

El *nonsense* de Silvina Ocampo en “Cornelia frente al espejo”

Natalia Biancotto*

Ar

63-80

Resumen

Este trabajo propone una interpretación del cuento “Cornelia frente al espejo”, de Silvina Ocampo –uno de los menos leídos por la crítica especializada– a partir de la decisiva vinculación que este relato pone de manifiesto con las formas propias del *nonsense* inglés. 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 tien-

Abstract

This work proposes an interpretation of Silvina Ocampo’s short story “Cornelia frente al espejo”, one of her less-read stories by specialized criticism, based on the decisive link this story shows with the forms of English *nonsense*. Besides rewriting some of the main carrollian topics and procedures, such as fragmentation, dreaming, mirroring and the problem of the lost identity, the story is organized according to the intrinsic incompleteness of literary nonsense, whose structure tends towards dissolution and

* Universidad Nacional de Rosario – CONICET. Correo electrónico: nbiancotto@hotmail.com

de hacia la disolución y da curso a un movimiento inaprensible en el que ni bien se cree encontrar un sentido, este vuelve a perderse.

Del *nonsense riguroso*, como lo ha denominado, en líneas generales, la crítica (Kennedy, 1991), del juego con reglas precisas (Sewell, 1948), 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, 1901) a otro que amenaza arrasar con todas las categorías lógicas, o que, al menos, las interfiere con las cadencias de la pura voz sin sentido. Así, el relato de Ocampo, tensando hasta el límite la cuerda del *logos*, altera las categorías lógicas de espacio, tiempo, cuerpo, yo.

Palabras clave

Silvina Ocampo
Lewis Carroll
Nonsense

undertakes an elusive movement in which, as soon as one believes to have found a sense, it is lost again.

From strict nonsense, as it has been called, in general terms, by the criticism (Kennedy, 1991), from the game with strict rules (Sewell, 1952), Ocampo goes, in a Deleuzian reading of Carroll, towards the game without rules, to the total dispersion. From the world of "pure logic" (Chesterton, 1901) to another one that threatens to demolish all logic notions, or at least, interferes them with a nonsensical voice. Thus, Ocampo's narration, stretching the rope of *logos* to the limit, alters the notions of space, time, body, the self.

Keywords

Silvina Ocampo
Lewis Carroll
Nonsense

Fecha de recepción

28 de agosto de 2015

Aceptado para su publicación

2 de junio de 2016

"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" (Ocampo, 2007a: 261)¹, le dice Cornelia a su espejo, en el cuento que da título al último libro de Silvina Ocampo, de 1988. 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 redundante 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 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 intensidad². 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, este 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, así 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* ocampiano³.

¹ De aquí en adelante todas las citas pertenecientes a "Cornelia frente al espejo" corresponden al libro homónimo incluido en *Cuentos Completos II* (Ocampo, 2007a). En las citas del cuento solo consignaré, por lo tanto, el número de página entre paréntesis; no es posible confundirlas con las citas de otros textos pues para estos la referencia incluirá, como es habitual, el apellido del autor.

² Antes que como una intensificación de una búsqueda persistente en toda su obra narrativa, Noemí Ulla señala que la acentuada flexibilidad y disolución de las formas narrativas que manifiestan los relatos tardíos de la autora representan un rotundo quiebre y, a su entender, un sorpresivo cambio respecto de su obra anterior (cfr. Ulla, 1997: 342), que solo se emparentarían "tímidamente" con sus primeros cuentos de *Viaje olvidado*. Respecto de este volumen, Ulla (1981) había señalado, sin extenderse en su desarrollo, ciertos vínculos con la literatura de Carroll, a partir de 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.

³ En este sentido, la forma desconcertante de este relato requiere ser pensada no solo 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*.

Un tiempo enrarecido acapara el destino de los personajes en los cuentos de *Cornelia frente al espejo* (1988). 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 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 esta 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, irremediamente. O acaso para encontrarnos, irremediamente. La arena es el vestíbulo de la dispersión total (cit. en Lozano, 1987).

Jorge Panesi, cuya lectura representa un antecedente ineludible para este trabajo, recupera la cita de Ocampo para afirmar, con perspicacia, que el espejo de tradición carrolliana funciona como matriz narrativa de muchos de los relatos de la autora. Afirma que el espejo aparece de modo recurrente en sus relatos “como puerta de entrada a un más allá del sentido de los textos (...), el sustento para que penetre lo otro, las otras imágenes, las imágenes del mundo refractadas” (Panesi, 2004: 93). 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 recrudescer 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 lo es. 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. Que exagera 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"⁴. 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 morir 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 triste⁵. Pero Cornelia habla por hablar. Como las glosolalias 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 hacer⁶. Un habla como adormecida, como en trance, sin clave y sin

⁴ 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* (Stilman, 2008: 492-494).

