

Natalia Biancotto

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades

(IECH, Universidad Nacional de Rosario-CONICET)

La lengua del malentendido. Una lectura del *nonsense* en *La furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo

The language of misunderstanding. A reading of the *nonsense* in *La fury and other stories* by Silvina Ocampo

Recibido: 05.12.2017 / Aceptado: 03.05.2018

Resumen: El propósito de este trabajo es presentar una lectura de *La furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo en función del interés central y aún inexplorado que estos relatos manifiestan por las formas del *nonsense*. Específicamente, se buscará describir y caracterizar el modo en que estos cuentos construyen ficción a partir de los efectos de sinsentido propios del malentendido. Mediante esta lógica de la invención, se pone en marcha un incesante efecto de frustración del sentido que invade tanto las premisas del relato como el desarrollo de la anécdota y el clímax de desatino que alcanzan los finales.

Palabras clave: *La furia y otros cuentos*, Silvina Ocampo, *nonsense*, malentendido, frustración del sentido.

Abstract: The purpose of this paper is to present a reading of *La furia y otros cuentos*, by Silvina Ocampo, based on the central and still unexplored interest that these stories show for the nonsense forms. Specifically, it will seek to describe and characterize the way in which these stories build its fiction based on the effects of nonsense inherent in misunderstanding. Through this logic of invention, an incessant effect of frustration of meaning is set in motion. It invades not only the story's premises but also the development of the anecdote and the climax of nonsense reached by the endings.

Keywords: *La furia y otros cuentos*, Silvina Ocampo, nonsense, misunderstanding, sense frustration.

1. Introducción

En líneas generales, las lecturas críticas que recibieron los relatos de Silvina Ocampo se ocuparon, hasta el momento, de identificar sus problemas centrales con los del género fantástico. La revisión y evaluación crítica de la bibliografía especializada pone de manifiesto un vacío crítico en relación con la importancia que la literatura del *nonsense* tiene para esta narrativa. 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*.

A partir de esta comprobación, presenté en trabajos anteriores (Biancotto 2015, 2016 y 2017) una lectura crítica de los últimos relatos de Ocampo, reunidos en las colecciones *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988), en función del interés central y aún inexplorado que estos manifiestan por las formas del *nonsense*. A partir de la perspectiva de lectura que abre la interpretación de este momento de su narrativa, me interesa ahora evaluar retrospectivamente su producción anterior. Me ocuparé, entonces, de describir y caracterizar el modo específico en que los relatos de *La furia y otros cuentos* (1959) —uno de los volúmenes más profusamente leídos por la crítica en clave fantástica— ponen de manifiesto una exploración sostenida con las formas del *nonsense* en la narrativa ocampiana, que se intensifica en las últimas compilaciones.

2. Del malentendido al sinsentido

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. La evaluación crítica de cada uno de los momentos más relevantes de esta discusión me permitió proponer una distinción tentativa entre dos grandes perspectivas que recorren los estudios sobre el *nonsense*: por un lado, los estudios basados en *enfoques literarios*, centrados en el análisis de tópicos y procedimientos propios de esta modalidad (Sewell 1952 y Tigges 1988), y por otro, los que sostienen *enfoques filosóficos*, marcados por la preocupación capital de definir las categorías de “sentido” y “sin sentido” y desarrollar a partir de estas definiciones la cosmovisión implicada en esta literatura¹. Entre los primeros, distingo 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 particular²; y

¹ Señalo esta distinción, de la que no podré ocuparme aquí por cuestiones de espacio, solo a los fines introductorios de mi exposición. Para un amplio desarrollo, véase Biancotto (2015a).

² 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, *A Book Of Nonsense*, en 1846, y la muerte de Carroll, en 1898. trabajosdam::ilbert Keith. reliza de molde narrativo para el sinsentido:

por otro lado, las lecturas que definen al *nonsense* como un 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. Dentro de los llamados *enfoques filosóficos*, me interesa considerar especialmente para mi trabajo crítico con los relatos de Ocampo las tempranas reflexiones de G. K. Chesterton en su “Defensa del desatino” (1901) y, sobre todo, el aporte de Gilles Deleuze en la *Lógica del sentido* (1969) como una teoría contemporánea del *nonsense*. Si bien ninguno de los dos autores se ocupa del *nonsense* estrictamente como género o modo literario, sino que lo usan a título de “ejemplo” de la práctica del sentido, es evidente que la forma, los tópicos y los procedimientos propios de la obra de Lear y de Carroll son en efecto la ocasión para el desarrollo de las lecturas que realizan; es decir, antes que meros ejemplos, el *nonsense* leariano para Chesterton y el *nonsense* carrolliano para Deleuze funcionan en este sentido como “ejemplos ejemplares”.

La perspectiva deleuziana, por su parte, posibilita leer en el *nonsense* la dinámica propia de la constitución del 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 sentido es lo que está siempre por producirse, y es “siempre producido en función del sinsentido” (2008: 91). Dentro de los lineamientos planteados por esta perspectiva pueden ubicarse los más recientes estudios teórico-críticos sobre la literatura del *nonsense* que me interesa recuperar aquí para el análisis de la narrativa ocampiana, como son los ensayos de Susan Stewart (1989), Sergio Cueto (1999) y César Aira (2004).

