

Del fantástico al *nonsense*. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo

por *Natalia Biancotto*
(*Universidad Nacional de Rosario – CONICET, Argentina*)

RESUMEN

El lugar común que identifica a la literatura de Silvina Ocampo como fantástica resulta un pretexto tranquilizador que de algún modo domestica su rareza. En las interpretaciones críticas actuales sigue funcionando esta idea reductora que, si para una coyuntura determinada resultaba explicativa, hoy se revela impropia. Entiendo que, en sus momentos más característicos, los relatos de Ocampo se definen menos por los tópicos y procedimientos que involucran lo sobrenatural, lo anormal o lo irreal, que por una forma de la escritura cuyo desatino deja atónito al lector. Para leer esta literatura en nuevos términos, pienso en el nonsense como relato de la insensatez, un modo de uso de la locura como estética y como ética.

Palabras clave: Silvina Ocampo - género fantástico - nonsense - ética de la escritura.

ABSTRACT

The cliché that identifies Silvina Ocampo's literature as fantastic acts as a calming pretext which somehow domesticates her oddity. In current critical interpretations, this reductive idea, which was explanatory enough in specific past circumstances, continues to operate, even though it results clearly inapplicable nowadays. In my view, the most characteristic moments in Ocampo's narrative are defined by a writing form whose folly disconcerts the reader, rather than by topics and procedures involving the supernatural, abnormal or unreal. In order to read this literature in these new terms, I posit nonsense as a narrative of insensibility, a usage of madness as aesthetics and ethics.

Keywords: Silvina Ocampo; fantastic genre; nonsense; writing ethics.

¿Existe el género fantástico? La respuesta, siempre supersticiosa, está en el que pregunta. Si el fantástico existe o no, eso depende del lector. Es evidente que esto significa reemplazar una creencia por otra: menos que en el género, creer en el lector tal como lo inventó Borges, en esa figura decisiva de lector. Si los modos de leer son históricos, como él mismo demostró con “Pierre Menard, autor del Quijote” antes que con sus ensayos, me pregunto, con Borges, si los relatos de Silvina Ocampo (a quien, no sé si casualmente, va dedicado el ese relato) aún resisten una lectura en términos de lo fantástico. Habría que ver también, de modo más general, hasta qué punto es válido todavía el concepto de fantástico, y cuál sería hoy la definición, los alcances y la vigencia de esa categoría.

Un lector que, como Borges, elige leer la filosofía como una rama de la literatura fantástica es uno que tanto afirma la soberanía absoluta de su propio interés cuanto que se burla de los géneros. Tanto se burla que consiguió imponer una idea del género fantástico basada en sus preferencias literarias. La ética del lector hedonista que organiza las postulaciones borgeanas ejerció, a través de una serie de operaciones en el campo cultural, un poderoso efecto en la concepción de la literatura fantástica en la Argentina. Sobre una idea de la literatura que reconoce en el encanto de lo literario su fuerza principal se fundaron las bases para la compilación de relatos que llevaron a cabo Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares y que dio como resultado en 1940 la famosa *Antología de la literatura fantástica*, esencial para la definición del género en la literatura argentina (y aun, en la historia del género latinoamericano, según Louis 2012: 127). Que la idea del fantástico que



se desprende de la compilación tiene por fundamento el gusto personal de estos tres lectores es una evidencia que el mismo prólogo de Bioy, sumado a numerosas declaraciones de Borges en notas y reseñas, han conseguido ocultar. Que la identificación de la obra de los tres con el género fantástico es producto de un efecto de lectura de esa misma compilación, en el marco de una serie de estrategias de posicionamiento en el campo literario, es otra evidencia que, sobre todo, a propósito de Silvina Ocampo, no termina de salir a la luz. Cuánto tiene de fantástica la narrativa de Ocampo, o cuánto consigue interpretarla una lectura desde esta modalidad literaria, es una pregunta que no se han formulado suficientemente las lecturas críticas, en especial, en relación con sus dos últimos libros y con el primero, los que mejor definen su potencia literaria.

La recepción de la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov por parte de la crítica latinoamericana entre fines de los años setenta y principios de los ochenta crea un clima de auge del fantástico, que ponen de manifiesto las redefiniciones de Ana María Barrenechea y los cursos de Enrique Pezzoni, por pensar en dos casos paradigmáticos. En este contexto, la recuperación de la *Antología* de Borges, Bioy y Ocampo para la causa del fantástico es ineludible. Las lecturas críticas sobre la obra de Silvina Ocampo, que se incrementan y afianzan en la década del noventa, establecen por entonces la perspectiva fantástica como matriz hegemónica y autorizada para el análisis de esta literatura. Tal vez la obra de Bioy sea la única que todavía resiste una lectura desde el fantástico tal como lo definió Todorov —incluso, tal como lo redefinió Barrenechea para el corpus hispanoamericano—, pero las de Borges y Ocampo exceden completamente esos problemas hasta el punto de volverlos improcedentes. Si ambos comparten una preocupación, ésta tiene menos que ver con el fantástico que con el problema del lector y los efectos que sobre él puede producir un relato. Esa dedicatoria del Pierre Menard a Silvina Ocampo, ¿no implicaba un acuerdo velado acerca de una idea de lector, de la importancia soberana que para ambos tenía la lectura?

I. Por un lector atónito

El género fantástico en Silvina Ocampo es en gran medida un efecto de la *Antología* que compiló junto con Borges y Bioy. Esto quiere decir que las lecturas de su obra desde el fantástico son el resultado de un malentendido intencional: los antólogos (¿especialmente Borges?) confundieron, convenientemente, un criterio hedónico con uno genérico. Y si se considera, en este sentido, que la *Antología* funciona como parte del operativo borgeano de posicionamiento de ciertos escritores, obras, y sobre todo, de cierta concepción de la literatura, la colocación de Silvina Ocampo en el terreno de la literatura fantástica procedería menos de los rasgos característicos de sus relatos que del efecto provocado por las declaraciones borgeanas y las interpretaciones críticas de sus enunciados.

