

Un homenaje fallido a Carroll: La torre sin fin, de Silvina Ocampo

Natalia Biancotto

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO - CONICET

ABSTRACT

The children's novel *La torre sin fin*, by Silvina Ocampo, first published in Madrid in 1986 (Alfaguara) and then published posthumously in 2007 in Argentina (Sudamericana), is one of the stories of the author in which is more obvious than in any other the rewriting of the Carrollian topics and problems. This paper proposes to describe the way in which this short novel of Ocampo, which presents an explicit homage to Carroll's *Alices*, constitutes a simplified and schematic version of Carrollian nonsense that turns to be a failed tribute.

Keywords: Silvina Ocampo, *La torre sin fin*, Lewis Carroll, *nonsense*.

La novela para niños *La torre sin fin*, de Silvina Ocampo, publicada primero en Madrid en 1986 (Alfaguara) y luego, en forma póstuma, recién en 2007 en Argentina (Sudamericana), es uno de los relatos de la autora en que se manifiesta con una relevancia más evidente que en el resto de su narrativa la reescritura de los tópicos y problemas carrollianos. Este trabajo se propone describir el modo en que esta nouvelle de Ocampo, que plantea un homenaje explícito a las *Alicias* de Carroll, constituye una versión aplicativa y esquemática del *nonsense* carrolliano que la convierte en un tributo fallido.

Palabras clave: Silvina Ocampo, *La torre sin fin*, Lewis Carroll, *nonsense*.

Las lecciones de Carroll.

Topsyturvydom. Esta extraña palabra inglesa, que no por casualidad parece la invención de un poeta del *nonsense*, designa 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.

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 Silvina 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 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 adoptiva Marta Bioy en 1954 (Montequin, 2007, p. 12). 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 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

¹ A las imágenes del mundo al revés se refieren Edmund Strachey (1888), Émile Cammaerts (1925), Paul Jennings (1977), Robert Benayoun (1977), Susan Stewart (1978), Elizabeth Sewell (1980), Nina Demurova (1982) y Wim Tigges (1988). Sobre el rasgo de la impasibilidad o “*the lack of emotion*”, ver especialmente Elizabeth Sewell (1952).

² 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 en Argentina, 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).

alusiones a la quema de iglesias en vísperas del golpe de la “Libertadora”, referencias a la coyuntura política nacional que fueron atenuándose en las sucesivas versiones³.

Me interesa detenerme aquí en el modo en que los tópicos y procedimientos característicos de la obra de Carroll operan en la nouvelle de Ocampo *La torre sin fin* para configurar una versión aplicativa y esquemática del *nonsense* carrolliano. La reelaboración de dichos temas y problemas evolucionará luego en la obra de Ocampo hacia una versión transfigurada y abierta a los avatares del sinsentido en “Cornelia frente al espejo”⁴.

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 (2008, pp. 50-56). 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— 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*. La narrativa del *nonsense* involucra no una forma sino alguna forma; no un sentido ni ningún sentido, sino 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, p. 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 Winfried Menninghaus, cada vez que ese Otro excluido que amenaza la integridad de nuestros marcos interpretativos se presenta con formas monstruosas (*ibidem*). 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 (*ivi*, p. 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.

En este sentido, el asombro que propicia el *nonsense* no reenvía a lo sobrenatural sino a lo real. Menos que a la sorpresa provocada, en el lector y en los personajes, por la irrupción de un fenómeno inesperado —como propone, en líneas generales, la perspectiva fantástica—, el *nonsense* de Ocampo tiende a la

³ Una de ellas, llamada “Diálogo de Narcisa”, apareció por primera vez en la revista *Panorama* en 1974, y acaba de ser recogida en el apéndice a la reedición de *Cornelia frente al espejo* que la editorial Lumen lanzó a fines de 2014.