Si se tiene en cuenta que el punto de partida para el *nonsense* es, según Stewart, “el lenguaje sacado de contexto, el lenguaje vuelto sobre sí mismo, el lenguaje en infinita regresión” (1989: 3), es posible leer una serie de cuentos de Silvina Ocampo a partir del modo en que un *malentendido* se vuelve la materia, la forma o el motor de la ficción. La hipótesis que guiará la lectura afirma que en los relatos de *La furia...* la forma del *non-sense* se define a partir de la lógica del malentendido y la literalidad. Así como para que exista el malentendido es necesario el relato —solo en la medida en que hay narración, esta proyecta la sombra de una incongruencia³—, en estos cuentos la ficción nace de las distintas formas de explotar las posibilidades del malentendido. No hablo, por supuesto, del malentendido “involuntario”, el que a cada momento puede ocurrir en una situación de discurso, sino del uso narrativo del malentendido como artificio, de la proyección de

³ En este sentido, César Aira (2004) afirma que “el arte del sinsentido se refiere siempre a la narración” y argumenta: “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. [...] 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).

sus efectos a la lógica del relato. A menudo estos cuentos se desarrollan a partir de la premisa de malentender o sobreentender ciertas expresiones: en “Voz en el teléfono”, por ejemplo, Fernando sobrecarga de sentido la frase “jugar con fuego”; o en “La boda”, se literaliza el sentido de la frase hecha “ser una tumba”. Tal como advirtió tempranamente Alejandra Pizarnik (1968) en “Icera” (*Las invitadas*), la anécdota cobra fuerza a partir del malentendido infantil de la nena, “sobre todo, su desconocimiento de la expresión ‘en la medida de lo posible’, característica de los adultos” (1994: 417). Si, como afirma César Aira, “la anécdota siempre está a un paso de ser humorística” (2004: 19), Ocampo construye ficción con los procedimientos del humor, al desplegar la potencia narrativa de la anécdota. El relato nace como efecto de una descolocación, de un malentendido, que con frecuencia procede de sacar de contexto una frase común. Esto también equivale a frustrar expectativas: lo que se espera (lo que el sentido común espera) es que frases como “morirse de calor” o “probarse ropa es una tortura” aparezcan en contextos narrativos en los que nadie *muere* literalmente ni *se asfixia* con un vestido. Cuando esos enunciados aparecen en un marco de lo más inapropiado (¿quién en su sano juicio diría “hace un calor de morirse” en el relato de una trágica muerte por sofocamiento?), develan un sinsentido que se impone a la realidad y todo el relato queda impregnado de una locura insalvable. El insistente “¡Qué risa!” de la nena en “El vestido de terciopelo” resuena, en un punto, como la risa frenética del loco. Lo humorístico del malentendido tiene, no obstante, menos que ver con la risa que con el modo en que frustra las expectativas del “entendido”. De acuerdo con la lectura deleuziana que realiza Aira, el malentendido provee una suerte de molde narrativo para el *nonsense*:

el sinsentido es una divergencia, y hay que seguir creando divergencias todo el tiempo. Pero el sinsentido involuntario, el lapsus o el malentendido o la mera estupidez, sigue siendo el modelo. Lo involuntario mismo es irremplazable, porque es esencial a la producción del sinsentido. De modo que al volverse deliberado, esa producción no puede disimular su carácter artificioso, su ficción. Su estado natural no pertenece al arte, sino a la vida. De algún modo, este mecanismo colorea de sinsentido todo el arte.

Y todo el lenguaje. El sinsentido se percibe sobre el fondo del sentido. ¿No sucederá lo mismo con el sentido? Es cierto que a este le alcanza con el contraste que hace con el silencio, pero una vez que el silencio se ha roto, o inclusive para que el silencio signifique algo, debe hacer contraste con otra cosa. (Aira 2004: 16. La cursiva es mía)

Los relatos del *nonsense* pasan *del sobreentendido al malentendido sin hacer escala por el entendido*, como continúa explicando el autor:

Los dos campos extraños que se solapan para dibujar el campo propio del nonsense son lo humorístico y lo infantil, que son las formaciones propias, respectivamente,

del malentendido y el sobreentendido. El nonsense echa mano a todos los recursos del humor: exageración, inversión, trueque de niveles, sorpresa (Aira 2004: 19-20)

Así, en estos cuentos de Ocampo, es la anécdota la que liga malentendido y sobreentendido para producir el sinsentido como efecto y forma de la ficción. Los relatos de *La furia...* juegan con el sentido vulgar del *cuento*, con el “¡Qué te cuento!” de las señoras (casi siempre coronado por un “¡Qué risa!”), con el chisme de barrio, con el pequeño relato curioso que se cuenta por teléfono: la *anécdota* da lugar al primer malentendido. La primera incongruencia, la primera frustración de la expectativa es ese *fuera de lugar* por el que un hecho atroz se narra en el registro de la banalidad. Esto no es más que el tantas veces señalado desfasaje que los cuentos de Silvina Ocampo plantean entre lo terrible de la anécdota y la “inocencia” de voz que narra (*cf.* Balderston 1983). Desde el punto de vista del malentendido, sin embargo, parece más pertinente considerar, antes que la supuesta “crueldad” de esa voz, el artificio por el cual el relato insiste en frustrar las expectativas del lector. Hay que saltarse entonces esa primera frustración, la más superficial, para adentrarse en los modos de construir ficción con los efectos de sinsentido propios del malentendido.