Los dos prefacios de Bioy, el prólogo de 1940 y la posdata de 1965, confirman, respectivamente, estas dos conjeturas. El prólogo delata la confusión deliberada de criterios: dice Bioy que el volumen es, “simplemente, la reunión de los textos de la literatura fantástica que nos parecen mejores” (2007: 14). Sin dudas, el “que nos parecen mejores” preexiste a la categorización de los textos dentro del fantástico, como prueba la inclusión, de lo contrario injustificada, de los fragmentos de Swedenborg o de Joyce. La advertencia con la que Bioy abre el prólogo acerca de que el campo de la ficción fantástica es tan inmenso como el de toda la literatura, incluso la anterior a las letras, alertaría secretamente sobre una implícita convicción de los antólogos: la definición de lo fantástico es siempre patrimonio del lector, que puede encontrarlo tanto en *Las mil y una noches* como en la Biblia, en las novelas eróticas y realistas y hasta en los libros de filosofía. La amplitud extrema del corpus subraya la ficción teórica del género que intenta definir Bioy. Si a esto se suma que su propia definición del fantástico manifiesta, como señaló Pezzoni, las mismas oscilaciones que la de Todorov entre criterios teóricos, históricos y temáticos, y que —más alarmante aún— su formulación no guarda ni siquiera una estrecha relación con los textos elegidos, según estudió en detalle Annick Louis, no queda en pie otro eje de selección válido que no sea uno casi exclusivamente hedónico, mientras los demás caen por su propio peso. La posdata reconoce esta evidencia, y añade otra: la *Antología* formó parte, en 1940, de un “operativo” contra la novela:

Lo que tan reiteradamente me arrojaba en el error acaso fuera un bien intencionado ardor sectario. Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro

país y en nuestra época adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. (Bioy Casares 2007 [1965]:16).

Si un “ardor sectario” los movilizaba, para continuar con la metáfora de Bioy, faltaría identificar a su promotor, al “líder de la secta”. En la confesión de Bioy resuenan de un modo demasiado sugestivo las palabras que Borges había repetido y parafraseado insistentemente en numerosas notas, reseñas y artículos entre los años treinta y cuarenta: el propósito del escritor debe ser, ante todo, el de encantar y conmover al lector. La eficacia del estilo borgeano ha impedido hasta hoy percibir que, menos que la debilidad de la trama, lo que Borges declara inaceptable en literatura es la falta de interés, de encanto. En su estrategia de combate contra la novela psicológica —para ser más precisos, contra Mallea y el humanismo literario de *Sur*—, Borges levanta las banderas de la narración ordenada y rigurosa, haciendo creer que la identifica exclusivamente con la modalidad fantástica. En realidad, detrás de las dicotomías estratégicas entre realismo y fantástico, informalidad y rigor, lo que Borges defiende es una posición ética frente a la literatura según la cual ésta debe garantizar ante todo el placer del lector¹.

Las interpretaciones críticas de los enunciados borgeanos le concedieron, sin embargo, una importancia excesiva a la mentada defensa del fantástico en virtud de su rigor constructivo. En su imprescindible trabajo sobre la *Antología de la literatura fantástica*, Annick Louis (2001) estudia las divergencias entre Borges y Bioy respecto de su concepción del fantástico que, según la autora, tienen que ver principalmente con la explicación de los hechos fantásticos que el relato presenta. Señala también que las críticas que Borges le hace a los comentarios sobre literatura fantástica de Bioy en *La estatua casera* “dejan ver que para él el género fantástico (como el relato policial) es ante todo una cuestión de maestría técnica y narrativa” (Louis 2001: 424), una defensa del género en función de su rigor y orden, sobre la que insistiría en el prólogo a *La invención de Morel*. “De este modo —propone Louis—, la reivindicación del género resulta del reconocimiento del dominio técnico y del trabajo intelectual que demandan del escritor: razones que orientan su elección a la hora de hacer una antología” (2001: 413). Si esto fuese cierto, Borges no incluiría muchos de los cuentos de Silvina Ocampo dentro del género fantástico, en los que el rigor formal brilla por su ausencia; brilla, digo sin ironía, como marca de estilo. Por otra parte, estas razones tampoco serían criterios válidos para Ocampo como antologista, a menos que ella no piense sus propias ficciones dentro del género.

Es evidente que el criterio de selección de la *Antología* es menos formalista que hedónico, como el que orienta la ética de lector de Borges, a pesar de lo que éste quiere hacer creer. La elocuencia de sus declaraciones consiguió posicionar en el centro del canon y convertir en modelo de la denominada literatura fantástica a una antología que, en rigor, es la de su biblioteca personal. ¿Habría que pensar que primero tuvo que imponerles esta biblioteca a Bioy y a Silvina? ¿Que, más bien, seguramente la compartían? ¿O habrá que leer el nombre de Borges, primero en la portada, desafiando el orden alfabético, como oscura referencia del líder de la cofradía? Confabulaciones sectarias aparte, lo cierto es que en 1940 era el único que podía respaldar ciertas operaciones con una obra detrás, y que entre esas operaciones se encontraba la de posicionar un nuevo modo de entender la literatura, la suya y de sus escritores amigos. La incorporación a la *Antología* de textos de los propios antologistas, que tanto horrorizó a Roger Callois² —la primera edición incluía “Tlön Uqbar Orbis Tertius”; en la segunda, el gesto se radicaliza con el agregado de cuentos de Silvina Ocampo y de Bioy Casares—, se explica como parte de esta estrategia de difusión, que sin dudas no escamoteaba las controversias. El cuento de Silvina Ocampo que aquí se incluye, “La expiación” (de *Las invitadas*), por cierto, tiene poco de fantástico en los términos en que tanto Bioy como Borges lo definen. La exigencia de que el relato no sufra ninguna parte injustificada, que para Borges caracterizaría al género fantástico, se cumple, si bien un poco más que en otros relatos de la autora, con bastante dificultad. La anécdota que se narra, de cómo un hombre entrena pajaritos para envenenar y dejar ciego al amigo, de quien tiene celos porque mira mucho a su mujer, se explica sin necesidad de recurrir a lo sobrenatural.

¹ Desarrollé esta hipótesis en un trabajo anterior (Biancotto 2013).