⁴ Desarrollé una lectura de la reelaboración del *nonsense* carrolliano en “Cornelia frente al espejo” en los artículos “Avatares de la rareza. ‘Cornelia frente al espejo’, entre la literatura y el cine” (*mimeo*) y “El *nonsense* de Silvina Ocampo en ‘Cornelia frente al espejo’” (*mimeo*).

frustración de las expectativas del lector por obra del despropósito, el malentendido y la incompletud como formas del relato. Lo que en cualquier caso asombra en estos cuentos es el modo en que convocan un realismo de la insensatez. A contrapelo del efecto de sorpresa como signo de lo fantástico, en los cuentos de Ocampo, el sentido de lo inesperado se resuelve de modo bien distinto, puesto que los giros y transformaciones se narran sin emoción, con la más absoluta indiferencia; del mismo modo, los personajes, suspendidos en una superficialidad impávida, asisten a los sucesos más extravagantes sin inmutarse, como si fueran idiotas (recordar, por ejemplo, cómo en los cuentos de *Viaje olvidado* las madres miran con total naturalidad a sus hijos morir). La perspectiva del *nonsense* aparece, así, como una propuesta de lectura heterogénea a las pautas del género fantástico, que marcaron la línea de interpretación privilegiada de la narrativa ocampiana desde los años ochenta hasta la actualidad⁵.

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 incomprensión. 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* (1978) y *Cornelia frente al espejo* (1988). 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.

El homenaje fallido

La torre sin fin es la única novela aparecida en vida de la autora. Sin embargo, no tuvo distribución ni edición en Argentina sino hasta casi quince años después de su muerte, en 2007⁶, cuando la editorial Sudamericana la publica en el marco del proyecto de edición de la obra póstuma de Ocampo, iniciado en 2006 y al cuidado de Ernesto Montequín⁷. Probablemente estos avatares editoriales expliquen en parte el hecho de que la *nouvelle* no haya sido aún leída críticamente por los especialistas.

Según Montequín, la falta de edición y distribución en Argentina habría desconsolado a la autora (2007, p. 13). Por otra parte, en la entrevista publicada,

⁵ En mi tesis doctoral (“El *nonsense* en la narrativa de Silvina Ocampo”, defendida en junio de 2015, *mimeo*), desarrollé una reevaluación de la vigencia y los alcances de la categoría de fantástico en las lecturas críticas sobre la obra de Ocampo, y presenté una nueva perspectiva de lectura centrada en el problema del *nonsense*. Asimismo, en el artículo “Del fantástico al *nonsense*. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo” (Biancotto, 2015) me ocupé de los vínculos y divergencias entre la perspectiva del *nonsense* y las teorías del fantástico de Tzvetan Todorov (1970), Eric Rabkin (1976), y Rosemary Jackson (1981).

⁶ Aquella primera edición tenía ilustraciones de Gogo Husso, según informa Montequín en la nota preliminar a la primera edición en Argentina que, por el contrario, no está ilustrada.

⁷ Este proyecto editorial continúa 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’” (Montequín, 2006, p. 7).

sin datos de autoría, en la edición póstuma de *La torre sin fin*, 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, p. 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 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. Con impronta similar a la de 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 esperaba 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?” (Ocampo, 2007, pp. 27-28). 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” (*ivi*, p. 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 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, p. 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”, 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” (Ocampo, 2007, p. 122), sino también porque esta novela es, sobre todo, un tributo a sus

* Tomo la noción de "intertextualidad" de Mijail Bajtin (1986) [1929] y Julia Kristeva (1998) [1967].

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

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” (Ulla, 2003, p. 15). La literatura inglesa tiene, desde niña, un lugar central en su biblioteca, junto con los cuentos de hadas de Andersen, Grimm y Perrault¹⁰. Tal como dirá la protagonista de “Cornelia frente al espejo”, “*Alicia en el País de las Maravillas* me fascinaba” (Ocampo, 2007, p. 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 sastre de Gloucester* y *Las desdichas de Sofía* / y *Alicia en el país de las maravillas*” (Ocampo, 2006, p. 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” (Ocampo, 2007, p. 98), “esquemática” (*ivi*, p. 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 descenso¹¹, 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 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

¹⁰ 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.” (Ulla, 2003, p. 129)

¹¹ 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, p. 147)