La furia... inaugura en la narrativa de Ocampo una lógica del relato construido sobre la premisa de un malentendido como “temporario abandono del sentido común”, tal como define Jean-Jacques Lecercle a la razón del *nonsense* (1994: 200). Esa fórmula, que recuerda a la de “la voluntaria suspensión de la incredulidad” de Coleridge, nos pone sobre la huella de la intermitencia que el relato estimula entre el orden de la creencia/expectativa y el del descreimiento/frustración. El lector se extraña, se sobresalta, tensionado entre la inercia de la credulidad y el impacto de la frustración. En el espacio de esa intermitencia se dirime la ficción.

El verosímil, antes que construirse a partir de “acciones de sentido común seguidas unas de otras” (Stewart 1989: 142), pone en escena el problema de la arbitrariedad de las conexiones en la mecánica de la composición (1989: 143). Si todo verosímil es por definición arbitrario, en estos cuentos, y por la gracia del *nonsense*, las razones de la ficción dan una vuelta de tuerca que exaspera el sentido común.

En una ficción construida sobre las premisas del *nonsense*, extrañas a las del sentido común, es natural —es necesario— que acontezcan, como en “La casa de los relojes”, “Voz en el teléfono”, “Las fotografías” y “La boda”, las *fiestas del revés*: cumpleaños, bautismos y casamientos que se resuelven en velorios. Por lo demás, los “héroes” malogrados (la inválida, el jorobado, los videntes) arman una galería de *freaks* o excéntricos de circo que contribuye a instalar el malentendido en el centro del relato. La hipótesis de un realismo de la insensatez habilita a explorar las relaciones entre lógica y ficción que plantean los relatos de *La furia...* a partir de una verosimilitud que juega con la suspensión del sentido. A contrapelo del sentido común, la insensatez de la ficción.

En “Las fotografías”, “Voz en el teléfono” y “La boda” el efecto humorístico está dado por una lógica de la invención que deliberadamente *malentiende* el sentido de tres expresiones del discurso cotidiano, respectivamente: “hace un calor de morirse”, “jugar

con fuego” y “ser una tumba”. En el primero de los cuentos, el malentendido se hace explícito hacia el final: “—Está muerta. Algunas personas alejadas de la cabecera creyeron que se trataba de una broma y dijeron: —Como para no estar muerta con este día. (2006: 92)”⁴. Si, como creemos, el relato se mueve en torno a esta expresión entre la lógica de la literalidad y el sinsentido, Adriana Mancini, por su parte, la lee en un sentido contrario: “los invitados —afirma— corrigen el drama enmascarándolo en su connotación metafórica” (2003: 64). Según su interpretación, el cuento “descubre la insensibilidad, ‘la crueldad inocente’”, característicos de un “modo de existencia dominado por el kitsch en la narrativa de Ocampo” (2003: 61). A pesar de que la frase en cuestión aparezca al finalizar el relato, entendemos que la vacilación entre cumpleaños y velorio se plantea, sin embargo, en forma sostenida desde el comienzo, hasta que los sentidos de ambos se juntan al final (cuando la nena yace muerta luego del sofocamiento sufrido en la sesión de fotos a la que es sometida). Adriana, la protagonista, una nena paralítica, aparece siempre en el centro de la escena, envuelta en puntillas blancas y rodeada de muchas flores que en un momento le colocan a sus pies. Esa descripción sugestiva (en la que uno no puede pasar por alto la insistencia en la mención de las flores), sumada a la de la concurrencia, que permanece de pie expectante mientras se “entretiene” hablando de temas fúnebres, elabora con sutileza el arrastre de los semas de la fiesta hacia una ambigua zona en la que se confunden con los de un velatorio. Contribuye, naturalmente, la inmovilidad de la nena en cuestión, que es trasladada cada vez que se hace necesario por dos hombres que toman su silla uno de cada lado. La parálisis de Adriana no se reduce a la de sus piernas: está inmersa en un letargo que se parece a la enajenación. Mientras todos cuentan “cuentos de accidentes más o menos trágicos”, como el que a ella misma la dejó lisiada, “Adriana sonreía” (2006: 88). Con esto presente, el “era un angelito” (2006: 93), que se dice de ella al final del cuento, suena bastante parecido a decir que era un poco estúpida. *Se deja hacer* y no hace nada, ni siquiera habla: “estaba tan agitada que no podía pronunciar ninguna palabra” (2006: 91).

La sonrisa de Adriana está tan fuera de contexto como el “¡Qué risa!” de “El vestido de terciopelo” y como el grito de alegría del jorobado en “La casa de los relojes” (la famosa sonrisa del gato de Cheshire de Carroll resulta, en este sentido, metáfora del *fuera de contexto* como mecanismo productivo del *nonsense*). Suenan desubicados, suenan a un malentendido que parece extenderse a todos los niveles del relato: no solo afecta a los personajes, sino que, además, nos hace dudar de nuestro propio modo de entender el cuento (¿de qué se ríen? ¿cuál es el chiste? ¿son tontos o cínicos?, como otras tantas maneras de preguntarse *¿cuál es el sentido del relato?*).

Del mismo modo, la vacilación entre “¿no entienden o se hacen?” añade un nuevo orden de ambigüedad en “La boda” y “Voz en el teléfono”. En estos relatos, sobreentendidos y malentendidos se solapan para dar movimiento a la narración. Ellos son la razón, en el primero de los cuentos, para que la nena plante su trampa mortal en el rodete de la futura novia:

⁴ De aquí en adelante, las citas corresponden a la edición de *La furia y otros cuentos* de Editorial Sudamericana, 2006.