² En una carta a Victoria Ocampo del 7 de abril de 1941, le dice Callois indignado: “He visto la Antología Borges-Adolfo-Silvina: es desconcertante desde cualquier punto de vista. [...] Por lo común, el que hace una antología evita incluirse en ella” (Citado en Louis 2001: 416).

Lo que en todo caso entraría en el terreno de lo inexplicable — ¿sería lo inexplicable lo que hay que entender por fantástico?—, es la indudable locura del hombre. Las maniobras que lleva adelante, para paliar sus celos primero y su culpa, después, son más dignas de la crónica de un psicópata suelto, que tanto fascinaban a Ocampo (guardaba los recortes de diarios para escribir cuentos con ellos), que de la verosimilitud fantástica que Bioy exige para el género. Las insinuaciones acerca de la magia negra que invocaría el loco por ser indio, resultan en extremo forzadas, como si se quisiera hacer encajar al relato en el fantástico, con una explicación externa a su lógica. El muñeco vudú, sugerido en un momento, no vuelve a mencionarse, como si el texto mismo insinuara que no hace falta llegar a tanto, que no hace falta, incluso, no sufrir ninguna parte injustificada para que un relato tenga la potencia de seducir al lector, aunque sea desde la extravagancia del sinsentido. Sospecho que en las narraciones de Ocampo se confundió con demasiada frecuencia el fantástico con el sinsentido, cuando ni siquiera en la famosa antología consigo encontrar una Silvina Ocampo *fantástica*. Casi como su reverso exacto, el cuento de Bioy que se incluye en el volumen, “El calamar opta por su tinta” (de *El lado de la sombra*), supedita encanto a rigurosidad formal.

La antología define, antes que un género, un lector. Una idea de lector fascinado, conmocionado, en la que creo que Silvina Ocampo y Borges se encuentran más cerca entre sí, y más lejos de Bioy. Si una idea de lo fantástico recorre el volumen, ésta no tiene que ver ni con los autores elegidos, ni con el tipo de relatos (hay cuentos, fragmentos de novelas, relatos mitológicos, etc.), ni con el orden y el rigor formal de la construcción (de nuevo, la incorporación de fragmentos de novelas, por ejemplo, tira por tierra cualquier criterio formalista), ni mucho menos con precisiones genéricas, sino únicamente con ciertos fugaces momentos de los textos que cautivan al lector en la fascinación por algo que no podríamos denominar más que de modo muy indeterminado como *lo incierto*. No es necesario pensar exclusivamente en fenómenos paranormales, fantasmas o extraterrestres, sino en cualquier posibilidad de sacudir al lector en sus modos habituales de entender lo real. Este sentido de lo que, por comodidad, se ha denominado “fantástico”, es el punto en el que se vinculan más estrechamente las literaturas de Borges y de Ocampo, y en el que ambas se distancian de la de Bioy, que permanece en una versión más escolar del problema, detenido en preocupaciones menos ambiciosas por la forma y el género. Borges trabaja con la posibilidad de múltiples y paradójicas variantes del universo y del destino; Silvina Ocampo, con los límites de la razón, con la incesante fuga del sentido: la locura en el mundo (Aira 2004).

Sólo en este sentido de lo fantástico sería posible incluir a la obra de Silvina Ocampo, pero es un sentido tan amplio e indeterminado que resulta más bien impropio. Entonces, lo que hay que pensar es que en algún momento, en una coyuntura determinada, la remisión de la narrativa ocampiana al género fantástico resultaba útil, explicativa, o, por lo menos, tranquilizadora, y que ya sería hora de abandonar esta perspectiva “segura”, primero porque ya no lo es, y segundo, porque el riesgo de no pisar terreno firme parece estar más a tono con lo que esta literatura propone. Se trataría, así, de pensar que la obra de Silvina Ocampo pide justamente un lector que disfrute de no pisar terreno firme, que se encandile en el placer del desconcierto. Habría, entonces, que potenciar la ansiedad y la inquietud que estas narraciones producen en el lector, en lugar de intentar explicarlas o pasarlas por alto, como de algún modo ocurre en las lecturas desde el género fantástico.

Según Louis, la *Antología de la literatura fantástica* marcó para Silvina Ocampo su carrera literaria y contribuyó a volver “por lo menos algo familiar y legible una literatura cuyo efecto primero (aun cuando se trata de lectores muy refinados y predispuestos, como Bianco) es dejar atónito al lector” (2001: 432). Así como da en la tecla respecto del efecto del lector “atónito”, la autora se resiste a aceptarlo sin más, para replegarse en la idea de la lectura “posible”, o “legible”. Precisamente, la apuesta principal de la literatura de Ocampo se dirige hacia un lector que se despegue de las pautas de lo razonable, de lo concebible. En la misma página, Louis propone que el género fantástico en la obra de Ocampo preexiste a la incorporación de su relato en la antología, con el que además, dice, la redefine:

... el acto de incorporación a un género editorial preexistente, pero que su producción contribuye a redefinir, le proporciona el medio necesario para la difusión de su literatura [...] Y la incorporación del relato “La expiación” a la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* vuelve explícita la identificación de una de las tendencias de su escritura, la que la inclina hacia el género fantástico.

En este sentido, la *Antología de la literatura fantástica*, en la carrera de Silvina, fue determinante para forjar un lugar editorial a su producción y proponer una lectura posible de su narrativa” (Louis 2001: 432).

Antes que entender la identificación de Silvina Ocampo con el género fantástico como una estrategia de difusión, que va de la mano del efecto de lectura provocado por la *Antología*, se diría que, si bien este marco editorial *funciona* evidentemente como un óptimo contexto de difusión, no puede afirmarse que se trate de una estrategia deliberada de la escritora. Por los rasgos que caracterizan más propiamente a la literatura de Ocampo, parece que la autora tiene un interés bastante relativo en el mercado editorial: la zona de su producción donde su singularidad se pone más de manifiesto (el primero y los dos últimos libros) está conformada por textos breves —fugaces—, inconexos, inconclusos.