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” (Ocampo, 2007, p. 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”, *ivi*, p. 30), para retornar en el final al “estado de identidad” o alienación (Frye, 1992, p. 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, p. 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 incomodidad¹². 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”, Ocampo 2007, p. 29), por el Jardín de las Flores Vivientes; la aparente detención del tiempo¹³ y la “fiesta macabra” (*ivi*, p. 47, subrayado en el texto), por la Fiesta del

¹² En mi tesis doctoral (ver nota 5) desarrollé la noción de “inflexión Lear” para definir el impulso con el que la tontería y la incompletud intrínseca del *nonsense* de Edward Lear le imprime a una serie de relatos tardíos de Ocampo el trazo del humor *nonsensical*. Los cuentos de *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988) 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. Son entonces las expectativas frustradas por la narración las que proyectan la sombra del *nonsense*. Frente al anhelo de la sucesión episódica, los cuentos devuelven frustración, pero se sostienen en su locura. Indiferentes al buen sentido, los relatos soportan 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.

¹³ “¿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)

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”, *ivi*, p. 37), por los movimientos expansivos y regresivos que en Carroll señalan la duplicidad del sentido y la porosidad del acontecimiento (que, según Deleuze, es eternamente “lo que acaba de pasar y lo que va a pasar pero nunca lo que pasa”, 2008, p. 31); los animales que hablan, sobre todo la serpiente que silba en dos tiempos el nombre de “Leandro” (Ocampo, 2007, p. 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 soñado vivir en una torre. ¿Qué significado tendrá la palabra cinismo?”, *ivi*, p. 31)¹⁴ 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”, *ivi*, p. 36)¹⁵, 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”, *ivi*, pp. 39-40)¹⁶.

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

¹⁴ 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” (p. 180). Las palabras y las cosas “se nos escapan, nos cuestionan, pueden ser otra cosa que nuestros instrumentos dóciles” (p. 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” (*ivi*, 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*” (*ivi*, pp. 47-48).

¹⁵ 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” (*ivi*, p. 29).

¹⁶ 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, p. 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” (*ivi*, 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.)” (*ivi*, p. 28).

común atributo de su notable curiosidad, aunque los clamores del primero, “El temor y la curiosidad sostenían mis esfuerzos” (*ivi*, p. 35) o “Era tan grande mi curiosidad...” (*ivi*, p. 43) son descoloridos frente al célebre “*curiouser and curiouser*” de la 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” (*ivi*, p. 36), “nunca sentí tanto miedo” (*ivi*, p. 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” (*ivi*, p. 41); él dice que es capaz de “darle realidad” (*ivi*, p. 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” (*ivi*, p. 94): así manifiesta Leandro su falta de espesor^v. 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.

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, p. 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”, Ocampo, 2007, p. 55. O bromea: “De postres no sólo vive el hombre”, *ivi*, p. 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...” (*ivi*, p. 92), vuelve a apuntar al campo de

^v 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?” (*ivi*, p. 65).

referencia del relato, constituido por el cómic, el dibujo animado, el género de aventuras, el cuento de hadas, el *romance*¹⁸. El episodio del diablo convertido en pulga y atrapado en una cajita (*ivi*, pp. 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.

Ocampo afirma que este libro tiene “una idea moral muy importante”, como *El principito*¹⁹. 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 (*ivi*, pp. 117-118).

A diferencia de las *Alicias* que, como afirma Martin Gardner, son “libros sin moral” (2000, p. XX), *La torre sin fin* dispensa consignas morales y educativas de manera directa: “La ambición mata” (Ocampo, 2007, p. 42); “cuando hay voluntad por difícil que sea [lo que uno se propone] se cumple” (*ivi*, p. 49); “Todo es posible, si uno lo quiere mucho” (*ivi*, p. 93); “Muchas cosas parecen imposibles, pero se cumplen si uno lo desea mucho” (*ivi*, p. 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 las producciones de Walt Disney²⁰). 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 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

¹⁸ 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” (Ocampo, 2007, 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” (Carroll, 2008, p. 30).

¹⁹ 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” (Ulla, 2003, pp. 148-149)

²⁰ “*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.

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.