⁵ 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" (Tomassini, 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" (Tomassini, 1995: 110). Patricia Klingenberg, por su parte, entiende este cuento como una puesta en escena de la crisis de la identidad femenina (1999: 26). En este sentido, resulta interesante pensar la interpretación pesimista y existencialista que se hace del cuento "Cornelia frente al espejo" en la reciente película basada en este relato (Rosenfeld, 2012). Para una lectura del film como reinterpretación contemporánea del relato de Ocampo, cfr. Biancotto (2013, *mimeo*).

⁶ "Alicia empezaba a sentirse muy aburrída (...) 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).

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)). El ladrón repite el tópico 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)⁷.

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.

⁷ 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 esa obra y la charla de las señoras chillonas que van a comprarle sombreros a Cornelia (276-279).

¿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 de Carroll, 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 para saber si existo" (291)⁸. "¿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 como 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).

⁸ El desfase 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).

En relación con el problema de la identidad, Gilles Deleuze estudia en su *Lógica del sentido* (Deleuze, 1969) el modo en que la literatura del sinsentido cuestiona la asignación de identidades fijas, la primacía del sentido común, 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. Su obra marca un punto de inflexión en los estudios sobre el *nonsense*, al presentar una aproximación filosófica que –a diferencia de las perspectivas teóricas que se enfocan en el estudio de los tópicos, procedimientos y recursos retóricos que presenta esta modalidad literaria– toma la obra de Carroll como punto de partida de una reflexión sobre el sentido que, a partir de una serie de postulaciones paradójicas, estudia en su íntima relación con el sinsentido. Para Deleuze, los libros de Alicia escenifican las paradojas del sentido, tratan de los “acontecimientos puros”, del “puro devenir” (Deleuze, 2008: 25). Contra el sentido común, se postula la constitución paradójica del sentido, entendido como una entidad que “tiene relaciones muy particulares con el sinsentido” (Deleuze, 2008: 23).

Según esta lectura, 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 (Deleuze, 2008: 26).

Es en este sentido que reconozco a la perspectiva deleuziana como la más productiva para pensar los problemas que atañen al sinsentido en la narrativa de Ocampo, a través de su decisivo vínculo con la obra de Carroll. A diferencia de lo que sostiene la lectura pionera de 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” (Deleuze, 2008: 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 (Deleuze, 2008: 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 *nonsensical* deriva de su mirada lúdica e inaugural, en la que lo cotidiano se torna extraño a sí mismo.

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 solo conduce al asombro. En el desatino “todo tiene en realidad otra cara”, afirma Chesterton (1948: 451) 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 juegan 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” (Borges, 2008: 21)⁹. De esta relación inaugural con el lenguaje, que destraba sus fijeza 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?” (Ocampo, 2007: 265), del mismo modo que no reconoce la distinción entre Cornelia y Cornisa¹⁰. 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, 2002 [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 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 (Biancotto, 2014). Dice Chesterton:

⁹ Se trata del prólogo de 1976, que luego recoge la edición de Stilman de los *Libros de Alicia*. Cito por esta última.

¹⁰ Cfr. 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” (Ocampo, 2007: 275).

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 preludio 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" (1988: 27): un "juego puro", precisa Deleuze, deberá ser, en rigor, uno sin reglas, en el que cada turno multiplica las posibilidades de ramificación (cfr. 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 ocurre en *La torre sin fin* (2007c), la otra *nouvelle* de Ocampo que acredita un fuerte vínculo con el *nonsense* carrolliano. 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. No está demasiado claro si la que habla es Cornelia o es el espejo. En ningún momento de la larga sucesión de diálogos que constituye íntegramente el 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 este 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. Las rayas 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 asimismo con esa incertidumbre irresuelta). Judith Podlubne señaló que este "perdersé en sí mismas" (Podlubne, 2011: 290) que con frecuencia afecta a las voces narrativas

en Ocampo se manifiesta como una salida del sentido común, imprevista y fugaz. Dicho enmudecimiento del sentido –tal como Podlubne desarrolla en un ensayo posterior– “es marca del hundimiento subjetivo de quien narra, [y] da lugar al retorno de un resto perdido de infancia” (Podlubne, 2013: 102).

“Si usted matara mi imagen en el espejo, me mataría a mí también” (Ocampo, 2007: 273), dice Cornelia, y en varias ocasiones parece que no solo 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)¹¹. Asimismo, cuando el ladrón habla con voz añorada (“Son nuevitas. Estas hojas de afeitar son nuevitas”, 269), cabe dudar si ese hombre está realmente ahí, o lo está imaginando Cornelia, 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).

¹¹ Cfr. también la confusión de líneas de diálogo que se produce en la charla con la nena: –Eres un fantasma. ¿Sabes qué es un fantasma?
–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.

La experiencia dolorosa que vive 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:

¿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)¹².

¿Yo es quien dice "yo"? Para Cornelia, ni siquiera eso. Ella dice "yo y el espejo" (Ocampo, 2007: 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 ("Hablabamos 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); y dos páginas más adelante: "Fuieste 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 "ti"¹³; como los nenes cuando juegan, ensaya voces, registros, con frecuencia melodramáticos. Mientras cae por la madriguera, Alicia practica reverencias, saludos afectados,

¹² Cursivas del original.

¹³ 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).