La identificación de esta literatura como fantástica resulta un pretexto tranquilizador que de algún modo domestica su rareza. En las interpretaciones críticas actuales sigue funcionando esta idea reductora: Adriana Mancini (2004), en el artículo que escribe para la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, señala que Silvina Ocampo adelanta el “nuevo modo de representación” (234) que afianzarán Borges y Bioy Casares en la década del cuarenta con su poética del fantástico; Carlos Gamerro (2010), en el capítulo que dedica a la autora en su libro sobre ficciones barrocas, afirma que en sus relatos el “regreso a la infancia” asume “distintas formas, generalmente fantásticas” (127); la compilación de estudios críticos que prepararon en 2009 Nora Domínguez y Mancini prolonga, en líneas generales, esta tendencia (el artículo de Annick Mangin, por ejemplo, habla de una “concepción transgenérica de lo fantástico” (146) en la obra ocampiana). Como afirma Judith Podlubne (2011a), desde sus inicios literarios y, con mayor intensidad, de los años sesenta en adelante, se profundizó entre los lectores especializados la identificación de la obra de Ocampo con el fantástico:

Desde la controvertida reseña de Victoria Ocampo a *Viaje olvidado*, [...] pero sobre todo a partir de la publicación de *La furia y otros cuentos*, en 1959, la inquietud y el desasosiego que provocan sus relatos encuentra una coartada eficaz en el envío de estas narraciones al acotado refugio de la literatura fantástica. El reconocimiento que este libro le depara a la autora (además de una cantidad significativa de reseñas dentro y fuera de la revista, Silvina obtiene el Premio Municipal de Literatura) no disimula la ansiedad y el desconcierto que sus historias suscitan entre los mismos críticos que la consagran (55).

Transcurrida más de media década, la idea hoy sería no intentar disimular el desconcierto y perseverar en la afirmación de esa figura de lector que su obra configura: un lector atónito, que no persigue lo fantástico, suponiendo que tal cosa exista, si no el incesante efecto de doble faz que esta literatura provoca, un constante movimiento de destitución de sus “cabales” y de expansión simultánea de sus fronteras lógicas, en el que corren al mismo ritmo la potenciación del sentido y del sinsentido en el que éste se origina.

Esto no significa recaer en el fantástico según Todorov, en el que el lector vacila entre una explicación natural de los hechos y otra sobrenatural, o en el fantástico según Barrenechea, en el que el lector tantea la oposición de lo normal con lo a-normal. En cualquier caso, si tal cosa ocurre, es lo de menos: las definiciones del género resultan deficitarias para los relatos de Silvina Ocampo, como para casi cualquier literatura. Hasta la aparición de la *Antología*, no se hablaba de sus cuentos como exponentes del género fantástico; a este movimiento de contagio provocado como efecto de un marco editorial habría que añadir que el libro que quizás más se ajuste a los parámetros de una lectura desde el género sea *Autobiografía de Irene*, que representa el momento de su búsqueda narrativa que Podlubne (2011b) calificó como de “desvío”. Si existe lo fantástico en la obra de Silvina Ocampo, es una hipótesis que rara vez se comprueba si no es como desvío, como efecto de contagio, y que sin embargo se generalizó entre sus interpretaciones críticas hasta volverse un lugar común. En las lecturas de su obra reaparecen tenazmente las versiones sobre el fantástico cotidiano entendido como transgresión a la norma, infracción al decoro, desafío a la convención. Si todo esto, de hecho, se da en la obra de Ocampo, es a fuerza de indiferencia. Desde el señalamiento definitivo de Podlubne (2011b), lo que se leyó como transgresión en esta literatura, debe ser leído como indiferencia a los valores que se disputaban en el debate literario de la época. Indiferencia a la moral de la forma, a la supersticiosa

moral del lector, y consecuente con la ética borgeana del lector hedonista, del lector que busca, sobre todo, el asombro como la fuerza principal de lo literario. Si para ello Borges elige el camino de la perfección formal, Ocampo elige, en cambio, el encanto del no-rigor. El encanto de la falla, de la falta, del malentendido que encandila al lector, que lo deja atónito, maravillado de aturdimiento, fascinado por no comprender.

II. El *nonsense* como forma del relato

En sus momentos más característicos, los relatos de Silvina Ocampo se definen menos por su “contenido” sobrenatural, anormal, irreal, etc., que por una forma de la escritura, una ética. Esa forma, si se la quiere imaginar, habría que situarla adentro de *Wonderland*, atravesada por el *nonsense* de Lewis Carroll y de Edward Lear; sería algo así como el resultado de escribir adentro del espejo. Ocampo siempre fue indiferente a las convenciones del género, sin embargo, sus críticos se empeñaron en adscribirla al fantástico; el debate sobre el género responde a un interés específico de la década del setenta, en el que se enmarca el libro de Todorov³, que tiene un *revival* en los ochenta, sin embargo, seguimos aferrados a esa tendencia de análisis, ¿por comodidad? ¿por seguridad? En un contexto en el que los géneros tradicionales se retuercen por la inflexión de ciertas “vueltas” o “giros”, según los modos actuales de interrogar los problemas de la literatura, ¿en qué medida es posible seguir hablando del género?

Entonces, para leer esta literatura en nuevos términos, pienso en el *nonsense* como forma del relato, un modo de uso de la locura como estética y como ética. El *nonsense* de Carroll es la locura en el mundo, dice Aira (2004). Los relatos de Silvina Ocampo están atravesados por la locura y su reverso, la iluminación y la videncia. Con mayor intensidad en sus dos últimos libros, los personajes se hacen preguntas tan locas que parecen ingenuas, como las de Alicia, “¿Cómo se hace para saber si uno está soñando cuando todo parece tan real? [...] ¿Y cómo sabré, cuando despierte, que estoy realmente despierto?” (“Y así sucesivamente”, Ocampo 2007: 238); o dicen cosas tan locas que parecen cómicas: “La miré como quien mira un detergente” (“El rival”, 2007: 208). El *nonsense* en Silvina Ocampo es un modo de ver el mundo y un modo de estar en la escritura.

