>73</sup> El film aparece en un momento de revaloración de la obra de Ocampo, impulsado sobre todo por la publicación de sus textos póstumos, como ya se ha señalado. El guión fue escrito, a partir del cuento de Ocampo, por el mismo director, Daniel Rosenfeld, junto a Eugenia Capizzano, que además desempeña el rol de la protagonista.

<sup>74</sup> Tomo de Wolf (2001) el concepto de transposición, que prefiero al de adaptación, a pesar de que Rosenfeld lo utilice en referencia a su trabajo como coguionista (ver entrevista al director en Biancotto 2012).

Tanto los sucesivos encuentros de Cornelia (que protagoniza Eugenia Capizzano) con los personajes, en especial los del ladrón (que interpreta Rafael Spregelburd) y “el enamorado” —tal como se denomina en el guión al personaje de Daniel— (Leonardo Sbaraglia), como la matriz especular que estructura al texto se vuelven para el director recursos expresivos de la angustia existencial del personaje de Cornelia:

Cornelia es un personaje que avanza por este mundo un poco extrañado, y en cada uno de estos encuentros con estos personajes se está encontrando y desencontrando con ella misma, y eso tiene que ver con la figura especular y también con ella haciéndose una pregunta existencial, como la podría haber hecho Hamlet. Es un personaje que quiere morir y al mismo tiempo ser salvada, y entonces aparece la angustia pero también el querer posponer algo, como una Sherezade. Tiene que ver con la pregunta más básica de la humanidad, sobre ser o no ser, y sobre el arraigue con la vida y con la muerte, como enuncia el personaje de Sbaraglia: “yo moriría por vos, vos vivirías por mí” (Fragmento de la entrevista con Daniel Rosenfeld, citado en Biancotto 2012).

Angustia existencial acentuada en los juegos de luz; la penumbra casi permanente; el silencio, “el sonido ambiente del vacío”; la gestualidad de Cornelia, entre atormentada, temerosa y triste; la solemnidad de la música de cuerdas; el enfoque laberíntico de la mansión, sus “empapelados de flores marchitas” (Esc. 1, Capizzano y Rosenfeld 2012); sobre todo, el llanto del final.

La película, antes que los actores, sobreactúa la atmósfera perturbadora del relato ocampiano y la relocaliza, con excesiva gravedad, en un estado de cosas asfixiante, que en consecuencia inmoviliza los sentidos circulantes del texto en una única dirección. No sólo porque reorganiza los diálogos —en ocasiones a la manera de un collage de citas— en un sentido completamente nuevo, sino además porque tanto la composición narrativa como los recursos audiovisuales son puestos a funcionar al servicio de esta reinterpretación.

Con un gesto inquietante que por un momento recuerda al de Alicia en las ilustraciones de Tenniel, la Cornelia de Capizzano recorre desorientada el espacio ambiguo y cambiante de esa casa que se vuelve infinita, invadida por estatuas y objetos con entidad propia. Los guionistas intuyen la gravitación de Carroll pero, a diferencia de Ocampo, plantean el film como una versión trágica de *Alicia*. A lo largo de la película, el relato se segmenta a partir de tres intertítulos, que se muestran luego de un corte a negro: “¿Acaso mi muerte es más importante que la de un perro?”, “Los seres humanos somos irreales, como las imágenes” y “¿Quiere que mi vida se convierta en *Las Mil y Una Noches*?”. Su función parece ser la de reforzar la lectura desde el absurdo, con sentido trágico, y ya no el desatino, más congruente con la poética ocampiana.

La decisión de asignarle la voz del espejo a un personaje que el guión denomina de modo indeterminado como “la mujer” (interpretado por Eugenia Alonso), aunque sustrae gran parte de su ambigüedad esencial —en el cuento el espejo alterna, por ejemplo, entre el género femenino y el masculino—, refuerza por otro lado la idea de que esa voz incierta es un personaje en sí mismo. En numerosos relatos de Ocampo, los personajes femeninos quieren ser otra. Cornelia ve en el espejo la pura posibilidad y repite: “podría tener cuarenta años”, “podría ser muy pobre”, “podría no verte más”. La Cornelia del otro lado del espejo asiente: “Siempre tendrás una variedad de voces infinita” (263). En un registro más llano, “la mujer” de la película “juega al espejo” con Cornelia, pero no es el espejo. En la escena 4 del guión se lee esta descripción de la acción:

CORNELIA y la MUJER están enfrentadas de perfil, hay un ventanal por detrás de ellas que provoca un contraluz, sólo se reconocen las siluetas de las dos mujeres. Sus manos están unidas, palma contra palma, CORNELIA hace un gesto con la boca, la MUJER la imita. Están jugando al espejo, los ojos y las manos guían la sombra. Rien (Capizzano y Rosenfeld 2012).

A medida que avanza la narración cinematográfica, se le imprime a “la mujer” un carácter maternal y amonestador. Se asusta cuando Cornelia, en una escena que la película añade a la trama, rompe el espejo con el puño y luego le lava las heridas (ahora es piadosa, ¿una suerte de discípula?), la reta (“Mirá lo que hiciste. ¡Qué descuidada que sos!”, Esc. 7, Capizzano y Rosenfeld 2012), exagera la gravedad del asunto, en lo que parece sugerir una figura superyoica extrapolada desde la lectura psicoanalítica que a todas luces se está ensayando en toda la secuencia. Lo que lleva a Cornelia a romper el espejo parece ser el impulso con el que responde a las acusaciones de la mujer sobre sus pecados capitales: se los muestra, con gesto hostil, en imágenes en blanco y negro, y le grita, amonestándola. En el cuento, en cambio, Cornelia y el espejo pasan revista sobre ellos sin detenerse en juicios morales, por lo demás, ajenos a la literatura de Ocampo.

Cornelia es visitada por apariciones que de pronto cobran vida, para luego desmayarse —salir de escena— con el mismo estilo, entre fantasmal y teatral, con el que se hicieron presentes. La película nos hace ver a esos personajes-apariciones, que Cornelia define como “el compendio de las personas a las que amé”, siempre detrás de un disfraz, como si ocultaran algo: el ladrón con un antifaz de ladrón, “el enamorado” tras un falso bigote, la nena perturbadora tras el vidrio deformante (“¿Era realmente una nena? ¿o era una enana disfrazada de nena?”, Esc. 14, Capizzano y Rosenfeld 2012).

En el relato de Ocampo, Cornelia se disfraza de sí misma ante el espejo cómplice: “Me ayudaste a disfrazarme para pedir perdón (...) Siempre jugué a ser lo que no soy” (262). El cuento da por sentado que no hay un yo que no sea su propio disfraz y que, entonces, es inútil buscar al “yo” verdadero detrás del disfraz o del espejo. Pero el movimiento sugestivamente lento de la narración cinematográfica, su ademán sigiloso, insinúa un sentido oculto, busca plantar un misterio.

El otro lado, del espejo y del disfraz, tiene en el film una profundidad de sentido implícita, que el espectador tiene que encontrar. En la narrativa de Ocampo los sentidos no se ocultan, se dirimen en la superficie. Deleuze explica el modo en que Carroll, en *Alicia a través del espejo*, plantea el paso al otro lado como un efecto de deslizamiento por la superficie: “el otro lado no es sino el sentido inverso (...) basta con seguir lo bastante lejos y lo bastante estrechamente, lo bastante superficialmente, para invertir lo derecho, para hacer que la derecha se vuelva izquierda e inversamente” (2008: 33). Esta suerte de reversibilidad del sentido conduce al humor y a la paradoja como destellos en la superficie del lenguaje: “La continuidad del revés y el derecho sustituye a todos los niveles de profundidad; y los efectos de superficie en un solo y mismo Acontecimiento, que vale por todos los acontecimientos, hacen que todo el devenir y sus paradojas aflore en el lenguaje” (2008: 33). En la escena que recién comentábamos, Cornelia y “la mujer” ríen, pero no hay allí humor sino ironía, siguiendo las precisiones de Deleuze. En la película, el nombre, por ejemplo, cifra la ironía del ser. “Pero no menciones (...) ni siquiera mi nombre, Cornelia, qué ridículo me parece (...) —dice, con pesar, con resignación, la protagonista— Podría llamarme Cornisa, sería lo mismo” (Esc. 5, Capizzano y Rosenfeld 2012). En el cuento, como en el diálogo de Alicia con Humpty Dumpty, el nombre, el lenguaje al fin, hace aparecer el sinsentido como potencialidad. Frente al espejo, Cornelia sabe que los nombres no alcanzan para nombrar las cosas, que no hay identidad entre nombre y persona, que hay nombres sin personas y personas sin nombres. El espejo le devuelve esa “ilusoria fidelidad a sí misma”: le dice que uno no es sino el compendio de infinitos disfraces, que el nombre propio es ilusorio, que todo nombre es impropio. Esta paradoja da lugar al humor: “La paradoja aparece como destitución de la profundidad, exposición de los acontecimientos en la superficie, despliegue del lenguaje a lo largo de este límite. El humor es este arte de la

superficie, contra la vieja ironía, arte de las profundidades o de las alturas” (Deleuze 2008: 32). El humor, como devenir coextensivo al lenguaje, conquista el sentido como “sentido doble de la superficie” (Deleuze 2008: 34).

Del mismo modo, el tiempo también corre, para el *nonsense*, en sentido doble. El tiempo del recuerdo es para Silvina Ocampo un juego de espejos enfrentados que refractan su temporalidad reversible. “La cronología no existe en el tiempo del recuerdo”, afirma la voz indecible que Ocampo inventa para narrar su autobiografía en verso, *Inventiones del recuerdo* (2006). Y continúa: “El recuerdo está lleno de desmayos,/ de pérdidas de conocimiento./ [...] Hay manos sin caras,/ cuerpos sin palabras,/ palabras sin cuerpos,/ vestidos solos, jabones importantes como personas./ La gama de confusiones es infinita” (37). A la idea de Ocampo sobre los recuerdos con forma de tarjetas postales parece remitir el recurso filmico de empalmar la voz de Cornelia cuando narra su recuerdo de infancia sobre Elena Schleider con una secuencia de sugerentes fotograbados en *camera work*.

La discontinuidad que afecta a las categorías de sujeto, tiempo y recuerdo en la narrativa de Ocampo abre un hiato entre un lenguaje siempre diferido y una experiencia que nunca alcanza a nombrarse. El efecto de incomodidad que este desfasaje produce es difícilmente tolerado por los lectores. Perseverar en tal desajuste implica poner en peligro los modos conocidos de percibir lo real. En este caso, los lectores guionistas no pudieron resistir la tentación de introducir acciones que, acortando la desconcertante brecha, explicaran un poco más la relación entre lo que está ocurriendo y lo que los personajes dicen. La película ajusta algunas cuentas entre imagen y texto. Si en el cuento los diálogos son disparatados e incongruentes, como ocurre por ejemplo en el encuentro con el ladrón, esa misma escena en la película se ve contaminada de cordura. En Ocampo, el ladrón y Cornelia conversan sobre el mejor modo de matarla; el hombre propone usar una *gillette* y

a ella le da impresión porque no le gustan las armas blancas: “Yo usaría el cuchillo o un revólver. La espada es muy larga. Qué disparate” (269). Que a Cornelia le parezca un disparate usar una espada amplifica o espeja lo descabellado de toda la secuencia. El ladrón la tranquiliza con voz añorada: “Son nuevitas. Estas hojas de afeitar son nuevitas” y Cornelia le replica “Ya sé que usted es muy bueno. Tiene cara de bueno. Todas las caras en el espejo son así” (269).

La reinterpretación filmica se esfuerza por conferirle racionalidad al disparate. Cuando el ladrón pregunta si ella es la dueña de la casa y obtiene una respuesta negativa, él dice no creerle porque todas las mujeres mienten. En el cuento, el diálogo continúa sin detenerse en esto, pero la película quiere hacer corresponder estas palabras con las acciones que les serían coherentes, esperables, sensatas. Entonces, la escena muestra cómo el ladrón desconfía de Cornelia, le arrebató el zapato buscando la evidencia de la mentira, que con toda lógica encuentra: un anillo escondido en el calzado (Esc. 14). Con la misma confianza en la razón humana, a continuación Cornelia se muestra aburrída, por lo que decide rápidamente desabrocharle el cinturón al hombre para bajarle el pantalón (Esc. 14). La racionalidad de la lectura no tolera que un criminal irrumpa en una casa donde hay una chica sola y no se plantee una situación de abuso sexual. El film privilegia, entonces, la cordura del mundo a la insensatez del relato. Conferirle un poco de cordura a un cuento descabellado, ¿significará otorgarle más realismo?

“Todo parece tan irreal. Tendría que lastimarme para saber si existo” (2006: 291). La reflexión de Cornelia reinventa el capítulo IV de *Alicia a través del espejo*, en el que se le informa a Alicia que sólo existe en el sueño del Rey Rojo, y que si él dejara de soñarla... Carroll pone puntos suspensivos al final de esa oración, que Borges usa como epígrafe de “Las ruinas circulares”. En los tres relatos de esta serie se está dirimiendo un problema de

postulación de la realidad. El tratamiento de la cuestión es, con todo, diferente en Borges y en Ocampo, aunque con frecuencia sus obras se asocien en nombre del “fantástico rioplatense”. En uno de los más recientes ensayos sobre las obras de Ocampo y de Borges, Carlos Gamerro (2010) encuentra como un hilo conductor entre los relatos de ambos una “angustia barroca ante la posibilidad de que las representaciones usurpen el lugar de lo real” (63). La desazón manifestada por el personaje de Cornelia en el film parece estar de acuerdo con esta lectura: en la penúltima escena, luego del enunciado “Tendría que lastimarme para saber si existo”, se aleja llorando, “con la tristeza marcada en sus ojos” (Esc. 29, Capizzano y Rosenfeld 2012).

Pero en Ocampo, aunque todo sea un sueño, no deja por eso de ser real. Que ese realismo no se confunde con la mimesis lo prueban las propias palabras de Cornelia en el relato, cuando le explica al ladrón cómo arrojar su cuerpo muerto al agua sin que flote: “Me ata piedras o plomo en los pies. ¿No ha leído en los diarios o en las novelas cómo se tiran los cadáveres al agua? ¿No va nunca al cinematógrafo? Es tan poético” (270-271). Antes que miméticos, el cine y las novelas son poéticos, postulan realidades convencionales, ficciones que requieren de la voluntaria suspensión de la incredulidad, según la fórmula de Coleridge tantas veces citada por Borges. En el *nonsense*, la ficción y la vida se parecen. El mundo no es irreal, pero es increíble, trasciende la lógica del sentido común o de la razón humana. A esto se refiere Chesterton cuando enuncia que la naturaleza del *nonsense* radica en el asombro por la indescifrable falta de razón del mundo (1948: 451). No hay razón ordenadora ni verdad última puesto que, como dice Chesterton, “todo tiene en realidad otra cara” (1948: 451). En sintonía con este precepto, y como afirmó tempranamente la lectura pionera de Pizarnik, los relatos de Ocampo “dicen incesantemente algo más, otra cosa, que

no dicen” (1967: 415). El *nonsense* es un modo de postulación de la realidad que afirma que el mundo es un disparate, que lo real es un despropósito.

“Cornelia frente al espejo”, como ocurre casi siempre en esta narrativa, traza un espacio de la ambigüedad, en el que el sentido se desliza en movimiento perpetuo, sin fijarse nunca. Cornelia está viva y está muerta, es una joven y una vieja de veinticinco años y es una nena a la vez, la visitan fantasmas que son también personas de carne y hueso. La conjunción entre cada uno de estos pares de posibles es siempre afirmativa: “y” en lugar de “o”<sup>75</sup>. Del mismo modo en que los naipes de Carroll, a pesar de que Alicia les impute el “no ser más que un mazo de cartas”, no dejan por eso de arremeter contra ella; como señaló la lectura inaugural de Sylvia Molloy: por más que se intente remitir a lo fantástico como una zona inocua “donde esas cosas en realidad no pasan”, se olvida que en los cuentos de Silvina Ocampo las cosas siempre ocurren “en realidad” (1969: 23).

La reinterpretación contemporánea del cuento que realiza esta película ya no opta por el fantástico como clave de lectura. Se ubica, en cambio, en el otro horizonte de lecturas de la obra de Ocampo que apareció como complementaria de la vía fantástica: la remisión al absurdo, por un lado, y al vínculo con el surrealismo, por otro<sup>76</sup>.