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 narrador¹⁴). 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 Deleuze analiza como parte de este proceso de pérdida de la identidad (cfr. Deleuze, 2008: 27). Alicia se piensa separada de sus pies¹⁵; y Ocampo dice en un poema: “Por qué si me arrodillo / rezando, siempre pienso: / ‘qué hacen mis pies ahora’” (Ocampo, 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 mismo¹⁶:

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 (Ocampo, 2007: 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

¹⁴ 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).

¹⁵ “¡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).

¹⁶ 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).

el día; la oscuridad es como la luz" (267). El espacio y el tiempo se trastornan para contar la historia de un devenir que esquivo el presente.

En la medida en que esquivo 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 solo remite a Carroll sino a Carroll a través de T. S. Eliot. Gardner refiere que Eliot decía haber estado pensando en el episodio de la puerita que abre Alicia con la llave dorada, que da al jardín de rosas, cuando escribió "Burnt Norton", el primero de sus *Four Quartets*:

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 rosaeda,
que no abrimos nunca. (Eliot, 2004: 82-83)¹⁷.

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 desestiman¹⁸. No reconocen límites. O, en cualquier caso, les

¹⁷ "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." (traducción de la edición bilingüe).

¹⁸ 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

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?” (Ocampo, 2007b: 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, 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. Constantemente 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 (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 intensifica 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.

Fuentes

Borges, Jorge Luis (2004), “El inmortal”, en *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, pp. 533-544.

---- (2008), “Prólogo a *Alicia en el País de las Maravillas*”, en Carroll, Lewis, *Los Libros de Alicia*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 17- 21, [1977].

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.” (2008: 20)

Carroll, Lewis (2008), *Los Libros de Alicia*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, [traducción anotada de Eduardo Stilman].

Chesterton, Gilbert Keith (1948), "Defensa del desatino", en Baeza, Ricardo (comp.), *Ensayistas ingleses*, Buenos Aires, Jackson, pp. 447-451, ["A Defence of Nonsense", 1901].

Eliot, T. S. (2004), *Cuatro Cuartetos*, Madrid, Cátedra.

Lear, Edward (2002), *The Complete Verse and Other Nonsense*, New York, Penguin, [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.*]

Rosenfeld, Daniel (2012), *Cornelia frente al espejo*, INCAA, Hubert Bals Fund, Argentina-Holanda, [película producida por Daniel Rosenfeld Films con argentinacine].

Ocampo, Silvina (1988), *Cornelia frente al espejo*, Barcelona, Tusquets.

----- (2001), "Perplejidad", en *Poesía inédita y dispersa*, Buenos Aires, Emecé, p. 55.

----- (2007a), "Cornelia frente al espejo", en *Cuentos Completos II*, Buenos Aires, Emecé, pp. 261-293, [Barcelona, Tusquets, 1988].

----- (2007b), "Atropos", en *Cuentos Completos II*, Buenos Aires, Emecé, pp. 261-293, [Barcelona, Tusquets, 1988].

----- (2007c), *La torre sin fin*, Buenos Aires, Sudamericana.

Stilman, Eduardo (2008), "Notas", en Carroll, Lewis, *Los Libros de Alicia*, Buenos Aires, De La Flor, pp. 489-626.

Bibliografía referida

Biancotto, Natalia (2013), "Avatares de la rareza. 'Cornelia frente al espejo', entre la literatura y el cine", *mimeo*.

----- (2014), "Los cuentos limerick de Silvina Ocampo", *mimeo*.

Deleuze, Gilles (2008), *Lógica del sentido*, Buenos Aires, Paidós, [1969].

Kennedy, X. J. (2002), "Nonsense riguroso y nonsense flexible: dos mundos de versos para niños", *Enlaces con la crítica*, n° 6, junio-diciembre, pp. 2-10, ["Strict and Loose Nonsense", *School Library Journal*, New York, vol. 37, n° 3, 1991].

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", [disponible en <http://www.eldiagoras.com/eom/2002/tierra08mlz08.htm>, consultado 25 de septiembre de 2014].

Moreno, María (2013), *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, Buenos Aires, Mar dulce.

Panesi, Jorge (2004), "El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo", en *Orbis Tertius*, n° 10, "Dossier Silvina Ocampo", Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, pp. 93-100.

Podlubne, Judith (2011), *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora-Universidad Nacional de Rosario.

----- (2013), "La visión de la infancia en los cuentos de Silvina Ocampo", en *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani. Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne*, Università di Bologna, vol. 5, n° 2, pp. 97-106.

Sewell, Elizabeth (1952), *The Field of Nonsense*, Londres, Chato & Windus.

Tigges, Wim (1988), *An anatomy of literary nonsense*, Ámsterdam, Rodolpi B. V.

Tomassini, Graciela (1995), *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Plus Ultra.

Ulla, Noemí (1981), "Silvina Ocampo", en *Historia de la literatura argentina, tomo 4*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 385-407.

----- (1997), "Relaciones asociativas en *Cornelia frente al espejo*", en *América. Cahiers du CRICCAL 17. Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, pp. 333-344.