Cierta exploración del sentido que quiere ir más allá de la lógica corriente, del sentido común del mundo, necesariamente tiene que ir más allá de las normas de la gramática y las convenciones literarias. El primer rasgo que se señaló cuando apareció *Viaje olvidado* fue “la resbaladiza cuestión del género” (Louis 2001: 427). José Bianco, en su reseña de *El Hogar*, anotó la dificultad de clasificar esos relatos dentro de un género dado, y arriesgó que algunos de ellos se acercaban al surrealismo, confundiendo con el *nonsense*, en un error frecuente incluso en las lecturas especializadas en esta modalidad literaria. Aquellas primeras intuiciones de Bianco abrían la posibilidad de una lectura lúcida de esta narrativa, que las interpretaciones posteriores vinculadas al género fantástico desviaron hacia un camino menos interesante.

Silvina Ocampo no acumula extravagancias para desconcertar al lector —precisa Bianco—, ni se esfuerza en reducir el universo a su oscuro caos primordial. De una manera espontánea, obedeciendo a una ley ingénita de su temperamento, une lo esotérico con lo accesible, y *crea una atmósfera libre y poética donde la fantasía, en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad*, y nos interna en ese segundo plano que los años, la costumbre y los prejuicios parecían haber ocultado definitivamente a nuestros ojos. Esta atmósfera propicia a la magia surte efecto desde el primer relato. El lector se habitúa a ella sin violencia, y poco después siente el mismo asombro de los niños ante las

³ Annick Louis (2011) explica el modo en que la *Introducción a la literatura fantástica* responde ante todo a un debate sobre el género, con la pretensión de desarrollar un método teórico. En la segunda mitad de los años 1980, la autora señala un retorno del interés por el género literario, marcado por dos textos: Gérard Genette, en su introducción a la *Teoría de los géneros* (1986), y Jean-Marie Schaeffer en *¿Qué es un género literario?* (1989).

peripecias comunes narradas en los cuentos, en tanto que los sucesos milagrosos le parecen el colmo de la naturalidad. (1937: 148. Subrayado mío)

La potencia de su escritura no se reduce a impresionar al lector: convoca, ante todo, una teoría de lo real. 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, el *nonsense* de Ocampo tiende a la 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.

Vale aclarar que no se trata de un efecto “subversivo”, como el que reconoce Rosemary Jackson en el *fantasy*, ni tampoco del “astonishment” [asombro o sorpresa] que produce en el lector lo fantástico, tal como lo define Eric Rabkin. Entre todas las formas de lo inesperado que distingue Rabkin en su libro *The Fantastic in Literature* (1976), lo verdaderamente fantástico ocurre, según afirma, “when the ground rules of a narrative are forced to make a 180 degrees reversal, when prevailing perspectives are directly contradicted” (2015: 12) [“cuando las reglas del juego de una narración son forzadas a dar un giro de 180 grados, cuando las perspectivas prevalecientes son directamente contradichas” (traducción mía)]. De ahí que, junto a la sorpresa del lector, aparezcan, como signos de lo fantástico, “a character’s astonishment and the statements of the narrator” (2015: 17) [“el asombro de un personaje y las declaraciones del narrador” (traducción mía)]. En los cuentos de Ocampo, el sentido de lo inesperado es sin embargo 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). Por su parte, el estudio de Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), propone la categoría de *fantasy*, que salda en parte la forzada remisión del fantástico al género, al proponer que lo fantástico es un “modo” que puede adoptar distintas resoluciones genéricas. Según esta perspectiva, la literatura fantástica es esencialmente subversiva dado que desafía las nociones aceptadas sobre lo real, como las de tiempo, espacio y sujeto, que se encuentran constantemente transgredidas. Si es cierto que los cuentos de Ocampo abundan en inversiones y transgresiones, como las que señalan Jackson y Rabkin, éstas manifiestan, sin embargo, menos un propósito subversivo o desestabilizador que una radical indiferencia por todo propósito. Se afirma en estos cuentos el desatino por el desatino mismo, o “la locura con la locura como objetivo”, para decirlo en los términos de Chesterton (1997: 136).

Ahora, la cuestión sería no reemplazar un género por otro: del fantástico al *nonsense*, con inocuas precisiones terminológicas de por medio. Las más completas investigaciones sobre el *nonsense* literario repiten en lo esencial los problemas que ya habían acreditado las definiciones del género fantástico. El libro de Wim Tigges, *An anatomy of literary nonsense*, hasta ahora el más completo estudio sobre la materia, pretende, en 1988, desarrollar una teoría del *nonsense* como género literario autónomo. Este propósito se enmarcaría en el retorno del interés por la cuestión del género que tiene lugar en la década del ochenta, según plantea bien el trabajo de Louis (2012). La definición que Tigges ofrece del *nonsense*, al que se empeña en elevar a género literario, se basa en una idea de vacilación entre sentido y falta de sentido, que parece proceder del molde de la teoría de Todorov sobre el género fantástico o, al menos, reactualiza sus falencias. En líneas generales, sucede con las definiciones del *nonsense* lo mismo que con las del fantástico: por un lado, oscilan entre proponerlo como género teórico y el simple catálogo de temas y recursos, y por otro, fluctúan entre los intentos de definiciones teóricas y las caracterizaciones históricas del género.

Pensar el *nonsense* como forma del relato invitaría a formular, en cambio, definiciones paradójicas, como la que afirma el encanto de lo deceptivo (etimológicamente, lo que no se puede asir), a la que me referí de modo general en la primera parte, que sería como decir el encanto del desencanto, de la decepción. Los efectos de frustración del sentido, propios de los cuentos de *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, que manifiestan en la obra de Ocampo una lectura retrospectiva de los de *Viaje olvidado*, corresponden a lo que llamo *la inflexión Lear*. La disolución y fragmentación de los relatos, la constante fuga del sentido que operan, configura, contra la idea de cuento como “esfera acabada” (Tomassini 1995), una suerte de acabado sin acabar, una incompletud intrínseca, como en los limericks de Lear. La estructura de los relatos de Ocampo tiende a la

disolución y da curso a un movimiento inaprensible en el que, apenas se cree encontrar un sentido, éste vuelve a diluirse. Esta particularidad del relato involucra un modo de ver el mundo como un malentendido risueño: ahí radica la potencia infantil de la literatura de Ocampo, en la que la infancia es un equívoco. La mirada infantil no es nostálgica, como bien había percibido Bianco en esa nota inaugural:

¿Es posible rescatar la infancia utilizando el lenguaje y el estilo de las personas mayores?
¿Infundirle vida con un espíritu ajeno a la infancia? No lo creo. En el mejor de los casos, sólo se consigue mostrar la nostalgia del adulto ante su desaparición. Llorar, con mayor o menor fortuna, un bien perdido para siempre.