Se me antojó que Roberta me miraba, pero era tan distraída que veía solo el vacío, mirando fijamente a alguien.

— ¿Pongo la araña adentro? —interrogué mostrándole el rodete.

El ruido del secador eléctrico seguramente no dejaba oír mi voz. No me respondió, pero inclinó la cabeza *como si asintiera*. [...]

— Todo esto será un secreto entre nosotras —dijo Roberta, al salir de la peluquería, torciendo mi brazo hasta que grité. Yo *no recordaba qué secretos me había dicho* aquel día y le respondí, como había oído hacerlo a las personas mayores.

— *Seré una tumba*. (2006: 181. La cursiva es mía)

El doble sentido de “antojo”, “secreto”, “tumba”, y de los gestos de Roberta, precipitan los acontecimientos, al tiempo que mantienen la ambigüedad y hacen recrudescer las expectativas de resolución. ¿En cuál de los dos sentidos se resolverá el relato? ¿La acción depende del malentendido o del sobreentendido?⁵ ¿No es acaso el relato mismo el que se sostiene en el vaivén entre ambos? Impresos sobre esa lógica, los movimientos de los personajes se juegan siempre en la efervescente vacilación del amor/odio, de vida y muerte, de una pulsión que de tanto perseguirse se aniquila a sí misma. Así, la devoción de la nena por Roberta —“Si me hubiera ordenado ‘Gabriela, tírate por la ventana’ o ‘pon tu mano en las brasas’ o ‘corre a las vías del tren para que el tren te aplaste’, lo hubiera hecho en el acto” (2006: 177)—, comparable a la de Fernando por los fósforos en “Voz en el teléfono” —la advertencia de la madre, dice el nene, “me inducía a tocar fósforos, a acariciarlos, a tratar de encenderlos, a vivir por ellos” (2006: 193)—, los lleva a ambos, con más o menos literalidad, a “poner las manos en el fuego” por lo que dicen amar. Para Molloy (1969), son protagonistas de “comportamientos extremos, exagerados. Los niños de estos cuentos son aceptados literalmente, sin que medie la posibilidad de una traducción entre la palabra y el hecho” (1969: 21). Ya sea desde el punto de vista de la exageración y la parodia, como en la interpretación de Molloy (1978), retomada por Tomassini (1995); ya desde el de la subversión (Pezzoni 1982), a partir de la sátira en el eje horror-humor (Zapata 1997 y 2009); o en función de la perversidad (Mancini 2003), los críticos se han referido en numerosas ocasiones al recurso a la literalización del estereotipo en los relatos de Ocampo⁶. En este sentido, Adriana Mancini señala:

⁵ Mónica Zapata (1997) entiende, en cambio, que no hay tal ambivalencia y que estas cuestiones quedan zanjadas en el relato, ya que —afirma— la nena está “jugando con el rodete” y, así, “lo que Roberta no hubiera podido hacer nunca por sí misma, la niña lo efectúa a través del juego. Cuenta para ello, y esto es fundamental, con el *asentimiento* de la amiga mayor” y con el aval de un claro “pacto sellado” entre ellas (1997: 350. La cursiva es mía).

⁶ En un sentido que luego reconduce hacia la parodia, Molloy afirma que Ocampo “[s]e permite tomar esos lugares comunes ridículos literalmente, haciendo de ellos algo más que ‘signos obvios de distracción y deterioro’, haciéndoles decir [...] lo que alguna vez dijeron. Lo trivial, lo ridículo y lo literal coinciden en las declaraciones de estos cuentos, no se excluyen” (1978: 248). Tomassini retoma estas ideas cuando dice: “El estereotipo queda librado a una reversión paródica, o a una exageración caricaturesca, cuando no a una desautomatización que desbarata su libertad, devolviéndolo al terreno indócil de la metáfora” (1995: 60). En un sentido similar pero subrayando su funcionalidad subversiva, Pezzoni entiende que “[e]l estereotipo reactivado *desata la lengua*: otorga a los lugares comunes que se suceden en cadena una literalidad que suscita la risa y el temor. [...] El estereotipo y la fórmula se descongelan, pierden la

La crítica ha destacado el trabajo de Silvina Ocampo con el idioma, con las formas populares del habla, el chisme, los estereotipos. La escritora compromete el significado de las palabras, provoca su desplazamiento por las distintas acepciones, altera el sentido de las oraciones y, fundamentalmente, el de las construcciones cristalizadas, en las que problematiza el margen estrecho e inestable que se establece entre el sentido literal y el figurado: indaga en uno y, al mismo tiempo, intenta concretar el otro. (2006: 105)

En el mismo estudio sobre las pasiones en Ocampo, Mancini trabaja la ambivalencia del afecto y la tensión entre amor y odio que emerge en los cuentos (2003: 121-177). En Fernando, la “pasión por los fósforos” (2006: 194) es, como toda pasión en Ocampo, o todo o nada. Cercana a la obsesión o la manía, le hace sobreentender el fuego en cualquier parte; así es como malentende a la amiga de la madre cuando esta dice “uno quiere quemarse”, y él: “Yo creía que se refería a los fósforos y no al sol” (2006: 196). La duda es, otra vez, si el malentendido es involuntario o no⁷. Lo que sin lugar a dudas es deliberado es el incesante efecto de frustración del sentido que se genera al plegar un malentendido sobre otro. Esta es la lógica de un relato que, sobre la permanente vacilación entre intención, tentación y fascinación que afecta a los personajes, sobre la insensatez de la ficción —tanto de sus premisas como del desarrollo de la anécdota y del clímax de desatino que alcanzan los finales—, apuntala la ambivalencia del lector entre creencia e incredulidad, expectativa y fracaso.