Bibliografía

- BAJTIN, Mijail. *Problemas de la Poética de Dostoievsky*. México, Fondo De Cultura Económica, 1986 [1929].
- KRISTEVA, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Desiderio Navarro (Ed. Y Trad.). La Habana, Casa De Las Américas, 1998 [1967].
- BENAYOUN, Robert. *Le Nonsense: de Lewis Carroll a Woody Allen*. París, Balland, 1977.
- BIANCOTTO, Natalia. "Del fantástico al *nonsense*. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo". *Orbis Tertius*. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata. N° 21, vol. XX, 2015. (pp. 39-50).
- BIANCOTTO, Natalia. "El *nonsense* en la narrativa de Silvina Ocampo". Tesis doctoral, defendida en junio de 2015 en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. *Mimeo*.
- BIANCOTTO, Natalia. "Avatares de la rareza. 'Cornelia frente al espejo', entre la literatura y el cine". *Mimeo*.
- BIANCOTTO, Natalia. "El *nonsense* de Silvina Ocampo en 'Cornelia frente al espejo'". *Mimeo*.
- CAMMAERTS, Émile. *The Poetry of Nonsense*. New York, Forcroft Library Editions, 1925.
- CARROLL, Lewis. *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]. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2008. Traducción anotada de Eduardo Stilman.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Buenos Aires, Paidós, 2008 [1969]. Traducción de Miguel Morey.
- DEMUROVA, Nina. "Toward a definition of Alice' Genre: The Folk-Tale and Fairy-Tale Connections". En: Guiliano, Edward. *Lewis Carroll, a celebration: essays on the occasion of the 150th anniversary of the birth of Charles Lutwidge Dodgson*. New York, C.N. Potter, 1982, pp. 75-88.
- FRYE, Northrop. *La escritura profana*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1992. Trad. Edison Simons. [1era. ed.: *The Secular Scripture*, Harvard University Press, 1976].
- GAGNEBIN, Jean-Marie. "Infância e pensamento". En: *Sete Aulas sobre Linguagem. Memória e História*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- GARDNER, Martin. "Introduction and notes". En: *The Annotated Alice. The Definitive Edition*. New York, W. W. Norton and Company, 2000.

- JENNINGS, Paul. *Book of Nonsense: An Anthology*. New York, Ballantine Books, 1977.
- MENNINGHAUS, Winfried. *In praise of nonsense. Kant and Bluebeard*. California, Stanford University Press, 1999 [1era. edición en alemán: Berlín, Suhrkamp Verlag, 1995].
- MONTEQUIN, Ernesto. "Nota preliminar". En *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Buenos Aires, Sudamericana, 2006.
- MONTEQUIN, Ernesto. "Nota preliminar". En *La torre sin fin*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- OCAMPO, Silvina. *Inventiones del recuerdo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2006.
- OCAMPO, Silvina. *La torre sin fin*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007. [1era. ed.: Barcelona, Alfaguara, 1986].
- OCAMPO, Silvina. "Entrevista sobre literatura e infancia". En: *La torre sin fin*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007, pp. 121-124.
- OCAMPO, Silvina. *Cornelia frente al espejo. Cuentos Completos II*. Buenos Aires, Emecé, 2007 [1era. ed.: Barcelona, Tusquets, 1988].
- SEWELL, Elizabeth. *The field of nonsense*. Londres, Chato & Windus, 1952.
- SEWELL, Elizabeth. "Nonsense Verse and The Child". *The Lion and the Unicorn*, Baltimore, v. 4, 1980. (pp. 30-48).
- STEWART, Susan A. *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989 [1978].
- STRACHEY, Edmund. "Nonsense as a Fine Art". *The Quarterly Review*. Londres, v. 167, 1888. (pp. 335-65).
- TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam, Rodolpi B. V., 1988.
- ULLA, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Leviatán, 2003. 2da. edición ampliada.

Natalia Biancotto

Doctora en Humanidades y Artes con mención en Literatura y Magister en Literatura Argentina, ambos por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Profesora Adscripta de la cátedra de Análisis del Texto de la misma facultad. Becaria posdoctoral de CONICET. Publicó artículos sobre literatura argentina en revistas nacionales e internacionales.

Contacto: nbiancotto@hotmail.com