En los relatos de *Viaje olvidado* palpita la infancia intacta. Silvina Ocampo nos pone de nuevo en contacto con los sufrimientos exquisitos de la niñez, con todo lo misterioso y equívoco que hay en su pureza (Bianco 1937: 148).

El *nonsense* viene a decir que lo real es un despropósito. Lo real es *nonsense*: lo inexplicable, un malentendido, un chiste sin remate. Si algo puede ese malentendido es maravillar, conmover. Lo misterioso y equívoco del mundo, sí, pero nada más lejos de la angustia existencial. Al *nonsense* de Silvina Ocampo no le importa encontrar el orden secreto del universo, como en muchas de las ficciones de Borges; se trata, más bien, de festejar porque no lo encontramos, o que lo encontramos pero no lo entendemos. Ocampo no busca el sentido como totalidad, busca la incompletud, o las plenitudes parciales, fugaces. El despropósito del mundo se dice en esa forma de la locura que es la lengua del *nonsense*. Pero es una lengua que tiende a enmudecer, como en la paradoja borgeana, es una literatura que aspira a su fin: “Quisiera escribir un libro sobre nada” es la última frase del último libro de Silvina Ocampo.

Digo que lo real es *nonsense* y aparece, como siempre, el problema del realismo. Desde las precisiones de Borges, y los comentarios de Aira sobre ellas, sabemos que toda la literatura es realista, y que el gran problema de la narración es la causalidad. Si la causalidad de la magia es para Borges la exasperación de la causalidad, en el *nonsense* la causalidad de la magia es llevada a su último extremo, en el que casi se toca con su desaparición o, lo que es lo mismo, con la imposibilidad de su desciframiento: es la exasperación de la exasperación. Por eso, los relatos de Ocampo resultan más que desconcertantes: *exasperantes*. Lo real siempre se resiste a ser atrapado. Como señala Alberto Giordano al referirse al *S/Z* de Barthes, la literatura realista intentar tapar ese vacío con estereotipos. La literatura del *nonsense* busca, entonces, abrirlo, dejar el vacío al descubierto. El intento de asir lo real, fracasa, pero el *nonsense* se ríe de su propio fracaso. Al lector del *nonsense*, al lector atónito, sólo le queda la risa como efecto.

III. Algunos apuntes sobre los cuentos del *nonsense*

Indiferentes al buen sentido, los cuentos de Ocampo soportan lo insoportable: la gracia de que no haya gracia. Para intentar mostrar la potencia del *nonsense* como forma del relato, propongo una lectura de “Sábanas de tierra”, cuento de 1945 incluido en la compilación titulada *Y así sucesivamente*, de 1987. Se trata de uno de los relatos paradigmáticos del *nonsense* ocampiano en su inflexión Lear, por lo que tiene de fugaz y de tonto, en esa acepción de la palabra “tonto” que se mezcla con “inocente”, “simpático”, “infantil”, “absurdo”. Como en los limericks de Edward Lear, en los últimos cuentos de Ocampo la vida de los personajes se reduce a una anécdota insignificante que los define por entero. Una vez que la estructura narrativa efímera que determina la natural respiración del limerick aparece, desprendida de la rima, en el ámbito del cuento, trastorna la forma del relato y la impregna de fugacidad y tontería. El lector se encuentra entonces con cuentos anómalos, de raras formas breves, con aire de inconclusos. Son historias mínimas en las que casi no hay narración, puesto que un solo episodio ocupa el espacio todo del relato. Es precisamente la narración la que proyecta la sombra del *nonsense*. En este sentido, Aira afirma que “el arte del sinsentido se refiere siempre a la narración. (...) Se logra el sinsentido cuando se burla la expectativa, tomada esta última como ‘expectativa de la expectativa’” (2004: 17-18). Frente al anhelo de la sucesión episódica, el cuento devuelve frustración. Un resto de expectativas no atendidas se acumula al final de la lectura y proyecta

una sombra, un fantasma de sinsentido. Pero un resto es siempre una apertura, una posibilidad de seguir narrando. El relato se mueve así en cualquier dirección, en cualquier sentido, en todos los sentidos a la vez.

Sin final y sin finalidad, por lo tanto, sin moral y sin expectativas, el *nonsense* tiene en estos cuentos la forma de la aventura sin fin. Ver la vida como aventura es el hábito delirante del *nonsense*, que se rige “según el principio de insensatez, es decir dispensado del juicio de la razón” (Cueto 2008: 14). Si, como observa Chesterton, el *nonsense* es la locura por la locura misma, no se refiere sin embargo a la locura como un fin en sí mismo, sino como un medio sin fin: un vivir loco ilimitado. Tal como precisa Sergio Cueto: “La locura por la locura no puede significar el retorno sobre sí mismo sino la salida sin retorno como pura pérdida de sí, o mejor aún, la exposición sin posición como única manera de ser de un sí mismo” (2008: 24).

La “pura pérdida de sí” es lo que le acontece al protagonista de “Sábanas de tierra”. Se trata del mejor jardinero, un “verdadero jardinero” que “trata con ternura a las plantas y que realmente las quiere como a pequeños hijitos” (Ocampo 2007: 210). Despojada de toda intención irónica o satírica, la imagen del jardinero acredita tanto el exceso como el trazo simple de la caricatura. “Sus brazos, incluso en los momentos de descanso, mantenían una curva incommovible, cargada de regaderas, guadañas, azadas y rastrillos invisibles. Tenía un abundante olor a hoja seca y a tierra húmeda” (210). No son metáforas la curva de azada de sus brazos, la íntima vinculación de sus manos con la tierra, el olor a “tierra sudada” de su transpiración (211), como tampoco lo son, en los limericks de Lear, la cabeza cuadrada, la pera de púa, la barba-nido de pájaros, etc. En ellos, el dibujo que acompaña al poema, lo confirma: la pera de púa es literal. En estos cuentos-limerick de Ocampo, la expresión se vuelve dibujo de sí misma.