La lectura que Rosenfeld hace del cuento de Ocampo, si bien privilegia la perspectiva del lector común, se revela atravesada en cierta medida por las interpretaciones de Noemí Ulla, con quien ha conversado fluidamente sobre la obra de la autora, según me contó en la charla que mantuve con él. “Para la adaptación trabajamos sobre el material — dice—, y con el libro de Noemí Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*” (citado en Biancotto

---

<sup>75</sup> Un ejemplo claro aparece en el siguiente diálogo: “Fui retama en otra reencarnación’ ‘¿Retama o jazmín?’ ‘Retama y jazmín’” (288).

<sup>76</sup> En las reseñas bibliográficas que se ocuparon de los dos últimos libros editados en vida de Silvina Ocampo, *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988), se reiteran las referencias al mundo absurdo y surreal que, según los críticos, construyen los relatos de estos volúmenes. Ver, por ejemplo, Armani (1987) y Gómez (1988).

2012)<sup>77</sup>. Si la ironía es para Ulla (1981) uno de los rasgos principales de la narrativa ocampiana, Graciela Tomassini (1995), quien retoma muchos de sus postulados, lee las incongruencias y fracturas del sentido que generan un efecto humorístico en términos de “representación paródica” (108). Asimismo, entiende que la paradoja “vinculada con el absurdo” (14) define el principio constructivo imperante en los últimos relatos de la autora. La dimensión trágica del absurdo en la que insiste la película es tributaria, aunque sea de modo involuntario, de este tipo de interpretaciones que confunden el efecto de extrañeza que provocan estos relatos, propio de las formas propias del *nonsense*, con el “teatro del absurdo” (Tomassini 1995: 106), cuya problemática existencialista está lejos de la narrativa de Ocampo. La gramática cinematográfica silenciosa, la acumulación de primeros planos y el trabajo de montaje aseguran para el director la transmisión de esa intimidad trágica. Y, por otro lado, se revela una preocupación por la coherencia, por completar el sentido y volverlo unívoco y orgánico:

...había una decisión —dice Rosenfeld— de trabajar con muchos primeros planos, de estar cerca de los personajes expresando eso, y no traducir justamente todas las palabras en imágenes. (...) Son textos que no están pensados como textos dramáticos. Pero al mismo tiempo, debido a la genialidad del autor uno puede ver entre líneas, en los diálogos, lo que está sucediendo, a la hora de buscar esas imágenes que arman una película. Y los actores también pueden encontrar los elementos para que eso funcione como algo orgánico. (Citado en Biancotto 2012)

Aparece, así, un interés por encontrar el sentido profundo de lo que sucede, por darle cierta unidad a lo inconexo del relato, como si se tratara de un ensayo de escritura automática que, detrás de la aparente inorganicidad, esconde una verdad inconsciente.

---

<sup>77</sup> La transposición filmica del cuento no incluyó, más allá de estas menciones, un trabajo de investigación literaria, como así tampoco el acceso a la obra de teatro aún inédita de la autora, “El espejo ardiente”, que aparecerá próximamente en una publicación al cuidado de Ernesto Montequin, y que tiene íntima relación con “Cornelia frente al espejo”. (Cfr. Biancotto 2012)

A través de la imagen, la reunión de elementos incongruentes propia del cuento de Ocampo se resuelve en el film en un contrapunto con el surrealismo, estéticamente logrado con la incorporación de los collages de Max Ernst, que aparecen en la secuencia de títulos y luego dialogan con el relato sobre los pecados capitales a cargo de “la mujer”. El tono general de la escena, como el de la película en su conjunto, insinúa la presencia latente de un misterio a revelar: algo ocultan esas imágenes que el espejo muestra, esas palabras que pronuncia, algo que sólo Cornelia y su espejo conocen, algo que el espectador se ve compelido a dilucidar.

La sola idea de un sentido oculto detrás del texto, de una verdad psicológica soterrada, fundamental para las experimentaciones surrealistas, resulta ajena a las preocupaciones de la narrativa ocampiana, menos interesada por un pretendido (pretencioso) sentido profundo que por los efectos de superficie que el lenguaje involucra. Es por eso que al *nonsense* le importan los espejos y las dualidades. Metáfora perfecta del modo *nonsensical* de entender al lenguaje, el espejo hace aparecer la bisagra inconcebible donde las cosas están de los dos lados a la vez.

## Capítulo IV. La inflexión Lear

### Los cuentos limerick o la aventura sin fin

Una mujer que ama tanto los autos que se transforma en uno. Un jardinero que adora la tierra hasta convertirse en planta. Una bailarina que quiere bailar hasta morir. A ese similar argumento, por demás de simple y breve, se reducen los cuentos “El automóvil”, “Sábanas de tierra” y “La pista de hielo y de fuego”, de *Y así sucesivamente*. Tres relatos paradigmáticos del *nonsense* ocampiano en su inflexión Lear, por lo que tienen de fugaces y de tontos, en esa acepción de la palabra “tonto” que se mezcla con “inocente”, “simpático”, “infantil”, “absurdo”. Como en los limericks de Edward Lear, la vida de los personajes se reduce a una anécdota insignificante que los define por entero.

Se sabe que Silvina Ocampo leía a Edward Lear (lo testimonia, por ejemplo, la inclusión del poema “El búho y la gatita” en una de las versiones de *La torre sin fin*), pero no es posible afirmar que en estos cuentos haya querido imitarlo, rendirle homenaje o escribir relatos a la manera de limericks, como ocurría con Carroll en las dos nouvelles. Sí se puede, en cambio, leer estos cuentos a partir del modo en que los atraviesan ciertos rasgos propios del *nonsense* de Lear. César Aira (2004) establece, en el ensayo que le dedica al autor, la distinción entre las dos vertientes características del *nonsense* literario, que recupera una división presente en las lecturas clásicas sobre esta modalidad literaria, como la de Chesterton:

Suele hacerse la división entre la locura con método y el puro caos de la locura. Son las dos ramas clásicas del absurdo literario. De la primera el modelo más acabado y famoso es el de las dos novelas de Alicia, de Lewis Carroll, construidas sobre premisas lógicas, de lógica onírica o ajedrecística, en el fondo una lógica de la invención o lógica literaria, reglas de juego que se obedecen

aun cuando se las rompe. Es un sinsentido “realista”, en tanto el realismo es también un juego de obediencia de reglas o premisas.

El otro sinsentido, el que no sigue reglas, es breve, instantáneo, y el limerick podría funcionar como su prototipo. (17)

Una vez que esa estructura narrativa efímera, que determina la natural respiración del limerick, aparece, desprendida de la rima, en el ámbito del cuento, trastorna la forma del relato y la impregna de fugacidad y tontería. El lector se encuentra entonces con cuentos anómalos, de raras formas breves, con aire de inconclusos. Son historias mínimas en las que casi no hay narración, puesto que un solo episodio ocupa el espacio todo del relato.

Es precisamente la narración la que proyecta la sombra del *nonsense*. En este sentido, Aira afirma que

el arte del sinsentido se refiere siempre a la narración. (...) El núcleo original de la narración hay que buscarlo en la previsión del receptor: en sus expectativas o en el desfase temporal que establece la intersubjetividad, y la crea. La narración más realista y convencional ya opera con la burla a las expectativas; es el modo de hacer que valga la pena. De otro modo, sería lo que uno se cuenta a sí mismo. El sinsentido opera con este sistema de expectativas en general, con su existencia misma generadora del cuento que alguien le cuenta a otro. Se logra el sinsentido cuando se burla la expectativa, tomada esta última como “expectativa de la expectativa”. (2004: 17-18)

Frente al anhelo de la sucesión episódica, el cuento devuelve frustración. Un resto de expectativas no atendidas se acumula al final de la lectura y proyecta una sombra, un fantasma de sinsentido. Pero un resto es siempre una apertura, una posibilidad de seguir narrando. El relato se mueve así en cualquier dirección, en cualquier sentido, en todos los sentidos a la vez.

El relato del *nonsense* es “cualquier cosa”. Pero no en el sentido de una imagen surrealista (como la del encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección), ni de la absurdidad de la biblia junto al calefón. Es “cualquier

cosa” en el sentido vulgar en que uno dice para sus adentros, mientras está leyendo los cuentos, “esto no es un cuento, es cualquier cosa”. Pero sobre todo en el sentido de la palabra en inglés: “*anything*”; son relatos en los que funciona un peculiar sentido del “*anything can happen*”. No es meramente “algo”, y tampoco es que no ocurre “nada”; ni “*something*” ni “*nothing*”: es cualquier cosa, pero un cualquier-cosa que construye relato. Son cuentos que no se entienden, pero no podría decirse que les falta sentido, en todo caso, les sobra, y en ese exceso el lector se pierde y “malentiende”. Los relatos del *nonsense* pasan “del sobreentendido al malentendido sin hacer escala por el entendido”, como expresa Aira acerca de sus novelas<sup>78</sup>. El sentido producido en exceso conduce al descarrilamiento del relato, y del lector. Cuando la narración no se dirige hacia un sentido en particular, hacia un solo lugar, al que podríamos llamar desenlace, un punto de llegada en el que encuentran descanso y explicación los sucesos que la componen, todos los sentidos que el texto fue poniendo en funcionamiento, las vías abiertas, los universos paralelos estallan al final sin solución de continuidad. ¿Qué hacer con las esquirlas de ese proceso? Reordenarlas en uno de los muchos malentendidos posibles, imaginar cómo sigue la historia en uno de los varios porvenires, o celebrar la apertura, y reír. Al final, sólo queda la risa como efecto inefectivo, la risa *nonsensical*. Ese resto es el humor.

Por monstruosos, disparatados o inconclusos que sean estos relatos, no se trata sin embargo de una pura sucesión de cosas inconexas e incoherentes. Hay relato. Hay

---

<sup>78</sup> En la misma entrevista, dice Aira: “En todo caso, tengo un método de escribir, de improvisar, de ir día a día, de dejarme llevar por el capricho de cada día. En lo que se diferencian mis novelas, me parece, de la escritura surrealista automática es en que el surrealismo propiamente dicho es una acumulación de hechos extraños o raros o que vienen incoherentes, y en mis novelas hay esa acumulación pero está encadenada, encadenada por lo verosímil de la novela de siglo XIX. Entonces, yo como me desafío, porque yo estoy escribiendo, y de pronto, como aquí en el café, veo algo que pasa, algo raro, puede ser una mujer disfrazada de pato, y entonces aparece en la novela un personaje disfrazado de pato. Pero no “porque sí”. Ahí yo tengo que buscarle una causa para que pase eso, ¿no? Y en general la encuentro. Creo que en mis novelas se puede ver que no pasan cosas “porque sí”, no caen cosas del cielo, sino que todo va sucediendo por una causa que produce un efecto.” (Epplin y Penix-Tadsen s/f)

causalidad y verosimilitud. Por eso, el arte de la narración sigue siendo la garantía del sinsentido (Aira 2004). El *nonsense* exaspera la causalidad de la magia: como a la mujer le gustan los autos, se transforma en auto. Eso es cualquier cosa, ¿cómo se va a transformar una persona en auto? Es delirante, si se quiere, pero no surrealista: menos que de asociación libre, se trata de una forma de la causalidad *nonsense*, la causalidad que anuda las “cualquieridades”. La mujer quiere sentir un corazón de automóvil (“en un automóvil uno lleva todo lo que uno quiere y tiene, incluido el mismo corazón”, 181<sup>79</sup>), no necesita más que hacerse una con él: “Cuando Mirta se vio frente al automóvil en tierra firme, casi desnuda se abrazó a la máquina. Es difícil abrazar un automóvil, pero ella supo hacerlo” (182). Es difícil, pero no imposible: “apasionada como era, podía cometer cualquier locura” (183). Es verosímil que ocurra cualquier cosa, una locura. Pero desde antes de que ocurra la metamorfosis, las cosas ya eran alocadas: “tenía que mirarla para asegurarme de que no era un automóvil ni un violín, ni un cambio de velocidades, que era un ser humano el que dormía a mi lado, que era un ser humano el que me abrazaba” (184), dice el marido de Mirta, y también: “Por la noche sentí latir su corazón de automóvil a mi lado” (185). Y cuando Mirta desaparece:

En vano la busqué por todas partes. Al volver a la madrugada, me pareció que oía su respiración. Era un automóvil, con el motor en marcha, estacionado frente a la puerta del hotel. Me acerqué: en el interior no había nadie. Lo toqué, sentí vibrar sus vidrios. Tan enloquecido estaba que me pregunté si sería Mirta. (...) De pronto pasó algo inexplicable. Suavemente el automóvil empezó a alejarse (185).

---

<sup>79</sup> De aquí en adelante, y hasta que se indique lo contrario, todas las citas pertenecen al cuento “El automóvil” de la compilación *Y así sucesivamente*, incluida en el tomo de *Cuentos Completos II*, en la edición de Emecé (2007a). Sólo indicaré, entonces, el número de página entre paréntesis.

Se reitera en los cuentos de esta colección ese modo entre displicente y despreocupado de manifestar lo que ocurre: “algo inexplicable”, “algo inolvidable”. Pasa “algo”, un suceso-cualquier-cosa, que se sabe incomprendible en su falta de propósito. Se trata del interés de los relatos del *nonsense* por “lo curioso” que resulta el despropósito, lo *pointless*. Es lo *nonsense* mismo, el sinsentido entendido como “sin propósito”, “sin objeto”. Un suceso ocurre y es simplemente “curioso”; quienes asisten a él comprenden su maravilla pero la dan por sobreentendida, la viven con el mismo asombro con que ven el sol salir cada mañana. Hay que malentender el mundo, dar por sobreentendido lo extraordinario y por asombroso, lo común, para entender que la creación no se entiende: lo real es el real despropósito. El mundo de todos los días envuelve para el *nonsense* la verdadera maravilla. Al marido de Mirta le parece meramente curioso que su mujer se haya convertido en auto, hecho ante el que no se manifiesta asombrado, sorprendido o temeroso. Vive el acontecimiento con la mayor serenidad, no por falta de interés —la desaparición de la mujer lo afecta hasta el punto de buscarla sin descanso— sino porque, al parecer, el hecho de la metamorfosis no le resulta motivo de asombro. Con la voz impersonal de la locura, le escribe en una carta:

En esta ciudad te busco porque te has transformado en esa horrible máquina que encerraba tu corazón acelerado, cuando dormíamos juntos. Ahora te busco sin cesar, pero tu velocidad no me permite arrojarme bajo tus ruedas. Además, nunca sé por dónde pasarás. Tal vez podría acostarme en medio de las calles por donde pienso que pasarás. Eran tantas las calles que te gustaban que no puedo saber cuál vas a elegir. (186)

Que la vida sin ella, que la ausencia del amor de su vida, sea un calvario (“A qué me servirá vivir si no estás a mi lado”, 186) es una realidad no menos natural y comprensible que la conversión de una mujer en máquina: se narran con el mismo tono de resignación frente a

lo inevitable. Él la busca y la extraña, como cualquier hombre al que su mujer abandona, como si diera lo mismo que se haya ido caminando o transformada en auto. *Son cosas que pasan*. Cosas que le pasan a la gente que ama *demasiado*. “Amar en exceso destruye lo que amamos: a vos te destruyó el automóvil. Vos me destruiste (no lo digo con ironía)” (186). El hombre habla con humildad y sin ironía. Hay en sus palabras más humor que condena. “La ironía —dice Chesterton— corresponde a la divina virtud de la justicia”, “representa la consistente razón humana que detesta toda inconsistencia”; el humorismo, en cambio, “corresponde a la virtud humana de la humildad”, implica “cierto reconocimiento de la debilidad humana”, una confesión de la confusión y contradicciones de la vida humana (1997: 133). El personaje se reconoce a sí mismo ridículo, en inútil persecución de su mujer-automóvil, pero ejerce con humildad su existencia desatinada e inexorable, como riéndose de sí mismo. Con humor, afirmando sus contradicciones sin anularlas, sin hacer moral. El destino de automóvil de Mirta, el destino de perseguir al automóvil de su marido son *lo irremediable*, que no puede más que devenir en la forma del humor. En su carácter ridículo e irremediable, estos personajes tienen destino de dibujo animado.