La anécdota de “Voz en el teléfono” dirime las relaciones entre lógica y ficción con la insensatez propia del *nonsense*. Sopesándolas en el juego entre razón y sinrazón, el cuento le otorga desarrollo narrativo a la formulación lógica “si x , luego, y ”. “—Fernando, si jugás con fósforos, vas a quemar la casa —me decía mamá, o bien—: Toda la casa va a quedar reducida a un montoncito de cenizas —o bien—: Volaremos como fuegos de artificio” (2006: 193). Como si no la entendiera, o como si la entendiera extremadamente al pie de la letra; por desobedecerle o por ser tan fiel a sus palabras como para hacerlas valer por presagios, Fernando juega con fósforos y prende fuego la casa. Como en todos los numerosos casos de pasión desbordante en los cuentos de Ocampo, la distancia entre razón extrema y sinrazón es mínima.

‘naturalidad’ que los volvía imperceptibles, se vuelven decir-actuar” (1982: 19-20. Cursiva en el original). Desde una interpretación diferente, preocupada por “la combinación de rasgos de humor con motivos de horror”, Mónica Zapata (1997: 353) considera que los clichés, en boca de los personajes, (como el “Seré una tumba”) “producen en el lector la risa que conjura el horror” (1997: 352). Por su parte, Adriana Mancini piensa la productividad narrativa del clisé desde el punto de vista de la perversidad y, en su análisis de “Mimoso”, señala: “La valencia que se corresponde con el significado metafórico enmarca la puesta en escena de una reunión decorosa; y la que remite a su significado literal hace avanzar la diégesis anticipando el desenlace y, a su vez, tiñe el relato de perversidad” (2003: 250).

⁷ Otras lecturas atentas al reconocimiento de los rasgos propios del modo fantástico en esta narrativa resuelven y clausuran la suspensión del sentido que intento señalar como esencial en el *nonsense* ocampiano. A partir de un abordaje de la literalidad discursiva desde la psicología cognitiva, Marisa Martínez Pérsico (2012) explica las anécdotas de los relatos como productos de un modo infantil de percepción del mundo. De acuerdo con dicha interpretación, el niño en su fase de pensamiento concreto intentaría reponer la laguna de sentido que existe entre lo que se dice y el concepto metafóricamente evocado.

“En un sentido el *nonsense* es —afirma Lecercle— metanarrativo, una mirada intuitiva, proto-reflexiva de la ficción. A su turno, esta capacidad para la intuición se debe a [su] íntima relación [...] con la lógica” (1994: 199). Así como lógica y ficción se superponen en el campo del desatino, en “La casa de los relojes” se ensaya otra suerte de reflexión metanarrativa, la que afirma que *la ficción es como un juego*. Este cuento guarda, en cierto sentido, resonancias con los de *Viaje olvidado*, por su vínculo con respecto a la verosimilitud del dibujo animado y el juego, que aquí impacta sobre la forma de la ficción.

En el registro de la trivialidad que promueve el género redacción escolar (motivado en este caso por el consabido disparador “Qué hiciste en las vacaciones”), un nene que firma con los significantes del anonimato (“N. N.”) —rúbrica de la vulgaridad del relato o mera coincidencia— se dispone a contar cómo “se divirtió” en una fiesta del vecindario. Estanislao Romagán, el relojero del barrio, ingresa en la narración como un personaje que indefectiblemente se recorta de la multitud, que sobresale por su rareza: nadie olvidaría al jorobado, al *freak*. Si la joroba es lo que más “sobresale” de lo común, el relojero se destaca también porque vive en una suerte de irrealidad: en su “casilla” “que parece de perro”, el tiempo enloquece: suenan “todos los despertadores en cualquier momento” y los relojes dan “las horas mil veces al día” (2006: 50-51).

El espíritu de fiesta “del revés” se redobla en una suerte de carnavalización por la que no solo los invitados invierten sus roles habituales —“Mi madre, que habla poco, charlaba con una señora cualquiera y Joaquina, que es tímida, bailó sola cantando una canción mejicana que no sabía de memoria. Yo, que soy tan huraño, conversé hasta con el viejito malo que siempre me manda al diablo” (2006: 52)— sino que hasta se designa como “rey de la fiesta” al personaje más ridículo, el jorobado, al que todos ofrecen “mil atenciones” (2006: 52). Entre ellas, la del plancharle el traje, que traía arrugado. “Todos acogieron la idea con entusiasmo, hasta el mismo Estanislao, que es tan moderado, gritó de alegría y dio unos pasitos al compás de la música [...]. Así, iniciaron la peregrinación a la tintorería” (2006: 53). Que el planchado de un traje sea motivo, no de la alegría, sino del *gritar y bailar de alegría*, y que motive además una “peregrinación” a tal efecto, adelanta la incongruencia humorística, la exageración disparatada que desembocará naturalmente (según la ley de necesidad del verosímil) en la idea de plancharle el traje con el traje puesto. Propia del disparate de los dibujos animados, o del de *Los tres chiflados*, la secuencia llama la atención sobre la presumible inocencia de su protagonista, que se inscribe en el sugestivo *dejar(se) hacer* de los personajes de Ocampo. Igual que Adriana, de “Las fotografías”, u Octaviano, “El vendedor de estatuas” (*Viaje olvidado*), el jorobado, que “era buenito” (2006: 51), también *se deja*, pero con una alegría especial, que fluctúa entre la indiferencia y la estupidez⁸.