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

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

Por esa razón, el jardinero habla la lengua de la insensatez. Mientras siente crecer su mano adentro de la tierra, enumera variedades de arbustos en latín, como en chiste: “tenemos el *Evonimus* del Japón, el *Evonimus Microphylla* o *Pulchellus*, el *Pthotinea Serrulata* o Laurel Japonés; todos esos arbustos de hoja perenne sufren poco. Tenemos también el *Philadelphus Gronarius* o Angélica Arcangélica, vulgarmente llamado Angélica; se cubre de flores blancas en primavera” (211). Ríe en su desgracia: ahora conoce tanto más sobre las plantas, ahora es mejor jardinero, lo que parecía imposible. Su lengua dice cosas sinsentido, su mano no le pertenece (“La mano no quería salir de adentro de la tierra” [211]); vive con gracia la desgracia del desmembramiento que lo lleva fuera de sí y fuera del mundo. De ahora en más, ejerce con paciencia la extravagancia. Cuando los niños dueños de casa le preguntaron qué estaba haciendo, él “les contestó pacientemente: ‘Estoy arrancando yuyos’” (212).

A la noche empieza a sentir hambre. Llama a su mujer, le explica que no puede arrancar su mano de la tierra y ella, incommovible, “Entonces tendrás que pasar la noche aquí” (212). Le trae la comida hasta el jardín, que el hombre saborea con avidez, pero se olvida del vino. Le ofrece una frazada y él dice que no. La desgracia sobreviene con la sentencia de su soledad insoportable: “La mujer le dijo buenas noches” (212). Así, con el saludo habitual, que no distingue las noches buenas de las malas, que sólo dice “buenas” para decir “mañana será otro día y el tiempo seguirá andando”, así se despiden de él el mundo de lo cotidiano. Ahora el tiempo no es tiempo y el mundo es inhóspito, es

soledad, es no-lugar, es lo irremediable. La desgracia cae con todo el peso del “sueño pesado” de la mujer (212), que duerme en el mundo habitual, mientras su marido ya está para siempre en el otro lado, en el hábito de la extravagancia que lo expulsa del mundo. El *nonsense*, el despropósito, dice Cueto, es “en medio de la desgracia, el ejercicio de la extravagancia” (2008: 34). Después de un rato se acordó de que no había bebido, quiso llamar a su mujer pero “su voz tembló en el viento como una hoja finísima de papel de seda” (212). Su voz, demasiado lejana, ya no era de ese mundo.

En la extravagancia el mundo se recibe en su fundamental inhospitalidad, se reconoce como un no-lugar. Por eso no hay lugar en el mundo para la extravagancia. [...] La extravagancia es una lejanía inconmensurable. Esa lejanía es la desgracia. El desgraciado es el Lejano por excelencia, el Inalcanzable. (Cueto 2008: 35-36).

Hay que entender la inversión, que las lecturas del *nonsense* reconocen como uno de sus recursos principales, en el sentido de este devenir-extravagante. En su recuerdo, o en su delirio de sed, el hombre clavado en la tierra ve a los árboles “desangrarse” en heridas “irisadas de rojo y de azul” (213). El hombre, al que pronto le crecerán raíces en las manos, ve el bosque “como un gran hospital de árboles heridos, sin brazos y sin piernas” (213). Se trata de un devenir-vegetal, que se asemeja a lo que ocurre en los limericks de Lear. Devenir-ajeno, dormir en una cama de tierra, “entre infinitas sábanas de tierra” (213), como único modo de abrazar la paciencia sin expectativa del que sigue su camino con humildad (es decir, con humor).

“El jardinero oyó que lo llamaban —así termina el cuento—. Quiso agacharse a recoger el cuchillito del suelo, pero su cintura carecía de elasticidad. Desde ese día vivió de acuerdo con las leyes de Pitágoras; el viento y la lluvia se ocuparon de borrar las huellas de su cuerpo en la cama de tierra” (213). *Quiero decir que se murió*, concluye Cervantes para que no queden dudas sobre el final de Don Quijote; extrañamos en este final un “quiero decir que se murió” o alguna aclaración más o menos célebre, más o menos modesta, pero una aclaración cualquiera. Quiere decir que vivió hasta que se borraron sus huellas, o quiere decir que siguió viviendo fuera de “las huellas de su cuerpo”, que ya no eran suyas, o quiere decir que vivió según leyes insondables, o quiere decir que se transformó en planta, que su destino era de árbol. Pero no: quiere decir que el cuento terminó y no hay final. ¿Cuál es el chiste, entonces? Que extrañemos lo que nunca estuvo allí: el chiste es la forma inefectiva del *nonsense*. Aira explica que en el humor de Lear “está ausente la reconstrucción de sentido que se da al final del chiste. Para producir el sinsentido puro que buscaba, el sinsentido como efecto, debe anular el efecto. El limerick es el chiste al que le falta el final” (2004: 37).

Hacia el final de la lectura aparece entonces una cierta nostalgia del “remate”, que nunca existió. Queda la sensación de que algo no terminó de decirse, o de comprenderse. Si ésta es la historia de la transformación de un hombre en planta, ¿qué hay con eso? ¿No amerita, un suceso tal, que se cuente qué pasó después? ¿Nadie nota la metamorfosis, nadie se asombra o se asusta? ¿El hombre se hunde en la tierra y eso es todo? ¿Qué hay de la indiferencia absoluta, inexplicable, de la esposa? Toda expectativa se frustra. Como un chiste sin remate, el relato deja el rastro hueco de una risa que no se oye. Lo que se añora no es el remate sino la ausencia de aquello que no deja de señalarnos que no comprendemos el relato. Entonces aparece una falsa nostalgia del sentido, el recuerdo imposible de lo que nunca estuvo allí. Para acallar esa voz que no habla, para acabar con la falsa expectativa por la pieza definitiva del rompecabezas, que restituiría el sentido como totalidad, para entender al fin que la pieza final no existe y eso sólo asegura que nunca dejemos de esperarla, para eso está la risa. El humor como don de humildad hace reír a la risa inaudible del que camina alegre con su propia incongruencia. Reír con la desgracia a costas, poniéndola de cabeza para que muestre su gracia. Esta es la risa inimputable en cuanto constituye una ética del humor, la del reír por reír.