Esas cosas delirantes que el amor produce no ocurren porque sí; responden a una necesidad insensata. El *porque sí*, el principio de la insensatez que rige al *nonsense* es previo a los sucesos: la sinrazón radica, antes que en la transformación, en el amar *demasiado*. Todo “demasiado” es insensato; la razón lo condena por su falta de equilibrada razón, porque traspasa los límites de lo razonable. Por eso Deleuze afirma que todo lo “demasiado” se pasa al otro lado, al de la sinrazón, “ya que el otro lado no es sino el sentido inverso (...) basta con seguir lo bastante lejos y lo bastante estrechamente, lo bastante superficialmente, para invertir lo derecho, para hacer que la derecha se vuelva izquierda e inversamente” (Deleuze 2008: 33). Por eso en Lear todo es demasiado: una

peluca cubre el cuerpo entero, una cabeza es extraordinariamente cuadrada, una nariz crece hasta perderse de vista, el pelo enrulado de una muchacha se extiende por todo el océano (Lear 2002). El excesivo amor al automóvil hace que el paso hacia la sinrazón no sea caprichoso, “porque sí”, sino necesario. En los limericks de Lear, la anécdota está regida, dice Aira, por “la necesidad insensata de la rima” (2004: 13). En estos cuentos de Ocampo, rige la necesidad insensata de la sinrazón, que es la forma de su verosímil, su causalidad *nonsensical*.

Pero resulta que nada es demasiado; todo lo demasiado se toca con o es, a la vez, lo insuficiente. ¿Le habrá alcanzado a la mujer con volverse un auto? ¿O su movimiento incesante indicará que aún esto no le fue suficiente, que sigue persiguiendo un amor que nunca será bastante? ¿Es por exceso de amor que se transforma, o por defecto, porque sintió que todavía no era suficiente amor, que podía amar aún más? En un punto, lo demasiado y lo insuficiente se confunden. En el mundo del *nonsense*, se identifican.

Platón nos invita —escribe Deleuze— a distinguir dos dimensiones: 1º) la de las cosas limitadas y medidas, de las dualidades fijas, sean permanentes o temporales, pero suponiendo siempre paradas como reposos, establecimientos de presentes, asignaciones de sujetos: tal sujeto tiene tal grandor, tal pequeñez en tal momento; 2º) y luego, un puro devenir, sin medida, verdadero devenir-loco que no se detiene jamás, en los dos sentidos a la vez, esquivando siempre el presente, haciendo coincidir el futuro y el pasado, el más y el menos, lo demasiado y lo insuficiente en la simultaneidad de una materia indócil ...

La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y el día después, del más y el menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto. (2008: 25-26)

¿Es porque la mujer huye que el hombre la persigue o es al revés? Ya no se sabe cuál es primero. Es que en el devenir-loco del *y-así-sucesivamente* no hay antes y después.

Ahora bien, en el final, el cuento disemina unas cuantas dudas que hacen tambalear, sin derrumbar, la anécdota.

Ahora te busco sin cesar, pero tu velocidad no me permite arrojarme bajo tus ruedas. (...) No comprendo cómo llegué a tan absoluta renuncia de mí mismo: ya no tomo en cuenta lo que puedas sentir por mí. Soy un verdadero fantasma: el mundo que me rodea es un recuerdo, sólo un recuerdo. Lo actual no me importa. Lo demás no existe, las ganancias, los precios de las cosas, la vida en la ciudad, los libros, las cuentas, las estafas, las guerras, las revoluciones, el desprestigio, el deshonor, el sexo, la codicia, el terror: nada importa, podés estar segura, cuando el dolor ha carcomido los huesos y la sangre que la vida reanima por un instante frente al automóvil que te lleva” (186).

¿Estará hablando de suicidarse por ella o simplemente de arrojarse a sus pies para rogarle que vuelva? Esa última frase, “el automóvil que te lleva”, ¿dejará entrever que tal vez la mujer se fue en el auto de otro, o manejando ella un auto, en lugar de transformada en uno? ¿Habrá enloquecido el hombre con el abandono y, en su delirio, fabuló la historia de la metamorfosis? Y sin embargo, ¿hay algún motivo para pensar que esa transformación no haya ocurrido *en realidad*? Quedan preguntas, cabos sueltos, ninguna conclusión, ningún terreno firme que pisar. Todos los posibles se admiten, que es lo mismo que decir que no se admite ninguno. Pero esta nada no equivale a una carencia, a una falta de sentido; señala, más bien, el sinsentido como opuesto a la falta de sentido. No se puede afirmar que el cuento no cuenta nada: cuenta *algo*, sin necesidad de decidir *qué*. En esa indecisión entre las varias direcciones del *algo* que cuenta, en esa duda entre cualesquiera cosas que se cuentan, el relato actualiza una y otra vez el sinsentido como afirmación de todos los sentidos en simultáneo. Como quiera que se lea, lo que queda como resto cuando el relato termina es un hombre corriendo para siempre detrás de un auto, sin poder alcanzarlo nunca. Queda la actualización incesante de esa aventura de dibujo animado, con el inexorable fracaso del gato que persigue al ratón, con el insensato humor de su ridiculez que no juzga

ni es juzgada. Su final es su principio, y así sucesivamente. El *nonsense* tiene aquí la forma de la aventura sin fin. Sin final y sin finalidad, por lo tanto, sin moral y sin expectativas. Por eso el hombre dice que “lo actual ya no le importa”: ya no tiene las expectativas de la vida cotidiana sino las de la vida como aventura, en la que el tiempo no importa. Mientras Cornelia vive en un momento abandonado por el tiempo, como en la fiesta del té de locos<sup>80</sup>, este hombre decide (la insensatez decide por él) abandonar el tiempo y abocarse a la aventura sin fin.

Ver la vida como aventura es el hábito delirante del *nonsense*, que se rige “según el principio de insensatez, es decir dispensado del juicio de la razón” (Cueto 2008: 14). Un modo de concebir la vida que hace “del tedio un juego”, que cambia la impaciencia por la “paciencia sin expectación” (Cueto 2008: 12). El hombre sabe que perseguir el auto es un ejercicio insostenible en el tiempo, pero no se impacienta, acomete con alegría la aventura; no espera alcanzarlo/la, se alegra al verlo/la frente a él, inalcanzable, porque eso le permite seguir su camino. Podría decirse: se lo toma con humor. “El buen humor es la alegría del que sigue su camino, como los Jumblies” (Cueto 2008: 18). Lo humorístico del caso consiste en “llevar una convicción hasta su extremo lógico, es decir hasta ese punto en el que resulta insostenible” (17): el humor es sostener lo insostenible.

Llevar el amor a su extremo hasta perderse en él, hasta hacer de la vida el puro ejercicio del amor sin tino y sin fin. “Vivir es difícil para cualquiera que ama demasiado” (185), dice el marido de Mirta, como si enunciara la premisa que hila muchos de los cuentos de estas dos últimas colecciones. Una teoría sobre el vivir: cuando la vida se vuelve

---

<sup>80</sup> “Desde aquel día en que el Tiempo se disgustó con el Sombrero, para ellos es siempre la hora del té. La hora del té no constituye en este caso un momento del día, un momento en el tiempo. Pero tampoco representa un momento absoluto, una presencia absuelta de la duración y el devenir, sino más bien un momento abandonado por el tiempo, un residuo de temporalidad. El momento significa precisamente la perpetuidad de la precariedad.” (Cueto 2008: 9-10)

insuportable, los personajes descubren cómo seguir sosteniendo lo insostenible a fuerza de amor y de infantil alegría, cómo vivir con humor el momento en que dicha y desdicha se juntan. Amar algo es amarlo hasta morir en ello y por ello, ya se trate de una persona, del automovilismo, la jardinería o la danza. El demasiado amor tensa la vida de los personajes hasta su límite mismo, hasta perder la vida justo en el instante en que la ganan. Vivir con humor requiere salirse de sí para vivir en la locura de perderse en aquello que se ama.

El *nonsense* es la locura por la locura misma, observa Chesterton, pero no se refiere a la locura como un fin en sí mismo sino a un vivir loco ilimitado: la locura sin fin, la aventura sin fin que es el *nonsense*. Tal como precisa Sergio Cueto:

La locura por la locura no puede significar el retorno sobre sí mismo sino la salida sin retorno como pura pérdida de sí, o mejor aún, la exposición sin posición como única manera de ser de un sí mismo. (...) Por eso el nonsense es lo contrario del arte por el arte: no un fin en sí mismo sino un medio sin fin. En este sentido se dice que el nonsense es el humor que ha renunciado a toda justificación intelectual, es decir, a toda conexión con la ironía. La ironía es en esencia juicio, reflexión que juzga, enjuiciamiento del mundo en la reflexión. El humor, en cambio, el nonsense en cuanto es cabalmente humor, puede definirse como una locura reflexiva o como la reflexión llevada hasta la locura. (...) Pero en el humor la reflexión no juzga ni se juzga: se desvanece en la exposición de la locura inimputable que torna a la vez superfluo e imposible el juicio. (2008: 24)

De eso se trata la “absoluta renuncia” de sí mismo a la que el hombre dice haber llegado por amor a Mirta, que no difiere de la extrema salida de su humanidad que había experimentado antes la mujer.

La “pura pérdida de sí” es lo que le sucede también al protagonista de “Sábanas de tierra”, cuento de 1945 incluido en la misma colección. Se trata del mejor jardinero, un “verdadero jardinero” que “trata con ternura a las plantas y que realmente las quiere como a

pequeños hijitos” (210<sup>81</sup>). Despojada de toda intención irónica o satírica, la imagen del jardinero acredita tanto el exceso como el trazo simple de la caricatura. “Sus brazos, incluso en los momentos de descanso, mantenían una curva incommovible, cargada de regaderas, guadañas, azadas y rastrillos invisibles. Tenía un abundante olor a hoja seca y a tierra húmeda” (210). No son metáforas la curva de azada de sus brazos, la íntima vinculación de sus manos con la tierra, el olor a “tierra sudada” de su transpiración (211), como tampoco lo son, en los limericks de Lear, la cabeza cuadrada, la pera de púa, la barba-nido de pájaros, etc. En ellos, el dibujo que acompaña al poema, lo confirma: la pera de púa es literal. En los cuentos limerick de Ocampo, la expresión se vuelve dibujo de sí misma.

Sus manos se habían vinculado en tal forma a la tierra que empezaba a arrancar los yuyos con dificultad. Todo contacto con la tierra resultaba una lenta y repetida plantación de manos; ya estaban revestidas como de una especie de corteza oscura, de tuberosa, capaz solamente de brotar en la tierra o en un vaso de agua. Por esa razón, evitaba lavárselas en el agua y se las limpiaba en el pasto. Por esa razón, desde hacía un tiempo, evitaba, en lo posible, sumergirlas muy adentro en la tierra y usaba un cuchillito alargado y fino para arrancar los yuyos. (211)

El hombre tiene destino de dibujo, el relato también. Una lenta plantación de manos: eso es el cuento. Con el realismo directo y displicente del que “limpió el facón en el pasto”, se narra sin asombro, sin metáfora y sin doblez la capacidad de una mano de germinar en la tierra. El *nonsense* dice: un hombre plantado en la tierra no es menos raro que un árbol. La creación es insensata, su razón de ser es, para nuestra limitada razón humana, la insensatez. “Por esa razón... por esa razón...”, repite el relato para enunciar que todo ocurre por una razón: la razón sin razón de la insensatez.

---

<sup>81</sup> De aquí en adelante, y hasta que se indique lo contrario, todas las citas pertenecen al cuento “Sábanas de tierra” de la compilación *Y así sucesivamente*, incluida en el tomo de *Cuentos Completos II*, en la edición de Emecé (2007a). Sólo indicaré, entonces, el número de página entre paréntesis.

Por esa razón, el jardinero habla la lengua de la insensatez. Mientras siente crecer su mano adentro de la tierra, enumera variedades de arbustos en latín, como en chiste: “tenemos el *Evonimus* del Japón, el *Evonimus Microphylla* o *Pulchellus*, el *Pthotinea Serrulata* o Laurel Japonés; todos esos arbustos de hoja perenne sufren poco. Tenemos también el *Philadelphus Gronarius* o Angélica Arcangélica, vulgarmente llamado Angélica; se cubre de flores blancas en primavera” (211). Ríe en su desgracia: ahora conoce tanto más sobre las plantas, ahora es mejor jardinero, lo que parecía imposible.

Su lengua dice cosas sinsentido, su mano no le pertenece (“La mano no quería salir de adentro de la tierra”, 211); vive con gracia la desgracia del desmembramiento que lo lleva fuera de sí y fuera del mundo. De ahora en más, ejerce con paciencia la extravagancia. Cuando los niños dueños de casa le preguntaron qué estaba haciendo, él “les contestó pacientemente: ‘Estoy arrancando yuyos’” (212).

A la noche empieza a sentir hambre. Llama a su mujer, le explica que no puede arrancar su mano de la tierra y ella, inmovible, “Entonces tendrás que pasar la noche aquí” (212). Le trae la comida hasta el jardín, que el hombre saborea con avidez, pero se olvida del vino. Le ofrece una frazada y él dice que no. La desgracia sobreviene con la sentencia de su soledad insoportable: “La mujer le dijo buenas noches” (212). Así, con el saludo habitual, que no distingue las noches buenas de las malas, que sólo dice “buenas” para decir “mañana será otro día y el tiempo seguirá andando”, así se despide de él el mundo de lo cotidiano. Ahora el tiempo no es tiempo y el mundo es inhóspito, es soledad, es no-lugar, es lo irremediable. La desgracia cae con todo el peso del “sueño pesado” de la mujer (212), que duerme en el mundo habitual, mientras su marido ya está para siempre en el otro lado, en el hábito de la extravagancia que lo expulsa del mundo. El *nonsense*, el despropósito, dice Cueto, es “en medio de la desgracia, el ejercicio de la extravagancia”

(2008: 34). Después de un rato se acordó de que no había bebido, quiso llamar a su mujer pero “su voz tembló en el viento como una hoja finísima de papel de seda” (212). Su voz, demasiado lejana, ya no era de ese mundo.

En la extravagancia el mundo se recibe en su fundamental inhospitalidad, se reconoce como un no-lugar. Por eso no hay lugar en el mundo para la extravagancia. (...) La extravagancia es una lejanía inconmensurable. Esa lejanía es la desgracia. El desgraciado es el Lejano por excelencia, el Inalcanzable. Pero por eso la lejanía alberga también en sí la salvación de la desgracia. Inalcanzable quiere decir que eres incapaz de alcanzar a nadie, pero también que nadie es capaz de alcanzarte. (Son los dos lados de la lejanía: la libertad y la soledad. La soledad *es* la libertad: la libertad *es* la soledad). De allí la íntima relación que el extravagante mantiene con los viejos, los niños y los animales, igualmente inalcanzables y lejanos. (Cueto 2008: 35-36).

Hay que entender la inversión, que las lecturas del *nonsense* reconocen como uno de sus recursos principales, en el sentido de este devenir-extravagante. En su recuerdo, o en su delirio de sed, el hombre clavado en la tierra ve a los árboles “desangrarse” en heridas “irisadas de rojo y de azul” (213). El hombre, al que pronto le crecerán raíces en las manos, ve el bosque “como un gran hospital de árboles heridos, sin brazos y sin piernas” (213). Se trata de un devenir-vegetal, como el del cuento anterior era un devenir-máquina, que se asemeja a lo que ocurre en los limericks de Lear: “Hay, podría decirse, un devenir-extravagante del animal (los animales se ponen a bailar o a tomar el té), pero no sin que haya, paralelamente, y tal como muestran los dibujos, un devenir-animal (es decir un devenir-ajeno, inalcanzable) del hombre en la extravagancia” (Cueto 2008: 36-37). Devenir-ajeno, dormir en una cama de tierra, “entre infinitas sábanas de tierra” (213), como único modo de abrazar la paciencia sin expectación del que sigue su camino con humildad (es decir, con humor).