⁸ Andrea Ostrov (1997) asocia, en cambio, el planchado del traje con el traje puesto en “La casa de los relojes” con la anécdota de “El vestido de terciopelo”, por el modo en el que en ambos “Hasta tal punto la tela es constitutiva de la identidad [que] cuerpo y vestido se con-funden” (1997: 303). De esta manera, Ostrov ensaya una lectura diferente de los cuentos, según la cual afirma: “los afeites *matan* —parecen decir los textos— en tanto suponen un sometimiento a la convención y a la norma que implica en gran medida el congelamiento, la parálisis del sujeto. En este sentido, “Las fotografías” constituye un ejemplo privilegiado” (1997: 303).

No obstante, el tono lúdico que reviste la aventura del planchado parece sugerir la siempre renovada promesa de júbilo que ofrece el juego. En ese interés —del orden de las pasiones totales ocampianas— que manifiesta el jorobado por el juego, literalmente *se le va la vida*. “Nadie se reía, salvo Estanislao” (2006: 55), anota el nene en su composición. En este sentido, menos que la niñez del narrador, importa la *infancia* del jorobado. Con su risa inexplicable irrumpe la trivialidad de la infancia en tanto “afirmación infinita de una alegría imperceptible”, según la define Sergio Cueto en uno de sus ensayos sobre el *nonsense* (1999: 95).

El jorobado ríe, uno podría decir “como un loco” o como un idiota. Sin negarle esos atributos, todo parece indicar que ríe con infantil alegría, con el júbilo indiferente de quien está absorto en el juego. Por esa incesante e insensata (aun insana) ocupación en la alegría del juego, los otros lo condenan: *ellos*, el personaje colectivo que, como el “*they*” de los limericks de Edward Lear (*cf.* Aira 2004), no tolera la singularidad y, por lo tanto, la aplasta, la *plancha*. La esencial incongruencia de este adulto-niño, hombre-bestia, su condición excéntrica (humorística), no puede ser tolerada por estos “ellos”, que no tienen sentido del humor.

En el orden del juego, los valores del mundo se suspenden: se instaura una fisura en el mundo cotidiano, se abre un espacio en el que rigen valores inmanentes. El juego postula una hipótesis y la desarrolla en una sucesión lógica, una lógica que es insensata desde el punto de vista del mundo corriente. El mundo corriente entiende mal el mundo del juego. En los relatos de Ocampo, la lógica del juego se entromete con la del mundo habitual: hay seres que habitan el mundo como juego, son los marginales, los locos, los idiotas. Son personajes que malentienden el mundo y son, por lo tanto, malentendidos por los otros (“ellos”, “*they*”): la incongruencia entre unos y otros, la insensatez y la inquietud que provoca el excéntrico confieren movimiento a la narración de una anécdota que es, siempre, mínima. La ficción se sostiene así, insensatamente, en un juego entre el *despropósito* y la *necesidad absoluta* de lo que sucede. El encadenamiento lógico y riguroso de las secuencias de un disparate, la necesidad con la que se inviste una insensatez, constituye la lógica del relato. La ficción es ese malentendido por el que un sinsentido le da todo el sentido al relato.

En esa lógica de la insensatez, el hiato está siempre en primer plano. Una imagen, la más potente de todo el relato, permanece ausente: la escena del planchado de la joroba. Se funda, así, el *hueco* de la narración como *lugar del malentendido*. Si la imagen queda, necesariamente, a cargo del lector, ese sobreentendido estremece, junto con la sensibilidad, la *incomodidad* de su creencia. Entre la molestia, el fastidio de la credulidad y la frustración de las expectativas, se dirime el malentendido del lector, que no termina de dar crédito a lo sobreentendido. (De manera semejante en que, se supone, lo hará la maestra al leer la carta de su alumno, el lector se pregunta “¿estoy entendiendo bien, le planchan la joroba?”). Surge, entonces, como efecto de lectura, una suerte de “malentendido de la claridad” en la medida en que se frustra la expectativa de complejidad o, mejor, de *profundidad* del sentido (Claro que le planchan la joroba, se sobreentiende —seguirá razonando el lector—, pero, ¿qué más habrá que sobreentender en ese gesto?, ¿cuál es

el sentido *no dicho*?, ¿qué significa una joroba? En definitiva: ¿cuál será el límite entre lo sobreentendido y lo malentendido?). De tan clara, la anécdota se vuelve oscura. Falta el valor moral de la acción, el sentido que la orientaría y, por lo tanto, solo queda la afirmación vacía de la indiferencia. La perplejidad de la superficie aparece en estos cuentos como la marca *nonsensical* de la narrativa ocampiana.