Para Chesterton, en el humorismo existe “algo de la idea del excéntrico atrapado en el acto de su excentricidad y jactándose descaradamente de ella” (1997: 133). En algún sentido, el devenir del jardinero expone con desfachatez su jactancia máxima: la de ser el mejor jardinero, el que más sabe, el que más ama la tierra, como si dijéramos, único en su especie. Su jactancia es al mismo tiempo, y sobre todo, su desgracia, cuando el costo de su excentricidad es la soledad. Pero soledad implica también libertad. A cada paso, una contradicción, un doble sentido, una incongruencia. Lo que se cuenta es muy poco, apenas la anécdota que surge de llevar al extremo de sus posibilidades lógicas el precepto de ser un “verdadero jardinero”. ¿Qué otra cosa es el humor sino el registro de una

incongruencia? En el chiste, esa incongruencia liberaría su gracia en el remate. Más acá de la carcajada, pero más allá de la anécdota, el cuento soporta lo insoportable: la gracia de que no haya gracia. Está siempre, como la anécdota, “a un paso de ser humorística” (Aira 2004: 19), pero es un paso que nunca da. O un paso que se dio y nos lo perdimos, como cuando no oímos el final de un chiste. Lo que cuenta el cuento es el devenir humorístico de la excentricidad.

La anécdota del jardinero aparece inconsistente para nuestras expectativas de lectura. Y sin embargo, se sostiene. En el hueco que abre la frustración de la expectativa, el relato se tiene a sí mismo en el aire. Pisar sin el suelo, caminar de cabeza, hacer la acrobacia, son para Chesterton los modos de andar del *nonsense*. Es la paradoja de la incompleta plenitud lo que singulariza a los cuentos de Ocampo. Lo que el relato dice sobre el jardinero es insuficiente, y al mismo tiempo no dice más que lo que quiere decir: no hay profundidad del sentido. Inútilmente buscaríamos en la plantación de la mano en la tierra un sentido oculto, una raíz escondida del sentido (un gesto subversivo, por ejemplo). Hay sólo el sentido plenamente incompleto del devenir excéntrico. Porque, en verdad, no hay final, no hay conclusión, no hay más que la actualización de la aventura insostenible. Lo que no se sostiene es la expectativa —la impaciencia— del lector que espera el desenlace, el efecto final. El cuento se sostiene en lo insostenible de su humor. Lo que queda es un dibujo sin tinta, el de la cabriola que traza el mundo al ponerse de cabeza. Concluida la lectura, no perdura del relato más que la imagen del hombre clavado en la tierra. Importan poco la emoción o la vivencia, puesto que están casi ausentes. Cuando hasta la narración se anula, sólo queda una imagen, un dibujo. El relato sobrevive sin embargo a su negación de relatar, de narrar: algo curioso persiste, un relato sin narración, algo parecido a una viñeta. En los limericks de Lear estas “viñetas” se acompañan, se completan, con dibujos hechos por el propio autor. Pero en los cuentos de Ocampo el dibujo es el modo del relato; antes que su complemento, su resto. Lo que queda después de que la narración ha caído. En ellos, la forma del *nonsense* es la del lenguaje vuelto dibujo.

Curiosos y no fantásticos, los sucesos guardan una verosimilitud de dibujo animado. Ocurre algo inexplicable y nadie se ve perturbado por la anormalidad del hecho: ni los personajes ni los lectores cuestionan su verosimilitud. Se adopta una predisposición infantil a la lectura, para la que lo inacabado y lo interminable son moneda corriente. Una broma que se hace realidad y una aventura que se actualiza una y otra vez, infinitamente.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (2004). *Edward Lear*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- BIANCOTTO, Natalia (2013). “Elogio del encanto. Borges y el realismo, a través de Stevenson”. Sandra Contreras (ed.), *Cuadernos del Seminario II*, Rosario, UNR Editora, 49-80.
- BIOY CASARES, Adolfo (2007) [1era. ed.: 1940; 2da. ed.: 1965]. “Prólogo”. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (comps.). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Sudamericana, 7-14.
- CHESTERTON, Gilbert Keith (1997). “Humorismo”. *Ensayos*. México, Porrúa, 132-137.
- CUETO, Sergio (2008). “Chesteron o el nonsense” y “Lear”. *Otras versiones del humor*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 7-28; 29-52.
- DOMÍNGUEZ, Nora y Adriana MANCINI (comps.) (2009). *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- GAMERRO, Carlos (2010). “Los tres momentos de Silvina Ocampo”. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- LOUIS, Annick (2001). “Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLIX, 2, julio-diciembre: 409-437.
- LOUIS, Annick (2012). “Del rol de la delimitación del corpus en la teoría literaria. A propósito de la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov y de la crítica literaria hispanoamericana”. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 3, vol. 2, septiembre: 118-142.
- MANCINI, Adriana (2004). “Silvina Ocampo: la literatura del *dudar del arte*”. Sylvia Saitta (dir. vol.), *El oficio se afirma*. Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9, Buenos Aires, Emecé, 229-251.
- OCAMPO, Silvina (2007). “El rival”, “Sábanas de tierra” y “Y así sucesivamente”. *Y así sucesivamente, Cuentos Completos II*, Buenos Aires, Emecé, 206-209; 210-213; 236-240.
- PODLUBNE, Judith (2011a). “Sur en los 60. Hacia una nueva sensibilidad crítica”. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 2, vol. 1, marzo: 43-62.
- PODLUBNE, Judith (2011b). *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora - Universidad Nacional de Rosario.
- RABKIN, Eric (2015) [1976]. *The Fantastic in Literature*, Princeton, N.J., Princeton University Press.
- TOMASSINI, Graciela (1995). *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Plus Ultra.