“El jardinero oyó que lo llamaban —así termina el cuento—. Quiso agacharse a recoger el cuchillito del suelo, pero su cintura carecía de elasticidad. Desde ese día vivió de acuerdo con las leyes de Pitágoras; el viento y la lluvia se ocuparon de borrar las huellas de su cuerpo en la cama de tierra” (213). *Quiero decir que se murió*, concluye Cervantes para que no queden dudas sobre el final de Don Quijote; extrañamos en este final un “quiero decir que se murió” o alguna aclaración más o menos célebre, más o menos modesta, pero una aclaración cualquiera. Quiere decir que vivió hasta que se borraron sus huellas, o quiere decir que siguió viviendo fuera de “las huellas de su cuerpo”, que ya no eran suyas, o quiere decir que vivió según leyes insondables, o quiere decir que se transformó en planta, que su destino era de árbol. Pero no: quiere decir que el cuento terminó y no hay final. ¿Cuál es el chiste, entonces? Que extrañemos lo que nunca estuvo allí: el chiste es la forma inefectiva del *nonsense*. Aira explica que en el humor de Lear

está ausente la reconstrucción de sentido que se da al final del chiste. Para producir el sinsentido puro que buscaba, el sinsentido como efecto, debe anular el efecto. El limerick es el chiste al que le falta el final; la ‘punch line’ es literalmente la repetición de la primera línea, del primer verso. (2004: 37)

Hacia el final de la lectura aparece una cierta nostalgia del “remate”, que nunca existió. Queda la sensación de que algo no terminó de decirse, o de comprenderse. Si ésta es la historia de la transformación de un hombre en planta, ¿qué hay con eso? ¿No amerita, un suceso tal, que se cuente qué pasó después? ¿Nadie nota la metamorfosis, nadie se asombra o se asusta? ¿El hombre se hunde en la tierra y eso es todo? ¿Qué hay de la indiferencia absoluta, inexplicable, de la esposa? Toda expectativa se frustra. Como un chiste sin remate, el relato deja el rastro hueco de una risa que no se oye. Lo que se añora no es el remate sino la ausencia de aquello que no deja de señalarnos que no comprendemos el

relato. Entonces aparece una falsa nostalgia del sentido, el recuerdo imposible de lo que nunca estuvo allí. Para acallar esa voz que no habla, para acabar con la falsa expectativa por la pieza definitiva del rompecabezas, que restituiría el sentido como totalidad, para entender al fin que la pieza final no existe y eso sólo asegura que nunca dejemos de esperarla, para eso está la risa. El humor como don de humildad hace reír a la risa inaudible del que camina alegre con su propia incongruencia. Reír con la desgracia a costas, poniéndola de cabeza para que muestre su gracia. Esta es la risa inimputable en cuanto constituye una ética del humor, la del reír por reír.

Para Chesterton, en el humorismo existe “algo de la idea del excéntrico atrapado en el acto de su excentricidad y jactándose descaradamente de ella” (1997: 133). En algún sentido, el devenir del jardinero expone con desfachatez su jactancia máxima: la de ser el mejor jardinero, el que más sabe, el que más ama la tierra, como si dijéramos, único en su especie. Su jactancia es al mismo tiempo, y sobre todo, su desgracia, cuando el costo de su excentricidad es la soledad. Pero soledad implica también libertad. A cada paso, una contradicción, un doble sentido, una incongruencia. Lo que se cuenta es muy poco, apenas la anécdota que surge de llevar al extremo de sus posibilidades lógicas el precepto de ser un “verdadero jardinero”. ¿Qué otra cosa es el humor sino el registro de una incongruencia? En el chiste, esa incongruencia liberaría su gracia en el remate. Más acá de la carcajada, pero más allá de la anécdota, el cuento soporta lo insoportable: la gracia de que no haya gracia. Está siempre, como la anécdota, “a un paso de ser humorística” (Aira 2004: 19), pero es un paso que nunca da. O un paso que se dio y nos lo perdimos, como cuando no oímos el final de un chiste. Lo que cuenta el cuento es el devenir humorístico de la excentricidad.

Aira analiza el limerick como el retrato de una excentricidad del personaje<sup>82</sup>. Los cuentos limerick cuentan, entonces, una excentricidad y nada más. Aunque sabemos que “nada” no es nunca simplemente nada. Un resto persiste, “ese sano sentido de lo incongruente” (1997: 135) que para Chesterton es propiamente inglés, el raro sentido del sinsentido que hace aparecer el humor. “Hay —en el limerick— una incompletud intrínseca, o más bien una plenitud parcial. La anécdota dice muy poco sobre una vida, pero una vez que lo ha dicho, lo dice todo sobre sí misma, sobre el recorte que la constituye y la pérdida del sentido” (Aira 2004: 44). Es la paradoja de la incompleta plenitud lo que singulariza a estos cuentos de Ocampo. Lo que dice el cuento sobre el jardinero es insuficiente, y al mismo tiempo no dice más que lo que quiere decir: no hay profundidad del sentido. Inútilmente buscaríamos en la plantación de la mano en la tierra un sentido oculto, una raíz escondida del sentido. Hay sólo el sentido plenamente incompleto del devenir excéntrico. El humor se define, con Deleuze, en función del paradójico devenir ilimitado. “La paradoja —afirma— aparece como destitución de la profundidad, exposición de los acontecimientos en la superficie, despliegue del lenguaje a lo largo de este límite. El humor es este arte de la superficie, contra la vieja ironía, arte de las profundidades o de las alturas” (Deleuze 2008: 32). Si la ironía detesta toda inconsistencia y censura la contradicción, el humorismo descubre una contradicción en sí mismo y confiesa su propia inconsistencia.

La anécdota del jardinero aparece inconsistente para nuestras expectativas de lectura. Y sin embargo, se sostiene. En el hueco que abre la frustración de la expectativa, el relato se tiene a sí mismo en el aire. Pisar sin el suelo, caminar de cabeza, hacer la

---

<sup>82</sup> Cada limerick, dice, es como el “retrato de un personaje (...) identificado por un lugar o un nombre de lugar. Además, cada poema está acompañado por un grabado que ilustra la aventura, anécdota, excentricidad o diversión, como los títulos caracterizan la historia que cuentan” (Aira 2004: 13-14).

acrobacia, son para Chesterton los modos de andar del *nonsense*. Arrancarle a la desesperación el suelo que está pisando, precisa Cueto, sostenerse en el aire, hacer la gracia en la desgracia: “El humor es la habitación de la desgracia, la imposible habitación de lo inhabitable” (2008: 22). Por eso en Silvina Ocampo hay tantos acróbatas y excéntricos de circo. Basta recordar a “Los funámbulos”, de *Viaje Olvidado* para entender el humor como la auténtica alegría sin esperanzas (Cueto 2008), el ejercicio paciente de hacer de la desgracia una gracia. Los niños que hacen la gracia máxima, la verdadera prueba, para caer al vacío y morir aplastados contra el piso ante la mirada pacientemente alegre de la madre, entendieron, y al final ella también, la vida como juego. Pero no el juego de reglas estrictas que Sewell reconoce como propio del *nonsense*, no el juego de ajedrez o de naipes en el que se aventura Alicia a fuerza de lógica severa, sino el juego en el sentido más auténticamente infantil. El juego humorístico de la “discreta perseverancia”, de la “repetición íntima e impersonal” (Cueto 2008: 21-22). Para Walter Benjamin, menos que en “hacer de cuenta que”, el juego consiste en “hacer una y otra vez” (1989: 94).

En “La pista de hielo y de fuego”, también de *Y así sucesivamente*, el juego y la gracia se encuentran en el colmo del amor. La pirueta sobre la pista de hielo, repetida una y otra vez, ocupa para la protagonista la vida entera, y ese solo gesto, esa sola anécdota, que dice poco, y a la vez todo, sobre una vida, llena el espacio entero del cuento. En el ejercicio de la acrobacia se le va la vida. Juega, con una tenaz persistencia en la cabriola, a salirse una y otra vez de sí, al punto de no reconocerse en la figura. “Llegué a sentir que no era yo la que se desplazaba, sino el piso que giraba y venía a mi encuentro” (241<sup>83</sup>). Se mueve por jugar a no moverse. Baila con su maestro y amante para no ser dos sino uno solo, para no

---

<sup>83</sup> De aquí en adelante, y hasta que se indique lo contrario, todas las citas pertenecen al cuento “La pista de hielo y de fuego” de la compilación *Y así sucesivamente*, incluida en el tomo de *Cuentos Completos II*, en la edición de Emecé (2007a). Sólo indicaré, entonces, el número de página entre paréntesis.

ser dos personas sino un solo juguete de colores. Durante la prueba mortal, “parecíamos un trompo inmóvil” (214), dice.

Mis medias coloradas y su cinturón azul eléctrico, los cascabeles de mi collar y su bufanda multicolor relucían como relucen los adornos de un trompo. No se me ocurría considerar a Slupicio como un hombre, tal vez porque tenía el pelo colorado. Cuando entraba en la pista, parecía que entraba el sol. (214)

La vida con Slupicio, su entrenador y amante, era, por supuesto, un suplicio, pero uno del que no quiere escapar. La obliga a patinar totalmente desnuda, ella intenta disuadirlo sin mucho escándalo y, ante su negativa, hace la prueba sin malla y tiene que repetirla varias veces a pedido del público. En el ensayo de una prueba nueva, otra vez la hace patinar desnuda; le mira adentro del ombligo y le dice que allí ve un caleidoscopio; hacen la prueba mortal.

Perdí el equilibrio. Sentí que estaba muriendo bajo el fuego de la mirada de Slupicio. De un lado el hielo, del otro el fuego. Pero revivir fue una muerte mayor, después de esa experiencia. Huí de su lado. Me fui a vivir a un campo donde sólo la nieve me reconcilió con el mundo. El sitio se llamaba La Liebe Enamorada. Patinaba normalmente en un lago de hielo. Pero nunca conocí el verdadero amor, porque no podía olvidar aquella prueba terrible y ese caleidoscopio.

Volví a la ciudad de la pista de hielo, para volver a caer bajo el dominio de Slupicio. Me casé con él. (215)

Vuelve al suplicio, al no tener “de qué hablar” (215); vuelve porque comprende que sólo en el amor la vida —el suplicio— es un juego: vuelve a buscar el trompo, el caleidoscopio, vuelve a buscar lo que la saca fuera de sí. No es en la evasión donde lo encuentra, en el escape hacia otro lado, sino en el hacer de todos los días, en la trivialidad de hacer lo que más le gusta.

En el lenguaje no se comunican. Les “duele” la privación de las palabras, su sinsentido:

Octavo diálogo, en la plaza:

— ¿Cuándo llegará la muñeca?

— ¿Muñeca? ¿Todavía jugás?

Noveno diálogo, en una fiesta:

— ¿Te gusta?

— Sí, ¿no? (216)

Si la vida es un suplicio, si el mundo es un lugar inhóspito de hielo, si el lenguaje no acorta la distancia con los otros, no redime de la soledad, sólo queda bailar para vivir o vivir para bailar. Sólo en y por la danza es posible habitar el amor. “Entonces resolvimos patinar, hasta morirnos, sin descanso. Y es lo que hacemos. ¡Duraremos poco! Cuánto, cuánto. Dios mío. Todo es poco, todo es mucho” (217). Por la necesidad insensata del *nonsense*, no pueden más que bailar hasta morir. Una y otra vez, y así sucesivamente. Hacer lo que más les gusta y sólo eso, incansablemente, es por cierto una locura. En cada pirueta, se desentienden del buen sentido del mundo razonable. Indiferentes a todo, perseveran en el error hasta volverlo gracioso. Habitar el mundo como un error, un despropósito, una aventura.

El baile en eterno recommienzo participa del sinsentido del juego, del disparate de la locura por la locura misma. “Así ocurre con los animales de los dibujos animados. (...) La vida es en ellos el devenir incesante de un instante único y sin cambio” (Cueto 1999: 55). Lo cotidiano, lo que para ellos es su actividad cotidiana, el patinaje, se exaspera hasta alcanzar la maravilla, la gracia de la vida que brilla eternamente en el instante de la prueba para siempre repetida. La maravilla para el *nonsense* está en lo habitual, porque lo habitual es insensato. Basta con insistir en ello para que se revele lo gracioso, lo impracticable, lo

incongruente de toda fidelidad a sí mismo. Bailar hasta morir: sólo en la insensatez de sostener lo insostenible, la aventura sin fin, manifiesta lo cotidiano su secreto milagro. Hacer de lo común, lo imposible, hacer de lo real, lo irreal, hacer de la vida, la aventura: en el ejercicio de la locura el *nonsense* hace aparecer la insensata maravilla que es el mundo.

Desde el *nonsense* se ve el mundo tal cual es, en su radical despropósito. Es preciso ponerse de cabeza para ver, desde ese otro lado, la creación como el gran desatino que en verdad es.

Visto desde ese otro lado, un pájaro es flor desprendida de la cadena de su tallo; un hombre es cuadrúpedo mendigando sobre sus patas traseras; una casa es sombrero gigantesco para proteger a un hombre del sol; una silla es aparato de cuatro piernas de madera para un tullido que sólo cuenta con dos. Ésta es la faz de las cosas que tiende más realmente al asombro espiritual. [Lo que asombra del mundo no es] la ordenada caridad de la creación; sino, por el contrario, un cuadro de su enorme e indescifrable falta de razón. (Chesterton 1948: 451)

Ésta es para Chesterton la manera de mirar del *nonsense*. Por eso los personajes de estos cuentos pueden ver un caleidoscopio adentro de un ombligo (“La pista...”, 215), escuchar al corazón latir con un rumor de máquina salvaje (“El automóvil”, 184), o encontrar en el jardín florido con un sol lechoso entre el follaje “la hora más linda”, esa que “no advertimos en los cuartos pero que nos asombra siempre, como si no lo supiéramos” (“Sábanas...”, 210). Ver el mundo dado vuelta, encontrar la gracia en el suplicio, el humor en la desgracia, la maravilla en el despropósito, descubrir el otro lado de todas las cosas, es para el *nonsense* ver lo real.

En este sentido, conjeturo que la reunión de crueldad e inocencia, de infancia y tragedia, que tantas veces se ha señalado como el rasgo más característico de la narrativa de Silvina Ocampo, no es otra cosa que un malentender el humor que la singulariza.

Dar la vuelta al mundo para descubrir su otro lado es la aventura propia del nonsense. Pero la aventura es nada más que un hábito, el ejercicio de la habitación del mundo. Habitar el mundo es una aventura: consiste en ir en busca de lo cotidiano, aventurarse en lo familiar, admirarse de lo obvio. No hay nada más admirable que lo obvio, más extraño que lo familiar, más insólito que lo cotidiano. Basta con prestar atención. La atención es un principio de extrañamiento, no tanto del mundo como de nosotros mismos ante el mundo.  
(16)

La inflexión Lear hace que en estos cuentos de Ocampo el humor tome la forma del recommienzo, del juego infantil. Terminar de leer el cuento sólo puede conducir a un volver a empezar, el recomenzar de la paciencia sin expectación, como la de los niños cuando piden que les lean por enésima vez la misma historia. No se trata de una repetición mecánica sino del “sentido de la perdurable infancia del mundo” que tiene para Chesterton el *nonsense*, en el que siempre, incansablemente, es la primera vez. Porque, en verdad, no hay final, no hay conclusión, no hay más que la actualización de la aventura insostenible. Lo que no se sostiene es la expectativa —la impaciencia— del lector que espera el desenlace, el efecto final. El cuento se sostiene en lo insostenible de su humor.

Si los personajes descubren una teoría sobre el vivir —cómo seguir sosteniendo lo insostenible a fuerza de amor y de infantil alegría, cómo vivir con humor el momento en que dicha y desdicha se juntan—, le queda al lector descubrir una teoría sobre la lectura: cómo, en cuanto el relato se vuelve inentendible, leer allí el humor.

Cuando el hombre queda clavado en la tierra, o la mujer vuelta automóvil, o los bailarines atrapados en una coreografía sin final, no hay ironía en el gesto, no hay, de hecho, nada más que el personaje poniendo al descubierto su propia excentricidad, su propia incongruencia. Un patetismo sin dolor. Lo que se padece, porque sobreviene, pero

no se sufre. Lo que sobreviene es la afirmación de una excentricidad. Lo que se padece es la solitaria indiferencia de la excentricidad.

Los personajes se desviven, sin descanso, en un esfuerzo que no lleva a nada. En el hacer una y otra vez, siempre por primera vez, el relato adquiere su movilidad inmóvil. El cuento breve se vuelve así infinito como el mundo; ve la realidad con “Una perspectiva como un espejo sin término y sin preocupación” (“Anotaciones”, *Cornelia*). El mismo relato, el último de *Cornelia...*, sentencia: “El viejo y el niño son iguales” (“Anotaciones”, *Cornelia...*). Los personajes de estos cuentos, de los que no sabemos la edad, se comportan como viejos o como niños, da lo mismo, porque pueden ser indiferentes al buen sentido del mundo, a lo que “hay que hacer”, pueden hacer nada, una y otra vez, moverse sin ir a ninguna parte, es decir: jugar en el mundo. Jugar, sostener un hacer sin hacer, es un escándalo moral. Un cuento sobre adultos jugando (al perseguidor, al jardinero, al patinador), que termina, sin conclusión ni desenlace, con ellos jugando para siempre, sería un gran escándalo de forma y contenido si no fuera porque la moral le es completamente indiferente. El lector que se escandaliza o se frustra —todos— es porque no tolera que no triunfe el buen sentido por sobre el despropósito. Pero el *nonsense* destituye “el buen sentido como sentido único”, y así, “destruye al sentido común como asignación de identidades fijas” (Deleuze 2008: 27).