Al fin y al cabo, la anécdota del jorobado, lejos de simbolizar ni representar nada, se agota en el propio gesto de proseguir y acelerar el movimiento de la narración. En este sentido, el valor de la marginalidad del personaje, de su condición de *freak*, es menos el de representar —o satirizar, en términos de Tomassini (1995: 74) y Zapata (1997: 346)— la opresión social del débil que el de manifestar con alegría incólume la pura indiferencia al valor. Perfectamente integrado a la sociedad, el *freak* es, con todo, un honesto relojero abocado con afán a su tarea. Su marginalidad no se encuentra, así, en los márgenes del mundo social organizado, sino, antes bien, en la suspensión de los valores del sentido común. La neutralidad de la indiferencia, la perplejidad de la superficie, se impone por fuerza a la interpretación moral de la crueldad. O acaso haya que entender que la “verdadera” crueldad no es más que esa “indiferencia que dice indiscriminadamente sí a todo y que por eso no afirma nada y no deja que nada se afirme” (Cueto 1999: 99).

Tal vez haya que leer el “¡Qué risa!” de la nena de “El vestido de terciopelo” en esa misma clave: la de la risa sin propósito, sin valor, la *risa sin razón*⁹. Esa suerte de estribillo del relato, subraya tanto la gracia de los momentos gloriosos —“El vestido ya no tenía casi ningún defecto [...] ¡Qué risa!” (2006: 159)— como la de los trágicos —“la señora respiraba con dificultad [...] ¡Qué risa!” (2006: 158)—. Indiscriminadamente se ríe de todo, lo que lleva a concluir que nada le parece particularmente digno de risa y que la risa no significa nada en particular. La muerte de la mujer, ahogada por el vestido, se vuelve objeto de irrisoria afirmación, al igual que todo lo demás: que se caigan los alfileres, que lleguen acaloradas a la casa, que confundan a la modista con la madre de la nena... Todo amerita el “¡Qué risa!” de la narradora, su indiferente alegría. No está en juego el cinismo, sino la suspensión de los valores, la neutralización de los lugares que delimita el valor. Por eso, resulta improcedente e impertinente cuestionarse de qué lado está la nena, si del lado de la candidez o del de la crueldad, si del de la ingenuidad o del lado del escándalo moral.

⁹ Cuando se habla del humor en Silvina Ocampo, rara vez deja de atribuírsele un propósito o una intención claramente determinados. Mónica Zapata (2009), por ejemplo, trabaja el humor y la estereotipia en relación con su función de conjurar el horror. En su lectura de este cuento, entiende el funcionamiento del sintagma “¡Qué risa!” como el de un chiste de “risa liberadora”, con el que la niña “firma la venganza de todas las de su género y de su clase” (2009: 158). Otro caso es el de Hiram Aldarondo que, en *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo* (2004), estudia específicamente el problema con el objetivo de demostrar “cómo Ocampo trabaja con diferentes estrategias humorísticas cuya combinación o reordenación lúdica tiene como propósito provocar la risa amarga de la constatación de una experiencia real de extrema crueldad” (2004: 16). Asimismo, se refiere a la “deformación grotesca” en los cuentos, a la que le atribuye “como intención final la degradación risible” (2004: 19), y a la sátira, “con vistas al desmascaramiento y desmitificación de ciertas actitudes burguesas y de marcados estereotipos sociales” (2004: 19).

Con su orgulloso “¡Qué vestido! Creo que no hay otro modelo tan precioso en todo Buenos Aires” (2006: 158) y su suspiro final “¡Me costó tanto hacer este vestido!” (2006: 160), la modista corona el exitoso fracaso de la aventura. “Irrisorio triunfo [...] que hace de todo triunfo una irrisión, de todo fracaso una risa triunfal” (Cueto 1999: 101). Triunfo y fracaso son irrisorios, se juntan en la risa indiferente de la sinrazón: risa sin juicio de la locura (puesto que, sin juicio, todo da lo mismo). “¡Qué gracioso!”, dice también el Grifo de Carroll, mientras la Reina habla de sus ejecuciones (en el capítulo IX de *Alicia en el país de las maravillas*), y es como decir “¡Qué gracia!” (o “¡qué cosa!”) para señalar una divergencia, un desplazamiento de los hechos del plano de lo habitual, sin establecer un significado profundo, sin juzgar. Que todo dé lo mismo es la legítima crueldad¹⁰.

Si la risa es satírica o paródica, como se ha dicho (*cf.* Tomassini 1995, Zapata 1997, Aldarondo 2004), ¿cuál es, en ese caso, la crítica que la define, el juicio, el punto de vista superior? Por encima de todos los acontecimientos, sobre su superficie, está la risa y no el juicio. ¿Hay algo más inquietante, más ridículo¹¹ y más cruel que esa suspensión de todos los sentidos? Digo suspensión y no negación: la risa no niega nada, afirma un sentido, pero no dice cuál. Una voz dice “qué risa” y pone a circular un sentido, un ser, un saber que no pasa por el entendimiento —“*lo sé yo, pero no mi entendimiento*”, así resume Carlos Foix el sentido del humor para Kierkegaard (1965: 17. Cursiva en el original)—. Como tantas otras veces en Ocampo, el lector ve frustrada su expectativa por entender el sentido de la risa. El humor en esta narrativa aparece como una de las formas del fracaso: “La risa es [...] el saludo con que, abriendo la puerta de una promesa, se hace pasar la nada” (Foix 1965: 12). Voz donde nada se piensa, voz inquietante, voz infantil, la de la infancia “sin edad, que ríe por debajo de la vulgaridad humana” (Cueto 1999: 105).