Como en el limerick y el dibujo animado, en estos cuentos todo sucede para siempre, “sin término y sin preocupación”. Hacer una y otra vez el despropósito, la locura por la locura, la aventura sin fin, constituye para estos personajes su modo de estar en el mundo. Es la aventura sin fin que *La torre sin fin*, a pesar de su título, no supo contar. La torre se derrumba al final del relato, en cuanto éste enuncia su moraleja. Es el fin de la torre. Una vez que se cumple el cometido, que Leandro aprenda su lección, la torre se

acaba. Ese final con moraleja recusa el *sin fin* de la aventura y opta por la moral, que no admite la ambigüedad ni la falta de conclusión.

En *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, el relato triunfa al hacer fracasar las expectativas del lector. El *nonsense* es entonces el triunfo de la indiferencia del sentido. Eso que ocurre cuando lo ridículo es maravilloso. Eso que, con sentido común, se llama locura; con refinamiento, se llama extravagancia; con Chesterton, se llama *nonsense*.

Hacer aparecer el *nonsense* es descubrir el destello entre un sentido y otro, hacer que perdure el parpadeo, frustrar al lector por encandilamiento. Al final, reverbera un brillo. El lector sigue, como Alicia, preguntándose adónde va la llama de una vela cuando se apaga. Sigue brillando en ningún lugar.

Lo que queda es un dibujo sin tinta, el de la cabriola que traza el mundo al ponerse de cabeza. Concluida la lectura, no perdura del relato más que la imagen del hombre clavado en la tierra, el trompo que forman los bailarines y el run run del corazón de automóvil de la mujer. Importan poco la emoción o la vivencia, puesto que están casi ausentes. Cuando hasta la narración se anula, sólo queda una imagen, un dibujo. El relato sobrevive sin embargo a su negación de relatar, de narrar: algo curioso persiste, un relato sin narración, algo parecido a una viñeta. En los limericks de Lear estas “viñetas” se acompañan, se completan, con dibujos hechos por el propio autor. Pero en los cuentos de Ocampo el dibujo es el modo del relato; antes que su complemento, su resto. Lo que queda después de que la narración ha caído. En ellos, la forma del *nonsense* es la del lenguaje vuelto dibujo.

Curiosos y no fantásticos, los sucesos guardan una verosimilitud de dibujo animado. Ocurre algo inexplicable y nadie se ve perturbado por la anormalidad del hecho: ni los personajes ni los lectores cuestionan su verosimilitud. Uno acepta lo que pasa como si

estuviera acostumbrado a las convenciones del género, aunque no sepa de qué género se trata, ni se trata de un género específico, al fin. Se adopta una predisposición infantil a la lectura, para la que lo inacabado y lo interminable son moneda corriente. Una broma que se hace realidad y una aventura que se actualiza una y otra vez, infinitamente.

### **Los cuentos del disparate o el mundo de cabeza**

En estas dos colecciones hay un conjunto de cuentos que escriben el mundo al revés. Como los limericks, “son un mundo en estado de creación, para lo cual es necesario dislocar su racionalidad” (Aira 2004: 36). Aparecen, entonces, todo tipo de inversiones lógicas, animización de objetos, niños con facultades zoológicas y extrañas, animales con rasgos de objetos inanimados, seres humanos con propiedades inhumanas, plantas con capacidades humanas, el cielo abajo en vez de arriba, muertos que viven, y la lista sigue.

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. Como las cosas que cuentan los niños, estos relatos se atreven a contar una nada como si fuera una aventura. Las situaciones son anti-situaciones, los problemas son anti-problemas, no hay clímax. Los relatos se mueven, como los limericks, con “velocidad improvisada e inconclusa” (Aira 2004: 101), hacia ninguna parte. Al sostener una sucesividad sin dirección, vuelven improcedente la pregunta “¿adónde quiere llegar este relato?”. El cuento, que no se resuelve por ninguna, va y viene, se prolonga hasta lo exasperante, repitiéndose en sí mismo, y en cualquier momento, se interrumpe. *Así es la vida*. Con indiferencia moral, habla de nada, habla de lo real: “Para siempre un barco perdura, navega, llega, no llega, se acerca, así es la vida” (“Anotaciones”, Ocampo 2007b: 418-419).

Las imágenes del mundo al revés, las metamorfosis sin sentido, las inversiones, las literalizaciones de metáforas y demás recursos y tópicos que estos relatos ponen en primer plano corresponden al repertorio de motivos y procedimientos que la mayoría de las lecturas del *nonsense* señala como características de esta modalidad literaria y que la de Wim Tigges (1988) sistematiza con mayor rigor.

Dentro de la serie de medios semióticos y estilísticos de los que el *nonsense* se vale para crear sus efectos, de acuerdo con Tigges (56-70), una de los principales es el de la inversión o *mirroring*. Éste puede funcionar a nivel léxico, como es el caso de la escritura en espejo que aparece en “La lección de dibujo” (*Y así...*): la nena Ani Vlis, que lleva el nombre de la autora al revés, visita a su yo adulto, lo que corresponde a una nueva inversión, temporal y causal, de las más características del *nonsense*. Susan Stewart (1989), en una línea afín, enmarca dentro de este recurso a la anomalía, la ambigüedad, la ambivalencia, el tomar las cosas al revés, la inversión de clases o tipos (como el tratamiento de seres humanos como animales o a la inversa), o la literalización de la metáfora (60-81), todos rasgos frecuentes en los cuentos de estas dos últimas colecciones de Ocampo. En los de *Cornelia frente al espejo*, por ejemplo, cualquier cosa puede volar. Hay libros que vuelan, nacen, se reproducen y mueren (“Los libros voladores”), niños que vuelan con los brazos y se mueven como pájaros (“La caja de bombones” y “Del color de los vidrios”), mujeres que se elevan al cielo infladas como globos (“La caja de bombones”), gente con el cielo a sus pies (“La alfombra voladora”<sup>84</sup>). Se reedita así la obsesión por los acróbatas, probistas y funámbulos, emparentados tanto con los excéntricos de Lear (como el viejo que se sienta con los pies en el aire) como con ciertos personajes de *Viaje olvidado*

---

<sup>84</sup> El relato, una suerte de poema narrativo, dice así: “el cielo no estaba arriba, / estaba abajo, iluminándoles los pies (...) — ¿Estaremos soñando?— dijeron al mismo tiempo / No volvieron a verse.” (Ocampo 2007b: 328)

(“Paisaje de trapecios”, “Los funámbulos”). Pero la figura del acróbata señala, sobre todo, la ética *nonsensical* del andar de cabeza, de ver el mundo dado vuelta para verlo mejor. *Ahora el mundo es diferente*, repite la premisa del asombro: “El mundo ya no era el mismo” (“La nube”, *Cornelia...*, 365); “Ya el mundo había cambiado (...) Lejos, lejos como a través de un invertido antejo de largavista, vio el mundo con todas sus perspectivas” (“La próxima vez”, *Cornelia...*, 357-358). “[N]o sabíamos que vivíamos en un mundo raro —dicen a coro las nueve nenas “pero una sola” del cuento “La cabeza de piedra” (*Y así...*) — y gracias a usted lo hemos descubierto” (219). En este sentido, los relatos confirman una de las premisas fundamentales del *nonsense*, que consiste, tal como la define Robert Benayoun, en “el arte de residir voluntariamente de cabeza” (1977: 13), o de “ver la realidad desde el otro lado”, como escribe Paul Jennings (1977).

La idea de que para pintar mejor lo real, hay que mostrarlo dado vuelta, se trabaja en “La lección de dibujo” (*Y así...*), en una suerte de definición oblicua de la poética del *nonsense* que sostienen estos cuentos del mundo al revés.

En los primeros tiempos yo dibujaba un león, parecía un perro; dibujaba un caballo, parecía un camello; dibujaba una paloma, parecía un buitres; dibujaba un tigre, parecía un ratón. Dibujaba un árbol, parecía un plumero; eso era lo de menos. Dibujaba un zapato, parecía un automóvil de juguete. ¿Un automóvil? Nunca traté de dibujarlo. Como se les enseña a los niños, con el índice indicando cada cosa con su nombre, mostraba a las personas mayores mis cuadros. Lo que me daba más trabajo era hacerles entender que las sombras no eran pelos y la luz hinchazón. [...] Y después de tanto trabajo, me di cuenta que era mejor que las cosas no se parecieran tanto a lo que eran. [...] Tardé en darme cuenta de que la realidad no tiene nada que ver con la pintura. Pero tardé demasiado; un mecanismo equivocado se había apoderado de mí. ¿Qué recuerda uno de las cosas, sino lo contrario, a veces? ¿El arte está fuera de la vida? Y esa mitad tiene que servir para algo. (“La lección”, *Y así...*, 191).

Lo incongruente, lo deforme, lo que no tiene sentido se parece más a la realidad, que no es más que una locura inconsciente de sí misma. “¿Cómo será estar loco?” (“La lección...”, *Y*

*así...*, 192), se pregunta Ani Vlis, y si la respuesta nunca llega es porque la locura es aquello de lo que nada sabemos, es *lo real*, según lo expresan los personajes de *Wonderland*, cuando afirman que “todos estamos locos aquí”. El *nonsense* conlleva, para Chesterton, una cosmología, un modo de ver el mundo que se define como “la locura por la locura”. Éste es el sentido que tiene en este cuento el despropósito de reír por reír: “Nos reímos. No había de qué reírse. Hacíamos gárgaras de risa. Me encantó siempre reír cuando no se puede.” (“La lección...”, *Y así...*, 189). Gárgaras de risa o gárgaras de sentido es lo que hacen estos cuentos cuando muestran a los personajes en el acto de no hacer nada, del hacer por hacer que es el ejercicio de la extravagancia.

Si el trabajo es una costumbre impuesta por el deber (necesidad material u obligación moral) y el juego el acto de liberación de la costumbre en la suspensión del deber, entonces el despropósito es solamente un hábito, es el hábito a secas, esto es, ni un hacer con vistas a un fin ni un hacer cuyo fin es el hacer mismo sino ese hacer sin fin ni principio, el hacer del no-hacer, que llamamos ejercicio.

El despropósito es el ejercicio, es decir el hábito de la extravagancia. (Cueto 2008: 31-32)

Lo que se cuenta es el hacer-nada, la no-anécdota de personajes que son una mera extravagancia, una superficie plana, sin profundidad, como dibujos. Los personajes son una nada que proyecta una historia, o un fantasma de historia, que es la de su propia disolución. “El bosque de los helechos” (*Y así...*) comienza con la semblanza del *había una vez* cuento infantil —“En el bosque infinito de los helechos, donde acampan los gladiadores, sin aclaración de tiempo ni de lugar...” (251)— pero, a medida que avanza, lo que aparece no es una historia sino la molestia de tratar de entender una historia que no cuenta nada. Cuando se empieza a formar un sentido, a hilar una anécdota, se diluye y con los restos se crea otra, y así sucesivamente. Del mismo modo, en el limerick, dice Aira, ocurre que

“[p]aradójicamente, en el momento en que recupera su sentido, lo pierde (...) su sentido consistía en perderlo” (Aira 2004: 8). Es una no-historia que resuena entre restos, retazos de historias. Puede definirse, como Cueto define al limerick, como “la experiencia de un no-suceso” (Cueto 2008: 43). Asimismo, el nombre propio se diluye junto con la anécdota. “Esta niña se llamaba Agnus; nunca se sabrá por qué. Sólo lo supe después, no por el lecho que siempre buscaba para dormir, sino por los helechos del bosque que siempre la seducían con sus blancas plumas verdes, tan altas que nunca las alcanzaba y que brillaban en el cielo” (“El bosque...”, *Y así...*, 251). Ese nombre propio que aparece, sin explicación, se diluye en el relato, se pierde en él como la niña en el bosque: “me perdí un día, hace tantos siglos que no puedo recordar ni la hora, ni el color del cielo, ni la temperatura del aire” (251). No es seguro que esa niña que comienza contando su pérdida en primera persona sea la misma que luego se nombra en tercera persona como “Agnus”. La voz narrativa también se pierde, equivoca el camino, cambia de forma sin razón. La forma de los cuentos es siempre inestable, siempre errante, equívoca: ni cuentos ni poemas (aunque algunos parecen evocar esa forma), de formas circulares o inconclusas<sup>85</sup>, toda formalización canónica resulta ineficaz. ¿Cuál es el sentido de esta informidad? Para Tomassini, la creación de un “nuevo tipo de cuento” (1995: 98). En todo caso, se trataría de un cuento sin forma, de una forma inefectiva. En realidad, el sentido es ninguno, es el despropósito, la indiferencia del propósito. Según Tigges, la principal característica del *nonsense* es “*not to make a 'point'*”, no dirigirse a ningún propósito determinado, ni enseñar una moral, ni satirizar, ridiculizar o parodiar, ni siquiera entretener sería su objetivo principal. El juego de

---

<sup>85</sup> Como en el caso de “El cerrajero” (*Y así...*), que empieza y termina con “Llegó el cerrajero. Sin mayores esperanzas lo recibí...” (253-257). La circularidad está asociada con el recurso del *nonsense* de la infinitud, que los autores reconocen en distintas variables como la arbitrariedad del cierre o desenlace, el efecto de cajas chinas y la causalidad infinita (Stewart 1989, Reichert 1974, Tigges 1988).

palabras entre “lecho” y “helecho” de la cita anterior es, así, un despropósito más. Se vincula con el recurso del *nonsense* que Tiggges denomina “simultaneidad”, importante dado que vuelve más fuertemente presente la tensión entre elementos dispares. En este caso, “agrupa palabras que en general se piensan por separado” y, como ocurre en la rima, “el sentido es convocado por el sonido” (Redfern 1984: 99).

La desorientación del relato o direccionamiento erróneo (*misdirection*) se vincula con otra de las características del *nonsense* que Tiggges denomina “imprecisión o mezcla” y Stewart, “juego con los límites” (“*play with boundaries*”). Éste se presenta cuando dos elementos diferentes no se encuentran invertidos o contrastados sino que se deslizan uno dentro del otro pero sin superponerse estrictamente. Rara vez en estos cuentos las personas son sólo personas y las cosas sólo cosas. Nada se queda en su lugar; nada es *enteramente algo*. Hay personas por la mitad y personas dobles (“Amé dieciocho veces y sólo recuerdo tres”, *Cornelia...*), los trapos engendran perros (“Pier”, *Y así...*), los árboles caminan como los hombres (“Leyenda del aguaribay”, *Cornelia...*), los muertos vuelven a nacer (“La sinfonía” y otros), los monos se vuelven príncipes (“Miren cómo se aman”, *Cornelia...*) y los hombres, animales (“El rival”, *Y así...*). “¿Qué soy? Ni siquiera una hormiga” (“Anotaciones”, *Cornelia*). No hay identidades fijas, no se sabe dónde empiezan y terminan los sujetos, los cuerpos, las cosas. Una gran mezcla vital ilimitada, una intensidad vital superlativa: cualquier cosa puede cobrar vida. El mundo es un disparate absoluto. He aquí la maravilla: “Todo es felicidad porque lo abstruso gobierna el mundo, lo imposible también” (“El miedo”)<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> El relato de lo imposible aparece en el cuento “Del color de los vidrios” (*Cornelia...*), de este modo:

En nuestra vida las sorpresas continúan. Nuestros hijos se divierten mucho: de pronto se ponen a reír y se tiran al suelo como si fuera el agua, después se elevan como palomas en el aire, lentamente se posan moviendo los brazos. Cuando sean grandes serán bailarines, sin duda, o acróbatas. (...) Aunque

“Pier” (*Y así...*) es uno de los cuentos paradigmáticos de esta productividad del error que recupera el *nonsense*. Por un lado, el errar del error: como en tantos otros cuentos, el movimiento de la narración deriva en “cualquier cosa”. Por otro, el perseverar en el error para narrar el despropósito que es lo real. El ser-trapo y el ser-perro se deslizan uno dentro de otro (“¿Quién arrancará a Pier de su Trapo? ¿Quién arrancará a Trapo de su Pier?”, 231), se confunden en un “sin sujeto”:

De quién era la madriguera y quién llevó a quién, es un motivo de perplejidad. Basta decir simplemente sin sujeto quién lo bajó de su percha, lo midió, lo olfateó, lo siguió, lo arrastró, lo reconoció, luego apoyó la cabeza y le escuchó el corazón que indudablemente latía en un lugar abultado del cuerpo. (231)

El trapo se convierte en Trapa —palabra *portmanteau* inventada por el texto para designar un objeto-ser igualmente inexistente—, pero más que de una metamorfosis se trata de una afirmación de lo multiforme: ser equívoco, es al mismo tiempo Trapo y Trapa, trapo y trapa, trapo-perro y perro-trapo. “Ya tiene ojos, boca y corazón, lengua casi, dientes, aunque nadie los vea, porque el pudor mora en su cuerpo tan pálido” (231). Una forma errónea que no sirve para nada, más que para señalar una dispersión del sentido que se opone al sentido único<sup>87</sup>. Uno de los temas predilectos del *nonsense* trata del cortejo y

---

parezca mentira a cualquier científico, no sentimos ni frío ni hambre. A veces nos preguntamos si no estaremos soñando. (...) ¿Por qué será que la dicha y la desdicha inspiran el mismo temor? (Ocampo 2007b: 309)

<sup>87</sup> El cuento “El rival”, de *Y así sucesivamente*, tiene una impronta similar, que recuerda asimismo a los limericks de Lear:

Tenía los ojos, más bien dicho las pupilas, cuadradas, la boca triangular, una sola ceja para los dos ojos, una desviación en un ojo azul, en el verde otra desviación volvía la mirada acuciante; sus manos no se parecían a ninguna mano, sus dedos tampoco; su pelo lacio y negro (no todo) se erguía como si el viento lo levantara. En el óvalo irrefutable de su cara, una mitad de la mandíbula, más pronunciada que la otra, distorsionaba los rasgos. “Cuanto más fuerte la mandíbula, más débil la conversación”, dice un refrán que leí en un libro inglés (...). Un cuello muy largo sostenía con dificultad la cabeza, detalle que no debo omitir, pues le daba un aire somnoliento que no concordaba con su extraordinaria verbosidad. Las uñas eran pedacitos de nácar, desproporcionadas, puntiagudas. (Ocampo 2007a: 206)

Hacia el final del relato, este personaje se convierte en jaguar, y eso es todo.

apareamiento de parejas mal ensambladas, como en este caso, el de un trapo con un perro. Del malentendido nacen en estos cuentos seres frágiles, quebradizos, huidizos: se deshacen y rehacen en continuo devenir. Asimismo, el relato erra sin dirección cierta:

¿Qué hacen las hembras soberbias que comen los mismos huesos, la misma carne? ¿Qué hacen las piernas voluptuosas debajo de las mesas, a la hora ritual de las comidas? ¿Qué hace la voz, el silbido, el crujir de las puertas que gimen, los asaltantes, las mandíbulas que mastican, los monumentos, los muros, los árboles mingitorios, el agua de la lluvia, bestia del jardín de noche que se ilumina de relámpagos y de truenos inexplicables? ¿Qué hace el orín repulsivo del gato, el del perro gratificado, los detritos humanos? Todo es interesante. Pero la inquietud corroe. (231)

Como una fábula equivocada, inútil, mira la vida como una sinrazón. El trapo/trapa alumbra trapitos. “El primer milagro no es fácil de comprender. La vida se escapa. Las ovejas no reconocen a sus recién nacidos; los gatos tampoco y se comen a sus hijos. El enriquecimiento parece simplemente una dispersión” (232). La vida es vida “por ninguna razón absolutamente”, como dice Chesterton que ocurren las cosas en el *nonsense*. Y Pier ladra que para vivir “hay que morir y para morir hay que ser otros” (232) y el cuento termina con él buscando a la Trapa desesperadamente que, una vez más, se diluyó en el relato.

Narrativas de lo insignificante, la tontería y la fugacidad, ponen a prueba la potencia del fracaso, de la frustración de la coherencia, del fallido o el malentendido. Los personajes de estos relatos son intrascendentes, insignificantes: no van a ninguna parte, no “tienen sentido”. Los rige el principio *nonsensical* de lo *pointless*. Sin meta, sin propósito, sin uso, no trascienden más allá de la mínima anécdota que define su destino. Si para Borges el destino de un hombre consta en realidad de un solo momento, para estos personajes ocampianos, su destino de dibujo animado consta de un solo rasgo, un solo gesto, que

repiten para siempre. Un rasgo que no sirve para nada, un gesto que no lleva a ningún lugar, un destino inútil, sin sentido. Algo del espíritu del Coyote perseverando una y otra vez en el intento para siempre fallido de cazar al Correcaminos, algo de ese carácter inútil, y hasta estúpido, anima a los personajes de Ocampo. Destinados a no triunfar en el relato con un desenlace que los justifique, a perdurar en la insensatez de su ser insignificante, a no llegar a otra cosa que eso: lo que son, y nada más. Les toca el devenir de un movimiento inmóvil. Matilde Sánchez señala que los protagonistas de los relatos que recoge en su “Serie de las metamorfosis” no perduran en el relato luego de la transformación que les acontece (1991: 153). Pero ni siquiera es el acontecimiento de la metamorfosis lo más importante, porque en ese caso se les estaría concediendo una historia con antes y después, una peripecia. Lo único que importa es su destino de dibujo, con trazo simple, con pocos rasgos, o uno solo, para delinear su esencial disparate.

El despropósito del mundo no se confunde, no obstante, con la falta de sentido de la vida. Puntualiza Deleuze que:

para la filosofía del absurdo, el sinsentido es lo que se opone al sentido en una relación simple con él: hasta el punto de que el absurdo se define siempre por un defecto del sentido, una carencia (no hay bastante...). Por el contrario, desde el punto de vista de la estructura, siempre hay demasiados sentidos: exceso producido y sobreproducido por el sinsentido como defecto de sí mismo (...) el sinsentido carece de todo sentido particular, pero se opone a la ausencia de sentido, y no al sentido que produce en exceso. (2008: 89)

De ahí que resulte necesario precisar que el efecto de extrañeza que provocan estos relatos es propio de las formas del *nonsense* y no, como propone la lectura de Tomassini, de una dudosa vinculación con el “teatro del absurdo” (1995: 106), cuya problemática existencialista está lejos de la narrativa de Ocampo. Por otra parte, la autora lee las incongruencias y fracturas del sentido que generan un efecto humorístico en términos de

“representación paródica” (108) y sugiere que en estos cuentos hay “una estrategia general que parece orientada a liberar el discurso de la exigencia de *tener sentido*, para otorgarle más bien la gratuidad y la autosuficiencia del juego” (1995: 111). Se confunden con frecuencia los problemas del sentido y del significado. La hipótesis de Tigges, en efecto, plantea que “una tensión nunca resuelta entre la presencia y la ausencia de significado” es lo que define al *nonsense* (“*an unresolved tension between meaning and absence of meaning*”, 1988: 51). Si difícilmente podemos aceptar que exista en esta literatura una *falta* de significado, habría que pensar que el *nonsense* tiene más que ver con una escritura que potencia el sentido más allá del significado.

Si es cierto que los cuentos no tienen un significado específico, un significado profundo, es porque en su superficie plana destella el sentido que se produce en exceso.

Dice Guillermo Saavedra, en la nota bibliográfica que le dedica a estas colecciones, que en ellas “las palabras recuperan su carácter novedoso. Como si fueran enunciadas por primera vez en el mundo y, por sí mismas, inauguraran realidades” (1987: 49). En relación con la potenciación del sentido de las palabras, Tigges destaca la naturaleza predominantemente verbal del *nonsense*, cuyo lenguaje, menos que representar, como en el absurdo, una realidad *nonsensical*, la *crea*. Si el material lingüístico del *nonsense* no presentara por sí mismo una realidad, afirma Tigges, no pasaría de un vacío juego de palabras.

Potenciar el despropósito para poder ver lo real. Lo real es cualquier cosa, cazar a una nube (“La nube”), no morir cuando se muere sino la próxima vez (“La próxima vez”), hablar olvidándose del sentido de las palabras (“Permiso de hablar”). Dando vuelta el mundo se logra que lo real parezca irreal. Como si las cosas, por ser reales, no pudieran ser

ciertas, no parecieran serlo. El azul de un juguete era “tan azul que no parecía cierto como el azul de la noche” (“La nube”, 364).

El mundo es una maravilla, una sinrazón que no se puede decir más que como ausencia. De ahí el secreto de lo real, su silencio:

El hombre los animales las plantas todo lo que existe  
vive de secreto en secreto  
y nadie lo roba a nadie, porque cuando roba uno,  
otro secreto nace para ocupar el lugar  
exacto del anterior,  
con mayor deslumbramiento y silencio.  
 (“La fiesta de hielo”, *Y así...*, 205)

El mundo es lo incontable, lo invivible; entonces, sólo puede escribirse una ausencia, una negación: el no-suceso, el no-personaje, el no-cuento. Pero ese “no”, el *no* del *non-sense*, señala que hay *nada*, es decir hay *algo* que es nada, y ese “algo” es lo opuesto a la falta de sentido. Para Deleuze,

el sinsentido carece de todo sentido particular, pero se opone a la ausencia de sentido, y no al sentido que produce en exceso, sin mantener nunca con su producto la simple relación de exclusión a la que se intenta reducirlo. El sinsentido es lo que no tiene sentido, y a la vez lo que, como tal, se opone a la ausencia de sentido efectuando la donación de sentido. Esto es lo que hay que entender por *non-sense*. (Deleuze 2008: 89)

Por eso estos cuentos potencian la ausencia, la negación y la nada, para negar la falta de sentido del mundo. Cuentos sin cuento, son una pura intensidad, toda una intensificación de sentido, una pura extravagancia en la que se suspenden los significados.

### **El “giro *nonsensical*” del cuento tradicional**

Las reescrituras de cuentos tradicionales pueden mantenerse más o menos fieles al original o involucrar versiones nuevas de la historia, incluso añadir o modificar episodios, transpolar la anécdota a otro tiempo y lugar completamente diversos, o bien introducir apenas algún cambio de decorado, pero, como quiera que sea, lo que casi nunca varía es la estructura básica de conflicto-peripecia-desenlace, en el que éste último permanece, por regla general, como final feliz. En *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, Silvina Ocampo pone de cabeza el propio procedimiento de la reescritura en una serie de cuentos que, en su radical disparate, conservan todavía un halo que permite vincularlos con los cuentos de hadas, específicamente con los de Andersen, Perrault y los hermanos Grimm. Estos relatos tradicionales y sus fórmulas y estructuras hipercodificadas son subsumidos por el torbellino *nonsensical* que en cada giro devuelve una extravagancia, un desatino, un disparate incongruente en el que, sin embargo, se oye el eco del “había una vez”, se presienten caballeros, príncipes y doncellas, se reconocen sirenas, bestias y bosques encantados. Lo que no puede perdurar, luego de la torsión *nonsensical*, es la forma tradicional del relato ni el final feliz: ni alegre ni desdichado, el final está, por la gracia del *nonsense*, negado, vacío, suspendido.

En “Y así sucesivamente” (el cuento que da nombre al libro), un joven se enamora de una sirena, que al principio no habla, como la de Andersen, y luego habla poco. Se enamora instantáneamente de sus ojos, uno azul y uno verde, colores que no puede dejar de mirar y que no dejan de fascinarlo donde quiera que vaya. Con la misma fugacidad y tontería de ese amor, el cuento acaba pronto con la imagen del joven durmiendo con ella en el agua. “No es tan difícil. Ni siquiera imposible, declaró el enamorado. ¿Y ella? Que alguien del fondo del mar conteste” (240). Podría pensarse que se trata de una inversión de la fábula de Andersen, en la que es la sirena la que se traslada a vivir en la tierra y

finalmente se eleva hacia el cielo en una suerte de apoteosis de su alma. El cuento de Ocampo, en cambio, termina en el fondo del mar. Sin conclusión, el relato se ahoga con la pregunta final *¿y ella?* que queda para siempre flotando. Al lector se le atragantan otras preguntas *¿y él?* *¿se ahogó?* *¿se quedó viviendo en el mar?* *¿la volvió a ver?* *¿ella lo amaba también?* Todas ellas se diluyen en el mar último, que en Ocampo posee siempre el don del borramiento. El relato deviene una forma en suspensión. Una fábula trunca, que no entendemos bien qué quiso contar.

No es éste el único relato que flota sobre una superficie sin emoción. “Miren cómo se aman” (*Cornelia frente al espejo*), una reescritura de “La bella y la bestia”, que a su vez presenta una nueva versión de “Paisaje de trapecios” de *Viaje olvidado*, dificulta cualquier identificación con los personajes y reduce al mínimo el afecto involucrado en la historia. El relato se desliza por una extensión sin profundidad. La versión original de *Viaje olvidado*, con el dolor de la protagonista por el asesinato de su amado mono, es edulcorada hasta diluirse en la suspensión irresponsable del *nonsense*, en un doble movimiento: la convergencia con una reescritura libre del cuento tradicional —el mono, que ahora habla, se transforma en príncipe en lugar de morir— y el giro *nonsensical* del relato, que sujeta cualquier pretensión intelectual, sentimental o moral a un permanente estado de alegre tontería. Con indiferencia, la transformación del mono en príncipe aparece como una prueba de circo más, y suscita, por tanto, entre los espectadores, la sorpresa controlada del espectáculo predecible. El milagro es mínimo y la gente, por la costumbre del bis, pide más: “Mono no, príncipe sí. Mono no, príncipe sí. Mono sí, príncipe no. Mono sí, príncipe no” (“Miren...”, 370). Poco les importa la transformación en sí, lo que reclaman es una extravagancia cualquiera. Primero silban al príncipe y piden al mono, y luego aplauden y gritan lo contrario, porque, a fin de cuentas, da igual. Una cosa no es mejor que la otra,

nada está bien o está mal, todo es censurado y alentado con la misma indiferente zoncera. “Siempre hay una bella para una bestia y una bestia para una bella” (“Miren...”, 370), concluye el enano del circo, como desgastando el sentido de los opuestos. Si algún valor sobrevive en el mundo de la insensatez, éste es el valor de lo curioso. Todo lo que se dice y se hace está destinado a despertar la curiosidad, como explica la mujer de “Algo inolvidable” (*Y así sucesivamente*), esa que le pide a la persona que irrumpe en su casa (¿ladrón? ¿asesino?) que “Diga algo inolvidable o haga algo inolvidable” (234). Esa intrusión le provoca, dice, “[m]ás que miedo, desconcierto; más que desconcierto, curiosidad” (234). Como un pruebista, para satisfacer la curiosidad de la mujer por una “nueva realidad” (235), el hombre se acuesta en el suelo y retiene su respiración hasta morir. Una acrobacia curiosa, pero no asombrosa, será ésta para la mujer, que dice estar “de acuerdo con cualquier disparate, ya que todo está fuera de su sitio” (235). El disparate es en estos cuentos la “nueva realidad”. Liberados de todo patetismo, los personajes pueden abocarse de lleno a “cualquier disparate”, hacer pruebas de circo, transformarse en cosas, dormir en el mar, ya que el juicio está suspendido. Atrapados en la lógica de la insensatez, los prototipos del cuento tradicional encuentran inefectivas sus categorizaciones de héroes, villanos, antihéroes, sus finales felices para unos y crueles castigos para otros<sup>88</sup>.