3. Conclusión

La propuesta de lectura de *La furia y otros cuentos* a partir de las formas del *nonsense* puso de manifiesto el modo en que en estos relatos la ficción nace de las distintas formas de explotar las posibilidades narrativas del malentendido. A contrapelo del sentido común, la ficción ocampiana construye una verosimilitud que juega con la suspensión del sentido, en un calibrado balance entre el *despropósito* del malentendido y la *necesidad absoluta* de la trama que desencadena. Tras el hilo insensato de una anécdota que es siempre mínima, y por la ley de necesidad de la narración —la causalidad—, estos relatos se sostienen hasta la insensatez en el despropósito de sus enunciados.

¹⁰ En relación con esto, dice Adriana Mancini (2003) que la falta de distancia irónica o paródica impide que el lector establezca un juicio de valor respecto de los hechos narrados. Sin embargo, su lectura está lejos del “todo da lo mismo” que proponemos acá. Para Mancini, el desenlace del relato indica una consecuencia moral, puesto que, según entiende, el “exceso kitsch [...] venga implacable la cursilería de la ociosa señora” (60).

¹¹ Cueto precisa que lo ridículo no es lo absurdo ni “es lo extravagante; tampoco lo que mueve a burla. Lo ridículo es simplemente lo irrisorio, la ilocalizable insignificancia de lo cotidiano, la trivialidad sustraída al sentido común. Lo ridículo es el da del da lo mismo. Solamente lo ridículo ríe en el mundo, es el mundo que ríe de sí mismo mientras todo se derrumba [es] la chifladura sin fin de cada día” (1999: 102-103).

Mientras que otras interpretaciones de *La furia...* habían privilegiado la metáfora a la literalidad, dando lugar con frecuencia a una lectura en clave subversiva, afirmamos la hipótesis del uso narrativo del malentendido como artificio, de la proyección de sus efectos a la lógica del relato. Aquí el malentendido no tiene que ver con una falta de claridad del relato, como puede ocurrir en muchos de los cuentos de *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, las últimas compilaciones de Ocampo, sino antes bien por un exceso de claridad, una exasperación de la literalidad. El encadenamiento lógico y riguroso de las secuencias de un disparate, la necesidad con la que se inviste una insensatez constituye en estos cuentos la lógica del relato. La ficción es en Ocampo ese malentendido por el que un sinsentido le da todo el sentido al relato.

Bibliografía

- AIRA, César. *Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- ALDARONDO, Hiram. *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos, 2004.
- BIANCOTTO, Natalia. "Del fantástico al *nonsense*. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo". *Orbis Tertius* 20/21 (2015)
< <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n21a05/6799> > [23/07/2018]
- . "El *nonsense* en la narrativa de Silvina Ocampo". Tesis Doctoral. Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. *Mimeo* (2015a)
- . "Los cuentos limerick de Silvina Ocampo". *Castilla. Estudios de Literatura* 7 (2016): 492-516. <<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/521>> [23/07/2018]
- . "El *nonsense* de Silvina Ocampo en 'Cornelia frente al espejo'". *Cuadernos del Sur*, Fascículo *Letras* 46 (2017): 63-80.
- BALDERSTON, Daniel. "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock". *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 743-752.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. "Defensa del desatino". *Ensayistas ingleses*. Comp. Ricardo Baeza. Buenos Aires: Jackson, 1948 [1901: "A Defence of Nonsense"].
- CUETO, Sergio. *Versiones del humor*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey. Buenos Aires: Paidós, 2008 [1969].
- FOIX, Juan Carlos. *Qué es lo cómico*. Buenos Aires: Columba, 1965.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. London: Routledge, 1994.
- MANCINI, Adriana. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. “Resurrección de la infancia y literalidad discursiva en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo. Un abordaje transdisciplinario de lo fantástico desde la psicología cognitiva”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 4 (2012) <<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/41>> [20/09/2018]
- MOLLOY, Sylvia. “Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje”. *Sur* 320 (1969): 15-24.
- . “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”. *Lexis* 2 (1978): 241-251.
- OCAMPO, Silvina. *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006 [1959].
- PANESI, Jorge. “El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo”. *Orbis Tertius* 10 (2004): 93-100.
- PEZZONI, Enrique. “Silvina Ocampo. La nostalgia del orden”. Prólogo. *La furia y otros cuentos*. Silvina Ocampo. Madrid: Alianza, 1982.
- PIZARNIK, Alejandra. “Dominios ilícitos”. *Sur* 311 (1968): 91-95.
- . *Obras Completas: Poesía completa y prosa selecta*. Ed. C. Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1994. 415-421.
- SÁNCHEZ, Matilde. “Prólogo y notas”. *Las reglas del secreto*. Silvina Ocampo. Ed. Matilde Sánchez. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- SEWELL, Elizabeth. *The Field of Nonsense*. London: Chatto & Windus, 1952.
- STEWART, Susan. *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 1989 [1978].
- TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodolpi B. V., 1988.
- TOMASSINI, Graciela. *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1995.
- ULLA, Noemí. “Silvina Ocampo”. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- ZAPATA, Mónica. “Entre niños y adultos, entre risa y horror: dos cuentos de Silvina Ocampo”. *América. Cahiers du CRICCAL* 17/1 (1997): 345-361.
- . *Silvina Ocampo: Récits d'horreur et d'humour*. Paris: L'Harmattan, 2009.