“Jardín de infierno”, el cuento de *Cornelia frente al espejo* que reescribe el “Barba Azul” de Perrault, tiene, a primera vista, una estructura más clara que los dos anteriores y, a pesar de algunas torsiones fuertes, sigue más de cerca la historia que reelabora. Es de rigor reconocer en este relato un ejemplo palpable de la afición por la recreación “curiosa” de

---

<sup>88</sup> Al cruento final de “Blancanieves” en la versión original de los hermanos Grimm, en el que la reina malvada es condenada a bailar con zapatos de hierro candente hasta caer muerta, remite el gesto de “bailar hasta morir” de los patinadores de “La pista de hielo y de fuego”, en este caso un gesto sin moral, de tontería *nonsensical*.

cuentos que se anunciaba, casi como una promesa final, en “El cerrajero”, relato que cierra *Y así sucesivamente*. Sobre todo, si se tiene en cuenta que la referencia al uxoricida y su llavero terrible es allí explícita:

Ya sé que su trabajo es importante, más importante que el mío —le concede la mujer al cerrajero—. Cuando Barba Azul agita sus llaves, al volver a su casa, el corazón le palpita. Cuando era chica, los cuentos me gustaban porque los inventaba por curiosidad, absurdamente. Las puertas de su castillo, altas de tres metros, al abrirse emiten sonidos en que se reconocen las músicas preferidas; las bisagras de esas puertas nunca se engrasaron y de lejos se oye la música del castillo, potente como una orquesta. Ahí se mezclan todos los estilos: Beethoven se mezcla con Schumann, Bach con Wagner, Tchaikowsky con Prokoviev, Mozart con Mendelssohn, Stravinski con Chopin, Carissimi con Haendel, Pergolesi con Schubert, Debussy con Ravel. (“El cerrajero”, 256)

El pasaje manifiesta no sólo una innegable obsesión por ese relato sino sobre todo un insoslayable interés por la reelaboración de episodios, detalles y personajes con vueltas curiosas y desatinadas. Eso es precisamente lo que ocurre en “Jardín de invierno”. Infierno/invierno, Barba Azul/Bárbara: los juegos de palabras, tan propios del *nonsense* y de Silvina Ocampo, están aquí al servicio del giro *nonsensical* del relato. La transformación de Barba Azul en Bárbara no se reduce a una mera inversión genérica o una inocua “recreación paródica” en versión femenina (Tomassini 1995: 117), como se ha señalado. Sólo con pensar, por un lado, en la potencia que la autora le atribuye a los nombres de los personajes y, por otro, en el doble sentido de la palabra en español —“bárbara” puede ser tanto sinónimo de “cruel” como de “extraordinaria”, “magnífica” o “genial”—, se tiene que esta reelaboración del sanguinario Barba Azul indica una torsión orientada a desestabilizar o dejar sin efecto las categorías no sólo sexuales sino, sobre todo, las morales. Más aún, si se tiene en cuenta que el sentido de la interjección “qué bárbaro” remite directamente a *lo curioso*, entramos de lleno en el campo del *nonsense*.

Por la extrema simpleza de su lenguaje, de oraciones sencillas y cortas, sin giros retóricos, el relato se acerca al lenguaje del cuento infantil. “Se llama Bárbara. No comprendo por qué me casé”; “No entres en este cuarto; no abras la puerta por nada”; “Recogió su maleta y se fue”; “Al día siguiente volvieron a despedirse de igual modo”; “Las escenas se repiten” (“Jardín de infierno”, 315-316). Pero, antes de que sea posible cualquier identificación con estructuras de relato reconocibles, el cuento vira de sentido. Primero, algunos atisbos de sinrazón: un cambio de persona gramatical, inexplicable, en el narrador, que empieza en primera y después sigue hasta el final en tercera; una literalización de la metáfora: “[e]n su mano le quemaba la llavecita secreta, a tal punto que tuvo que ponerse compresas de óleo calcáreo” (316). Una vez planteada la situación inicial y la repetición de una rutina, la cláusula “Un día” introduce, como es de esperar, el nudo:

La curiosidad lo instigó a probar de nuevo y esta vez con éxito. Dos vueltas dio la llave. Abrió la puerta. En la oscuridad no vio al principio nada, luego seis cuerpos de varones colgados del cielo raso. Temblaba tanto que de la mano se le cayó la llave, que se manchó de rojo. A partir de ese momento trató de quitarle la mancha a la llave. Fue imposible. Ni arena ni querosén, ni nafta pudo limpiarla. (318)

Lo curioso es motor, no sólo de la reescritura, sino de la acción del protagonista, aunque más curioso, en el sentido del *nonsense*, es lo que ocurre a continuación. Inmediatamente después de planteado el conflicto, se precipita el final y, como si no pudiese tolerarse más la estructura canónica, el cuento rápidamente la pone de cabeza y termina con un disparate. Llega la mujer y, como no encuentra al marido, corre alarmada al cuarto prohibido, en el que ve un papelito pegado a la pared que dice: “Aquí estoy. Colgado entre otros jóvenes. Prefiero esta compañía. Tu último marido” (318). Si ésta es una nota suicida o un chiste de humor negro que le deja el hombre antes de salir corriendo, no lo sabemos, pero en

cualquier caso, el final es disparatado y hace que todo lo anterior gire también hacia el desatino. El precipitado desenlace desarma el pacto del cuento tradicional e instala en su lugar la insensatez del *nonsense*, su forma en suspensión, su extensión sin profundidad.

El cuento termina antes de convertirse otra vez en cuento de hadas. Sin reinscribirse bajo sus premisas, sin castigo para los malvados ni final feliz para los justos (porque, en rigor, no hay ni unos ni otros), la reescritura se afirma en el “todo está fuera de su sitio”, en el “fuera de quicio” del mundo que funda el desatino. Si en esa vuelta, el “sano sentido de lo incongruente” con el que Chesterton caracteriza al *nonsense* pulsa para suspender el juicio —volverlo ineficaz, sacar de quicio a la moral—, cabe preguntarse si el sentido del giro *nonsensical* del cuento tradicional no alienta, por la inesperada vía de la insensatez, cierta pretensión realista. El epígrafe que Ocampo incluye en “Jardín de invierno” plantea un misterio: por qué, si el hombre sabe qué es la felicidad, va en sentido contrario. La torsión ocampiana pone al descubierto, sobre una superficie suspendida que no necesita recurrir a la ironía, la incongruencia que nos rige, la falta de razón del mundo que habitamos. Expuestos de este modo a la sinrazón, los cuentos tradicionales en su reescritura *nonsensical*, ¿se volverán más realistas?

Las notas bibliográficas sobre estos dos últimos libros se refieren no sólo a su reelaboración de cuentos tradicionales (“una zona muy querida por Silvina Ocampo”, dice Carlos Dámaso Martínez, 1988, sino también a una cierta afinidad de estos relatos con el cuento infantil (Oscar Taffetani los compara con los de “una abuela que cuenta cuentos”). Señalan, además, una serie de características centrales del *nonsense*, aunque sin identificarlas como tales: el desapego, el anti-clímax, la forma intencionadamente inconclusa y la fábula sin moraleja. Lo cierto es que en estos relatos, la propensión al cuento infantil o de hadas no termina de resolverse, o mejor, se resuelve al modo de un

viraje. En cuanto se establecen ciertas premisas propias de un cuento infantil, el cuento termina antes del desarrollo de la anécdota<sup>89</sup>. Más que terminar, se interrumpe en el momento de la metamorfosis, o en el instante en el que el evento empezaría a identificarse con el clímax del relato, al que sucedería su desarrollo. Pero no. El cuento se interrumpe en cualquier momento, precisamente para que no haya desenlace. Donde se esperaría la conclusión, se instala la apertura. Como un chiste sin remate<sup>90</sup>.

Cuentos brevísimos, por poco reducidos a la nada, cuentos-limerick o cuentos-poema, y también poemas-cuento, que sostienen la paradoja de ser fugaces e insignificantes —en el doble sentido del sinsentido— aun cuando portan su propia visión del mundo, soportan lo insoportable de inventar el mundo de nuevo cada vez, de recrear la perdurable infancia del mundo. Cabe preguntarse si estos jirones de relato no constituyen, en la frontera de su desaparición, en el hiato genérico en que se escriben, en su contar el vacío, la novela imposible de un mundo que se ha vuelto *nonsensical*.

---

<sup>89</sup> Lo mismo vale para los cuentos analizados anteriormente. Un cuento para niños bien podría versar sobre las aventuras de la mujer-auto, del hombre-planta o del perro-trapo.

<sup>90</sup> “El sombrero metamórfico” y “El secreto del mal” guardan también una afinidad con los relatos tradicionales. Empiezan con una semblanza del “había una vez”, pero luego no van a ningún lado, se mueven en cualquier dirección. “Leyenda del aguaribay” y “La begonia china” tienen ciertas similitudes con la fábula, pero son asimismo relatos que no saben para dónde van.

## Bibliografía

### Corpus principal:

OCAMPO, Silvina (2007a): *Y así sucesivamente. Cuentos Completos II*. Buenos Aires, Emecé. 6ta. Edición; 1era: 1999. [1987: Barcelona, Tusquets].

(2007b): *Cornelia frente al espejo. Cuentos Completos II*. Buenos Aires, Emecé. 6ta. Edición; 1era: 1999. [1988: Barcelona, Tusquets].

(2007c): *La torre sin fin*. Buenos Aires, Sudamericana. Ed. anotada de Ernesto Montequin. [1986: Barcelona, Alfaguara]

### Corpus secundario:

OCAMPO, Silvina (1937): *Viaje olvidado*. Buenos Aires, Sur.

(1959): *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires, Sur.

(1961): *Las invitadas*. Buenos Aires, Losada.

(1970): *Los días de la noche*. Buenos Aires, Sudamericana.

(1972), *El caballo alado*. Buenos Aires, Ediciones De la Flor.

(1974): *El cofre volante*. Buenos Aires, Estrada.

(1975): *El tobogán*. Buenos Aires, Estrada.

(1977): *La naranja maravillosa*. Buenos Aires, Orión.

(2006a): *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Bs. As., Sudamericana. Ed. anotada de Ernesto Montequin.

(2006b): *Invenciones del recuerdo*. Buenos Aires, Sudamericana. Ed. anotada de Ernesto Montequin.

(2011): *La promesa*. Buenos Aires, Lumen. Ed. anotada de Ernesto Montequin.

(2014): *El dibujo del tiempo*. Buenos Aires, Lumen. Ed. anotada de Ernesto Montequin.

CARROLL, Lewis (1983): *The Complete Works of Lewis Carroll*. Londres, Penguin. [1865: *Alice's Adventures in Wonderland* ; 1872: *Through the Looking-Glass and what Alice found there*; 1872: *The Wasp in a Wig*; 1975: *The Hunting of the Snark*; 1889: *Sylvie and Bruno*]

(2000): *The Annotated Alice. The Definitive Edition*. Introduction and notes: Martin Gardner. New York, W. W. Norton and Company.

(2008): *Los Libros de Alicia*. [*Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo y lo que Alicia encontró allí. La avispa con peluca. La caza del Snark. Cartas*]. Traducción anotada de Eduardo Stilman. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

LEAR, Edward (1947): *The Complete Nonsense of Edward Lear*. Holbrook Jackson (Ed.). Londres, Faber & Faber. [1846: *A Book of Nonsense*; 1871: *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets*; 1872: *More Nonsense, Pictures, Rhymes, Botany, etc.*; 1877: *Laughable Lyrics. A Fourth Book of Nonsense Poems, Songs, Botany, Music, & c.*]

(2002): *The Complete Verse and Other Nonsense*. New York, Penguin.

(2004): *Nonsense Books*. The Project Gutenberg eBook, Nonsense Books, by Edward Lear. Disponible en <http://www.gutenberg.org/files/13650/13650-h/13650-h.htm> (Release Date: October 8)

### **Sobre Silvina Ocampo:**

AA.VV. (1997a): "A propos de Silvina Ocampo". *América. Cahiers du CRICCAL* 17, pp. 176-361.

AA.VV. (1997b): *Aspects du récit fantastique rioplatense (Silvina Ocampo, Julio Cortázar)*. Comp.: Milagros Ezquerro. Paris, Montreal, L'Harmattan.

ARMANI, Horacio (1987): "Un universo igual a la poesía". *La Nación*, 10 de mayo.

ASTUTTI, Adriana (2001): "Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo". *Andares clancos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 153-186.

BALDERSTON, Daniel (1983): "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock". *Revista Iberoamericana* 125, Pittsburgh, octubre-diciembre, pp. 743-752.

BIETTI, Oscar (1937): "Viaje olvidado, por Silvina Ocampo". *Nosotros* 20 (segunda época), noviembre, pp. 328-329.

BORGES, Jorge Luis (1974): "Préface". *Faits divers de la terre et du ciel*. Paris, Gallimard. Recogido en Borges, Jorge Luis (2003): *El círculo secreto*. Bs. As., Emecé.

CALVINO, Italo (1974): "Introduction". *Faits divers de la terre et du ciel*. Paris, Gallimard.

CORBACHO, Belinda (1998): *Le monde féminin dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*. Paris, L'Harmattan.

COZARINSKY, Edgardo (1970): "Introducción". *Informe del Cielo y el Infierno*. Caracas, Monte Ávila, pp. 7-13.

DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos (1987): "Romper el silencio". *Clarín*. Suplemento Cultura y Nación.

(1988): "Silvina Ocampo: enigmática y sugerente". *Clarín*. Suplemento Cultura y Nación, 13 de octubre, p. 4.

DOMÍNGUEZ, Nora y Adriana Mancini (comps.) (2009): *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

GAMERRO, Carlos (2010): "Los tres momentos de Silvina Ocampo". *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

GÓMEZ, Carlos Alberto (1988): "La acentuación de un estilo, en estas nuevas invenciones". *La gaceta de Tucumán*, 25 de septiembre.

KLINGENBERG, Patricia Nisbet (1999): *Fantasies of the Feminine. The Short Stories of Silvina Ocampo*. Londres, Associated University Presses.

LOZANO, Manuel (1987): "El enigma Silvina Ocampo: la paradoja y lo sublime". En <http://www.eldiagoras.com/eom/2002/tierra08mlz08.htm>. Consultado en septiembre de 2014.

LÓPEZ-LUACES, Marta (2001): "Los cuentos de Silvina Ocampo: la realidad trastornada". *Ese extraño territorio. La representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

- MACKINTOSH, Fiona (2003): *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Tamesis Books.
- MANCINI, Adriana (2003): *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Bs. As., Grupo Editorial Norma.
- (2004): "Silvina Ocampo: La literatura del *Dudar del arte*". *El oficio se afirma*. Comp.: Sylvia Saïtta. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Bs. As., Emecé.
- (2009): "Silvina Ocampo. Morir en Venecia". En: Nora Domínguez y Adriana Mancini (comps.): *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 109-121.
- MANGIN; Annick (1996): *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*. Université du Toulouse-Le Mirail.
- MATAMORO, Blas (1975): "La nena terrible". *Oligarquía y literatura*. Bs. As., Ed. del Sol.
- MOLLOY, Sylvia (1969): "Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje". *Sur* 320, octubre, pp. 15-24.
- (1978): "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo". *Lexis* 2, vol. 2, pp. 241-251.
- MONTEQUIN, Ernesto (2006): "Nota preliminar". *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Buenos Aires, Sudamericana.
- (2007): "Nota preliminar". *La torre sin fin*. Buenos Aires, Sudamericana.
- OCAMPO, Victoria (1937): "Reseña a *Viaje olvidado*". *Sur* 35, Buenos Aires, pp.118-121.
- PANESI, Jorge (2004): "El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo". *Orbis Tertius* 10, "Dossier Silvina Ocampo", Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, pp. 93-100.
- PEZZONI, Enrique (1977): "Prólogo" a *La naranja maravillosa*. Buenos Aires, Orión.
- (1982): "Silvina Ocampo. La nostalgia del orden". Prólogo a *La furia y otros cuentos*. Madrid, Alianza.
- (1984): "Estudio preliminar". *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*. Bs. As., Celtia.
- (2009) [1986]: "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social". *El texto y sus voces*. Bs. As., Eterna Cadencia.
- PIZARNIK, Alejandra (1968): "Dominios ilícitos". *Sur* 311, Buenos Aires, marzo-abril. Recogido en *Obras Completas: Poesía completa y prosa selecta*, Cristina Piña (ed.), Buenos Aires, Corregidor, 1994.
- PODLUBNE, Judith (2002): "El recuerdo del cuento infantil" (sobre *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo)". *Cuadernos Hispanoamericanos* 622, "Dossier Silvina Ocampo" (coordinado por Reina Roffé), Madrid, pp. 29-38.
- (2004): "La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo". "Dossier Silvina Ocampo", en: *Orbis Tertius* 10, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNLP.
- (2011): *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora - Universidad Nacional de Rosario.
- SAAVEDRA, Guillermo (1987): "Y así sucesivamente, de Silvina Ocampo". *Vuelta* 13, agosto, pp. 47-49.

- SÁNCHEZ, Matilde (1991): “Prólogo y notas”. *Las reglas del secreto* (antología). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- TAFFETANI, Oscar (1987): “La abuela Ocampo y el arte de contar en argentino”. *La Razón/Cultura*, 7 de junio, p. 7.
- ULLA, Noemí (1981): “Silvina Ocampo”. *Historia de la literatura argentina*, Bs. As., Centro Editor de América Latina.
- (1982): *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Leviatán.
- (1992): *Invenções a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*. Bs. As., Torres Agüero.
- (1997): “Los caminos de *La furia*”, en Ezquerro, Milagros (Comp.): *Aspects du récit fantastique rioplatense (Silvina Ocampo, Julio Cortázar)*, París, Montreal, L’Harmattan.
- ZAPATA, Mónica (1992): *L’esthétique de l’horreur dans les récits courts de Silvina Ocampo*, thèse de doctorat, Université de Toulouse II. Mimeo.
- (1997): “Deformaciones de lo real en los cuentos de Silvina Ocampo: del estereotipo a la inquietante extrañeza”. En Ezquerro, Milagros (Comp.): *Aspects du récit fantastique rioplatense (Silvina Ocampo, Julio Cortázar)*, París, Montreal, L’Harmattan.

### **Sobre el nonsense:**

- AIRA, César (2004): *Edward Lear*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- ÁVILA, Myriam (1996): *Rima e solução. A poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo, Annablume.
- BENAYOUN, Robert (1977): *Le Nonsense: de Lewis Carroll a Woody Allen*, París, Balland.
- BORGES, Jorge Luis (2008) [1977]: “Prólogo” a *Alicia en el País de las Maravillas*. Recogido en: Carroll, Lewis: *Los Libros de Alicia*. Buenos Aires, De la Flor.
- BLAKE, Kathleen (1974): *Play, Games and Sport. The Literary Works of Lewis Carroll*. Ithaca and London, Cornell University Press.
- BROWN, James (1956): “Eight Types of Puns”. *PMLA* 71: 14-26.
- BYROM, Thomas (1977): *Nonsense and Wonder: The Poems and Cartoons of Edward Lear*. New York, E.P. Dutton.
- CAMMAERTS, Émile (1925): *The Poetry of Nonsense*. New York, Forcroft Library Editions.
- CHESTERTON, Gilbert Keith (1948): “Defensa del desatino”. En Baeza, Ricardo (comp.): *Ensayistas ingleses*. Buenos Aires, Jackson. [1901: “A Defence of Nonsense”]
- (1911): “The Two Kinds of Paradox.” *Illustrated London News*, March.
- (1921): “Child Psychology and Nonsense”. *Illustrated London News*, October.
- (1997): “Humorismo”. *Ensayos*. México, Porrúa.
- CUETO, Sergio (1999): “La caza del Snark” y “El Libro de los Gatos Prácticos del Viejo Possum”. *Versiones del humor*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (2008): “Chesterton o el nonsense” y “Lear”. *Otras versiones del humor*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- DAVIDSON, Angus [1938] (1967): *Edward Lear: Landscape Painter and Nonsense Poet*. Harmondsworth, Penguin.
- DE LA MARE, Walter (1932): *Lewis Carroll*. London, Faber & Faber.

- DELEUZE, Gilles (1996) [1993]: "Lewis Carroll". *Crítica y Clínica*. Trad. Tomas Kauf. Barcelona, Editorial Anagrama.
- (2008) [1969]: *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Buenos Aires, Paidós.
- DEMUROVA, Nina (1982): "Toward a definition of Alice' Genre: The Folk-Tale and Fary-Tale Connections". En Guiliano (1982): 75-88.
- Dencker (1978): *Deutsche Unsinnspoesie*. Stuttgart, Reclam.
- EDE, Lisa Susan (1975): *The Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll*. Tesis Doctoral, Ohio State University.
- EMPSON, William (1935): "Alice in Wonderland: The Child as Swain". Rpt. En Phillips 1971 [1974]: 400-33.
- ESSLIN, Martin (1968) [1961]: *The Theatre of Absurd*. Edición corregida y aumentada, Harmondsworth, Penguin.
- Forster, Leonard (1962): *Poetry of Significant Nonsense*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GARDNER, Martin (2000): «Introduction and notes». En Lewis Carroll: *The Annotated Alice. The Definitive Edition*. New York, W. W. Norton and Company.
- GATTEGNO, Jean (1996): *Lewis Carroll*. México, Fondo de Cultura Económica.
- GARRIDO, Manuel (1999): «Prólogo, introducción y notas». En: CARROLL, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Ed. anotada de Manuel Garrido. Madrid, Cátedra.
- GUILIANO, Edward (Ed.) (1976): *Lewis Carroll observed: a collection of unpublished photographs, drawings, poetry, and new essays*. New York: Potter, distributed by Crown.
- (1982): *Lewis Carroll, a celebration: essays on the occasion of the 150th anniversary of the birth of Charles Lutwidge Dodgson*. New York: C.N. Potter
- GRAFFI, Milli (1971): "Edward Lear: Una logica del nonsense." *Il verri* n.s. 1: 114-30.
- GRAY, Donald J. (1966): "The Uses of Victorian Laughter". *Victorian Studies* 10: 145-76.
- HAMMOND, Paul y Patrick Hughes (1978): *Upon the Pun. Dual Meaning in Words and Pictures*. London, W. H. Allen & Co.
- HARK, Ina Rae (1978): "Edward Lear: Eccentricity and Victorian Angst". *Victorian Poetry* 16: 112-22.
- HILDEBRANDT, Rolf (1962): "Nonsense-Aspekte der englischen Kinder-literature". Hamburg, Universität Hamburg.
- HOLQUIST, Michael (1969/70): "¿What is a Boojum? Nonsense and Modernism". *Yale French Studies* 43: 145-64.
- HUXLEY, Aldous (1923): "Edward Lear". *On the Margin*. Londres, Chatto and Windus.
- HUXLEY, Francis (1976): *The Raven and the Writing Desk*. London, Thames and Huhdson.
- JENNINGS, Paul (1977): *Book of Nonsense: An Anthology*. New York, Ballantine Books.
- KENNEDY, X. J. (1991): "Strict and Loose Nonsense". *School Library Journal*. New York, vol. 37, nº3.
- KUSENBERG, Kurt (1947): "Über der Unsinn". *Mercur* 1: 956-7.
- LEIMERT, Erika (1937): "Die Nonsense-Poesie von Edward Lear". *Die neueren Sprachen* 45: 68-73.
- LENNON, Florence Becker (1962) [1945]: *The Life of Lewis Carroll*. New York, Collier Books [Título original: *Victoria Through the Looking-Glass*]
- LIEDE, Alfred (1963): *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. 2 vols., Berlin, de Gruyter & Co.

- MALCOLM, Noel (1997): *The Origins of English Nonsense*. London, Fontana Press.
- MENNINGHAUS, Winfried (1999): *In praise of nonsense. Kant and Bluebeard*. Stanford University Press.
- NÖTH, Winfried (1980): *Literatursemiotische Analysen zu Lewis Carrolls Alice-Büchern*. Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- PARISOT, Henri (1996) [1952]: *Lewis Carroll*. Barcelona, Kairos.
- PATRIDGE, Eric (1950): "The Nonsense Words of Edward Lear and Lewis Carroll". *Here, there, and everywhere. Essays upon language*. Londres, Hamis Hamilton, pp. 162-188.
- PETZOLD, Dieter (1972): *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*. Nürenberg, Verlag Hans Carl.
- PHILLIPS, Robert (1971) [1974]: *Aspects of Alice*. Harmondsworth, Penguin.
- PRAZ, Mario (1945): "Edward Lear." *Motivi e figure*. Torino: Einaudi.
- REICHERT, Klaus (1974): *Lewis Carroll. Studien Zum literarischen Unssin*. München, Carl Hanser Verlag.
- REST, Jaime (1978): "La locura y el método". *Mundos de la imaginación*. Venezuela, Monte Ávila.
- SALA, Michele (2000): "Lear's Nonsense: Beyond Children's Literature". *nonsenselit.org*. Ed. Marco Graziosi. <<http://www.nonsenselit.org/content/view/68/57/>>
- SEWELL, Elizabeth (1952): *The field of nonsense*. Londres, Chato & Windus.
- (1958): "Lewis Carroll and T.S. Eliot as Nonsense Poets". *Reed*. En *Philips* 1971 (1974): 155-63.
- (1980): "Nonsense Verse and The Child", *The Lion and the Unicorn* 4: 30-48. *Red*. En *Tigges* 1978: 135-48.
- (1988): "Lewis Carroll y T. S. Eliot". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n° 273, septiembre.
- SPACKS, Patricia Meyer (1961): "Logic and Language in *Through the Looking-Glass*". *Reeditado en Phillips* (1971): pp. 317-26.
- SONSTROEM, David (1967): "Making Earnest of Game. G.M. Hopkins and Nonsense Poetry". *Modern Language Quarterly* 28: 192-206.
- STEWART, Susan A. (1989) [1978]: *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press.
- STILMAN, Eduardo (2008): « Introducción y notas ». En Carroll, Lewis : *Los Libros de Alicia*. Buenos Aires, Ediciones De la Flor.
- SUTHERLAND, Robert (1979): *Lenguage and Lewis Carroll*. París, Mouton.
- STRACHEY, Edmund (1888): "Nonsense as a Fine Art". *The Quarterly Review* 167: 335-65.
- TABBERT (1975): "Zum literarischen Nonsense: Versuch einer Orientierung". *Der Deutschunterricht* 27, pp. 5-22
- THODY, Philip (1958): "Lewis Carroll and the Surrealists". *The Twentieth Century* 163: 427-34.
- TIGGES, Wim (1987): *Explorations in the field of nonsense*. Amsterdam, Rodolpi B. V.
- (1988): *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam, Rodolpi B. V.
- WELLS, Carolyn (1902): *A Nonsense Anthology*. (Carolyn Wells comp.), New York, Charles Scribner's Sons, pp. xix-xxxiii.

## General:

- AIRA, César (2008): *Las aventuras de Barbaverde*. Buenos Aires, Mondadori.
- AGAMBEN, Giorgio (2002) [1978]: “Infancia e historia: ensayo sobre la destrucción de la experiencia”. *Infancia e historia*. Trad. Silvio Mattoni. Madrid, Editora Nacional.
- AMÍCOLA, José (2003): *La batalla de los géneros*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- ANDERSEN, HANS CHRISTIAN (2005): *Cuentos Completos*. Madrid, Cátedra.
- BENJAMIN, Walter (1982) [1950]: *Infancia en Berlín hacia 1900*. Trad. Klaus Wagner. Madrid, Ediciones Alfaguara.
- (1989): *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires, Nueva visión.
- BORGES, Jorge Luis (2004): “El inmortal”. *Obras completas I*. Buenos Aires, Emecé, pp. 533-544.
- (1996): “Avatares de la tortuga”. *Discusión*. Buenos Aires, Emecé, pp. 175-186.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (comps.) (2007): *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Sudamericana. [1era. ed.: 1940; 2da. ed.: 1965]
- BARRENECHEA, Ana María y Emma Speratti (1957): *La literatura fantástica en Argentina*. México, Imprenta Universitaria.
- (1972): “Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana* 80, pp. 391-403.
- (1980): “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”. *Texto/Contexto*, comp. K. McDuffe y A. Roggiano, Madrid, pp.12-19.
- BIANCOTTO, Natalia (2012): “Diálogo sobre un diálogo. Crónica de la entrevista al director de *Cornelia frente al espejo*, Daniel Rosenfeld”. *Club de Fun*, 21 de diciembre. Disponible en: <http://www.clubdefun.com/index.php?page=noticia&v1=dialogo-sobre-un-dialogo-Cornelia-en-el-espejo-Silvina-Ocampo-Natalia-Biancotto>
- (2013a): “Elogio del encanto. Borges y el realismo, a través de Stevenson”. *Cuadernos del Seminario II. Realismos, cuestiones críticas*. Sandra Contreras (comp.); Alberto Giordano (Dir. de la colección). Rosario, UNR Editora.
- (2013b): “Del género fantástico al nonsense como forma. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo”. Presentado en las *III Jornadas Internas de Investigación “Cuestiones Críticas”*, mimeo.
- CAPIZZANO, Eugenia y Daniel Rosenfeld (2012): *Guión de Cornelia frente al espejo. Mimeo*.
- CONTRERAS, Sandra (2003): “Intervención”. *Boletín/II* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre.
- CORTÁZAR, Julio (1982): “El sentimiento de lo fantástico”. Texto de la conferencia disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>
- (2004): “Algunos aspectos del cuento”. *Obra crítica/2*. Buenos Aires, Suma de Letras Argentina.
- (2004): “Notas sobre lo gótico en el Río de La Plata”. *Obra crítica/3*. Buenos Aires, Suma de Letras Argentina.
- (2009): “Del sentimiento de lo fantástico”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo 2. Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2013): *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Buenos Aires, Alfaguara.

- DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos (1980/86): “La literatura fantástica. Desde sus comienzos hasta Adolfo Bioy Casares”, *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, volumen 4.
- ELIOT, T. S. (2004). *Cuarto cuartetos*. Madrid, Cátedra.
- EPPLIN, Craig y Phillip Penix-Tadsen (s/f): “Cualquier cosa: un encuentro con César Aira”. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>
- ESCARPIT, Robert (1962): *El humor*. Buenos Aires, Eudeba.
- FOIX, Juan Carlos (1965): *Qué es lo cómico*. Buenos Aires, Columba.
- FREUD, Sigmund (1927): “El humor”. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, Tomo I.
- (1973): “El chiste y su relación con lo inconsciente”. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, T.I.
- FOWLER, Alastair (1982): *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford, Clarendon Press.
- FREUD, Sigmund (1927): “El humor”. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, Tomo I.
- (1973): “El chiste y su relación con lo inconsciente”. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, T.I.
- FRYE, Northrop (1992): *La escritura profana*. Caracas, Monte Ávila Editores. 2da. edición; 1era. en M.A.: 1980. Trad. Edison Simons. [1976: *The Secular Scripture*, Harvard University Press]
- GAGNEBIN, Jean-Marie (1997): “Infância e pensamento”, *Sete Aulas sobre Linguagem. Memória e História*. Rio de Janeiro, Imago.
- (2004): “A crianca no limiar do laberinto”. *Infancia y Narración en Walter Benjamin*. Editora Perspectiva, San Pablo.
- GENETTE, Gérard (1988): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1986): “Sur en la década del 30: una revista política”, en *Punto de vista* n° 28, noviembre, pp. 32-39.
- GREGORICH, Luis (1967): “Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia” en Roger Pla (dir.) *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, fascículo 53. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- GRIMM, J. & W. (2000): *Todos los cuentos de los Hermanos Grimm*. Rudolf Steiner.
- HERNÁNDEZ, Felisberto (1985): *Novelas y cuentos*. “Carta en mano propia”: Julio Cortázar; selección, notas, cronología y bibliografía: José Pedro Díaz. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- JACKSON, Rosemary (1986) [1981]: *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos Editora.
- KOHAN, Martín (2003): “Dos recientes lecturas modernas”. *Boletín/11* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre.
- LOUIS, Annick (2001): “Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLIX, núm. 2, julio-diciembre: 409-437. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- (2012): “Del rol de la delimitación del corpus en la teoría literaria. A propósito de la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov y de la crítica literaria hispanoamericana”. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 3, vol. 2, septiembre: 118-142.

- LOZANO, Manuel: "Conversaciones con Silvina Ocampo". Citado en Lozano, Manuel, "El enigma Silvina Ocampo: la paradoja y lo sublime", 1987. <http://www.eldigoras.com/eom/2002/tierra08mlz08.htm>
- OCAMPO, Silvina (2001): "Perplejidad". *Poesía inédita y dispersa*. Buenos Aires, Emecé.
- PERRAULT, Charles (1982): *Cuentos completos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- POLLOCK, Jonathan (2003): *¿Qué es el humor?* Buenos Aires, Paidós.
- REDFERN, Walter (1984): *Puns*. Oxford, Basil Blackwell.
- SARLO, Beatriz (1979): "El cuento argentino" en Susana Zanetti (dir.) *Capítulo. La historia de la literatura argentina* (2ª edición), fascículo 2. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1982): "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo", en *Punto de vista* n° 16, noviembre, pp. 3-6
- SARLO, Beatriz, María Teresa Gramuglio, Jorge Warley y otros (1983): "Dossier: la revista *Sur*", en *Punto de vista* n° 17, abril-julio, pp. 7-14
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* París, Seuil.
- SCHOPENHAUER, Arturo (2006): "Teoría de la risa". *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, Akal.
- TODOROV, Tzvetan (2003) [1970]: *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán.
- (1970) [1965]: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (comp.). Buenos Aires, Ediciones Signos.
- ZUNINO, Carolina: "Lo fantástico en *Capítulo* (1967-1979), ¿una cuestión de *Contorno*? Análisis de la configuración del género fantástico en la década del '40 en Argentina en dos historias de la literatura argentina". *Mimeo*.
- WOLF, Sergio (2001): *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós.