



CINE /

Nuevas aproximaciones
a viejas polémicas

II



Capítulo 12



LINGÜÍSTICA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo,
N editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial,
2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas --
Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica
del Perú.

BNP: 2019-106

Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

AVATARES DE LA RAREZA. «CORNELIA FRENTE AL ESPEJO», ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE

Natalia Biancotto

Universidad Nacional de Rosario-CONICET

Resumen: la aparición de la película *Cornelia frente al espejo* (2012), de Daniel Rosenfeld, basada en el cuento homónimo de Silvina Ocampo, interroga sobre las posibilidades de transponer la extrañeza de este relato al lenguaje filmico. La hipótesis que guía este trabajo propone que la película compone, a partir del cuento de Ocampo, otro relato diverso, en el que se ponen de manifiesto relecturas y desvíos de la rareza ocampiana. A pesar de mantener los diálogos originales del cuento, esta versión cinematográfica diverge de él, especialmente, en el tono de la narración, en función de lo que considero es un efecto de lectura provocado por la extrañeza del cuento. Mientras que en Ocampo las formas del *nonsense* organizan el relato, la reinterpretación que el filme pone en escena se enmarca en el horizonte de lecturas que vinculan esta narrativa con el absurdo.

Palabras clave: adaptación, reinterpretación narrativa, absurdo, Silvina Ocampo, Daniel Rosenfeld, *Cornelia frente al espejo*

«Hace mucho que te conozco, desde los primeros meses, no, tal vez después cuando usaba un flequillo mal cortado y cintas en el pelo del color de mis vestidos» (Ocampo, 2007 [1999], p. 261), le dice Cornelia a su espejo en uno de los últimos cuentos que escribió Silvina Ocampo. Así se refiere al diálogo, siempre desfasado con la propia infancia, que a través del espejo mantiene en una lengua ambigua, de sentidos dobles e inestables como en un sueño. El recuerdo irrumpe bajo el signo del desatino y contagia al relato de un movimiento de dispersión del sentido que redundante en el desconcierto de las formas narrativas. El lenguaje es *nonsensical*, quiere decir Cornelia cuando se ríe de su nombre y le suena tan ridículo como si se llamara Cornisa. Los nombres son ridículos porque la misma pretensión de nombrar lo real es desatinada, insensata, risible.

Lenguaje y realidad se enlazan, antes que, en correspondencias lógicas, en el elusivo campo del sinsentido; una preocupación que Lewis Carroll tematiza en los diálogos de Alicia con los personajes del espejo y que Silvina Ocampo extrema y convierte en forma del relato. En «Cornelia frente al espejo», la reinención del *nonsense* inglés que singulariza la obra de Silvina Ocampo se revela con mayor intensidad. Además de reescribir algunos de los principales tópicos y procedimientos carrollianos¹, el relato se organiza de acuerdo con la incompletud intrínseca del *nonsense*, cuya estructura tiende hacia la disolución y da curso a un movimiento inaprensible en el que el sentido se pierde cada vez que parece haberse encontrado. La fragmentación del relato, la constante fuga del sentido que opera, las inconsecuencias lógicas, la reunión de elementos incongruentes, los distintos modos de rupturas del discurso, así como los cambios repentinos de personas gramaticales o de narradores, sin mediar aclaraciones, configuran una suerte de acabado sin acabar que lleva la marca del *nonsense* ocampiano².

La aparición de una película sobre este cuento tan raro interroga sobre la posibilidad de hacer migrar la extrañeza del relato de Ocampo al lenguaje cinematográfico. ¿Cómo contar esa rareza sin atemperarla en paráfrasis, sin desactivarla en ilustración?

UNA REESCRITURA DE TONO ANGUSTIOSO

Cornelia frente al espejo (2012)³, el filme que dirige Daniel Rosenfeld y que con Eugenia Capizzano escribe a partir del cuento homónimo de Silvina Ocampo, aparece en un momento de revaloración de la obra de la autora, impulsado sobre todo por la publicación de sus textos póstumos publicados desde 2006 por la editorial Sudamericana, al cuidado de Ernesto Montequin. Este corpus inédito pone de manifiesto la decisiva relación que la narrativa ocampiana establece con las formas del *nonsense* y, de modo especial, con los relatos de Carroll. El interés de Ocampo por las Alicias, tal como lo confirman los textos póstumos, cifra su potencia en la poética especular que estructura «Cornelia frente al espejo», cuento que da título al último libro publicado en vida de la autora.

¹ Me refiero a los tópicos de la fragmentación, la metamorfosis, el sueño, el espejo y el problema de la identidad perdida, y a procedimientos también presentes en las obras de Carroll, como la recreación de relatos infantiles y tradicionales —que Ocampo ya había practicado en sus cuentos para niños de los años setenta y que en esta etapa se realiza en clave humorística—, y el cuestionamiento a los estereotipos y lugares comunes del discurso.

² En este sentido, la forma desconcertante de este relato requiere ser pensada no solo en su vínculo con Carroll sino también a partir del diálogo que establece con el *nonsense* de efectos fugaces de Edward Lear y la incompletud intrínseca de sus *limericks*.

³ *Cornelia frente al espejo*. Guion de Eugenia Capizzano y Daniel Rosenfeld. Dir. Daniel Rosenfeld. Act. Eugenia Alonso, Eugenia Capizzano, Leonardo Sbaraglia, 2012. Película.

La transposición filmica de este relato se propone, en principio, una cierta fidelidad al texto a partir de la decisión de mantener los diálogos originales⁴. El visionado de la película me dejó, sin embargo, la impresión de que el punto de vista del director compone un texto diverso que se resuelve cinematográficamente como una reescritura de tono angustioso; y en este sentido se aparta de la atmósfera general del relato ocampiano.

El acceso a la lectura del guion y mi charla previa con el director fortalecieron la hipótesis de que la reinterpretación que Rosenfeld pone en escena puede enmarcarse en el horizonte de lecturas que vinculan la obra de Ocampo con el absurdo. El sinsentido del mundo entendido como carencia, el desamparo del hombre, así como la angustia frente a la falta de respuestas para su pregunta existencial son tópicos que funcionan como *leitmotifs* de la película. Pero otras son las preocupaciones que atraviesan el cuento. Cornelia habita el universo del sinsentido que convocan los recuerdos; allí se encuentra con personajes que aparecen y desaparecen de un momento a otro como si dejara de soñarlos. Todos se empeñan en realizar acciones sin objeto y desatinadas que señalan el devenir de lo real, el acontecer de la vida donde las cosas ocurren, como dice Chesterton, «por ninguna razón absolutamente» 1948 [1901], p. 448). Rosenfeld toma el texto de Ocampo como una partitura y crea con ella una variación; la película no cuenta el cuento, narra una historia extraña, un desvío posible, un avatar de la rareza ocampiana.

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

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

⁴ Tomo de Wolf (2001) el concepto de transposición, que prefiero al de adaptación, a pesar de que Rosenfeld lo utilice en referencia a su trabajo como coguionista (ver entrevista al director en Biancotto, 2012).

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

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

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

La decisión de asignarle la voz del espejo a un personaje que el guion denomina de modo indeterminado como «la mujer» (interpretado por Eugenia Alonso), aunque sustrae gran parte de su ambigüedad esencial —en el cuento el espejo alterna, por ejemplo, entre el género femenino y el masculino—, refuerza por otro lado la idea de que esa voz incierta es un personaje en sí mismo. En numerosos relatos de Ocampo, los personajes femeninos quieren ser otra. Cornelia ve en el espejo la pura posibilidad y repite: «podría tener cuarenta años», «podría ser muy pobre», «podría no verte más». La Cornelia del otro lado del espejo asiente: «Siempre tendrás una variedad de voces infinita» (Ocampo, 2007 [1999], p. 263). En un registro más llano, «la mujer» de la película «juega al espejo» con Cornelia, pero no es el espejo. En la escena 4 del guion se lee esta descripción de la acción:

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

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

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

En el relato de Ocampo, Cornelia se disfraza de sí misma ante el espejo cómplice: «Me ayudaste a disfrazarme para pedir perdón [...] Siempre jugué a ser lo que no soy» (Ocampo, 2007 [1999], p. 262). El cuento da por sentado que no hay un yo que no sea su propio disfraz y que, entonces, es inútil buscar al «yo» verdadero detrás del disfraz o del espejo. Pero el movimiento sugestivamente lento de la narración cinematográfica, su ademán sigiloso, insinúa un sentido oculto; busca plantar un misterio.

El otro lado, del espejo y del disfraz, tiene en el filme una profundidad de sentido implícita, que el espectador tiene que encontrar. En la narrativa de Ocampo los sentidos no se ocultan, se dirimen en la superficie. Deleuze explica el modo en que Carroll, en *Alicia a través del espejo*, plantea el paso al otro lado como un efecto de deslizamiento por la superficie: «el otro lado no es sino el sentido inverso [...] basta con seguir lo bastante lejos y lo bastante estrechamente, lo bastante superficialmente, para invertir lo derecho, para hacer que la derecha se vuelva izquierda e inversamente» (2008 [1969], p. 33). Esta suerte de reversibilidad del sentido conduce al humor y a la paradoja como destellos en la superficie del lenguaje: «La continuidad del revés y el derecho sustituye a todos los niveles de profundidad; y los efectos de superficie en un solo y mismo Acontecimiento, que vale por todos los acontecimientos,

hacen que todo el devenir y sus paradojas afloren en el lenguaje» (2008 [1969], p. 33). En la escena que comentaba, Cornelia y «la mujer» ríen, pero no hay allí humor sino ironía, siguiendo las precisiones de Deleuze. En la película, el nombre, por ejemplo, cifra la ironía del ser. «Pero no menciones [...] ni siquiera mi nombre, Cornelia, qué ridículo me parece [...] —dice la protagonista con pesar y resignación—. Podría llamarme Cornisa, sería lo mismo» (Capizzano & Rosenfeld, 2012, esc. 5). En el cuento, como en el diálogo de Alicia con Humpty Dumpty, el nombre, el lenguaje al fin, hace aparecer el sinsentido como potencialidad. Frente al espejo, Cornelia sabe que los nombres no alcanzan para nombrar las cosas, que no hay identidad entre nombre y persona, que hay nombres sin personas y personas sin nombres. El espejo le devuelve esa «ilusoria fidelidad a sí misma»: le dice que uno no es sino el compendio de infinitos disfraces, que el nombre propio es ilusorio, que todo nombre es impropio. Esta paradoja da lugar al humor: «La paradoja aparece como destitución de la profundidad, exposición de los acontecimientos en la superficie, despliegue del lenguaje a lo largo de este límite. El humor es este arte de la superficie, contra la vieja ironía, arte de las profundidades o de las alturas» (Deleuze, 2008 [1969], p. 32). El humor, como devenir coextensivo al lenguaje, conquista el sentido como «sentido doble de la superficie» (2008 [1969], p. 34).

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

La discontinuidad que afecta a las categorías de sujeto, tiempo y recuerdo en la narrativa de Ocampo, abre un hiato entre un lenguaje siempre diferido y una experiencia que nunca alcanza a nombrarse. El efecto de incomodidad que este desfasaje produce es difícilmente tolerado por los lectores. Perseverar en tal desajuste implica poner en peligro los modos conocidos de percibir lo real. En este caso, los lectores guionistas no pudieron resistir la tentación de introducir acciones que, acortando la desconcertante brecha, explicaran un poco más la relación entre lo que está ocurriendo y lo que los personajes dicen. La película ajusta algunas cuentas entre imagen y texto. Si en el cuento los diálogos son disparatados e incongruentes, como

ocurre por ejemplo en el encuentro con el ladrón, esa misma escena en la película se ve contaminada de cordura. En Ocampo, el ladrón y Cornelia conversan sobre el mejor modo de matarla; el hombre propone usar una *gilette* y a ella le da impresión porque no le gustan las armas blancas: «Yo usaría el cuchillo o un revólver. La espada es muy larga. Qué disparate» (2007 [1999], p. 269). Que a Cornelia le parezca un disparate usar una espada amplifica o espeja lo descabellado de toda la secuencia. El ladrón la tranquiliza con voz aniñada: «Son nuevitas. Estas hojas de afeitar son nuevitas» y Cornelia le replica «Ya sé que usted es muy bueno. Tiene cara de bueno. Todas las caras en el espejo son así» (2007 [1999], p. 269).

La reinterpretación fílmica se esfuerza por conferirle racionalidad al disparate. Cuando el ladrón pregunta si ella es la dueña de la casa y obtiene una respuesta negativa, él dice no creerle porque todas las mujeres mienten. En el cuento, el diálogo continúa sin detenerse en esto, pero la película quiere hacer corresponder estas palabras con las acciones que les serían coherentes, esperables, sensatas. Entonces, la escena muestra cómo el ladrón desconfía de Cornelia, le arrebató el zapato buscando la evidencia de la mentira, que con toda lógica encuentra: un anillo escondido en el calzado (Capizzano & Rosenfeld, 2012, esc. 14). Con la misma confianza en la razón humana, a continuación Cornelia se muestra aburrída, por lo que decide rápidamente desabrocharle el cinturón al hombre para bajarle el pantalón (2012, esc. 14). La racionalidad de la lectura no tolera que un criminal irrumpa en una casa donde hay una chica sola y no se plantee una situación de abuso sexual. El filme privilegia, entonces, la cordura del mundo a la insensatez del relato. Conferirle un poco de cordura a un cuento descabellado, ¿significará otorgarle más realismo?

REALISMO FANTÁSTICO Y DESPUÉS: EL *NONSENSE*

«Todo parece tan irreal. Tendría que lastimarme para saber si existo» (Ocampo, 2007 [1999], p. 291). La reflexión de Cornelia reinventa el capítulo cuatro de *Alicia a través del espejo*, en el que se le informa a Alicia que solo existe en el sueño del Rey Rojo, y que si él dejara de soñarla... Carroll pone puntos suspensivos al final de esa oración, que Borges usa como epígrafe de «Las ruinas circulares». En los tres relatos de esta serie se está dirimiendo un problema de postulación de la realidad. El tratamiento de la cuestión es, con todo, diferente en Borges y en Ocampo, aunque con frecuencia sus obras se asocian en nombre del «fantástico rioplatense». En uno de los más recientes ensayos sobre las obras de Ocampo y de Borges, Carlos Gamerro encuentra como un hilo conductor entre los relatos de ambos una «angustia barroca ante la posibilidad de que las representaciones usurpen el lugar de lo real» (2010, p. 63). La desazón manifestada por el personaje de Cornelia en el filme parece estar

de acuerdo con esta lectura: en la penúltima escena, luego del enunciado «Tendría que lastimarme para saber si existo», se aleja llorando, «con la tristeza marcada en sus ojos» (Capizzano & Rosenfeld, 2012, esc. 29).

Pero en Ocampo, aunque todo sea un sueño, no deja por eso de ser real. Que ese realismo no se confunde con la mimesis lo prueban las propias palabras de Cornelia en el relato, cuando le explica al ladrón cómo arrojar su cuerpo muerto al agua sin que flote: «Me ata piedras o plomo en los pies. ¿No ha leído en los diarios o en las novelas cómo se tiran los cadáveres al agua? ¿No va nunca al cinematógrafo? Es tan poético» (Ocampo, 2007 [1999], pp. 270-271). Antes que miméticos, el cine y las novelas son poéticos, postulan realidades convencionales, ficciones que requieren de la voluntaria suspensión de la incredulidad, según la fórmula de Coleridge tantas veces citada por Borges. En el *nonsense*, la ficción y la vida se parecen. El mundo no es irreal, pero es increíble, trasciende la lógica del sentido común o de la razón humana. A esto se refiere Chesterton cuando enuncia la naturaleza del *nonsense*: lo que asombra del mundo —explica— no es

la ordenada caridad de la creación; sino, por el contrario, un cuadro de su enorme e indescifrable falta de razón. «¿Tú has hecho llover sobre el desierto donde no hay hombre?». Esta simple sensación de maravilla ante las formas de las cosas, y ante su exuberante independencia de nuestras normas intelectuales y de nuestras triviales definiciones, es la base de la espiritualidad, y también del desatino. (1948 [1901], p. 451).

El *nonsense* es un modo de postulación de la realidad que afirma que el mundo es un disparate; que lo real es un despropósito. No hay razón ordenadora ni verdad última puesto que, como dice Chesterton, «todo tiene en realidad otra cara» (1948 [1901], p. 451). En sintonía con este precepto, y como afirmó tempranamente la lectura pionera de Pizarnik, los relatos de Ocampo «dicen incesantemente algo más, otra cosa, que no dicen» (1967, p. 415).

«Cornelia frente al espejo», como ocurre casi siempre en esta narrativa, traza un espacio de la ambigüedad, en el que el sentido se desliza en movimiento perpetuo, sin fijarse nunca. Cornelia está viva y está muerta; es una joven y una vieja de 25 años y es una nena a la vez, la visitan fantasmas que son también personas de carne y hueso. La conjunción entre cada uno de estos pares de posibles es siempre afirmativa: «y» en lugar de «o»⁵. Del mismo modo en que los naipes de Carroll, a pesar de que Alicia les impute el «no ser más que un mazo de cartas», no dejan por eso de arremeter

⁵ Un ejemplo claro aparece en el siguiente diálogo: «Fui retama en otra reencarnación' ¿Retama o jazmín?' 'Retama y jazmín'» (Ocampo, 2007 [1999], p. 288).

contra ella; como señaló la finísima lectura inaugural de Sylvia Molloy: por más que se intente remitir a lo fantástico como una zona inocua «donde esas cosas en realidad no pasan», se olvida que en los cuentos de Silvina Ocampo las cosas siempre ocurren «en realidad» (1969, p. 23). Pizarnik y Molloy desmienten la remisión de la narrativa de Ocampo al espectro del género fantástico, que las lecturas de los años ochenta y noventa se ocuparon de consolidar y convertir en el lugar común que perdura hasta nuestros días.

La reinterpretación contemporánea del cuento que realiza esta película ya no opta por el fantástico como clave de lectura. Se ubica, en cambio, en el otro horizonte de lecturas de la obra de Ocampo que apareció como complementaria de la vía fantástica: la remisión al absurdo, por un lado; y al vínculo con el surrealismo, por otro⁶. La lectura que Rosenfeld hace de la narrativa de Silvina Ocampo, si bien privilegia la perspectiva del lector común, se revela atravesada en cierta medida por las interpretaciones de Noemí Ulla, con quien ha conversado fluidamente sobre la obra de la autora, según refirió en la charla que mantuvo con él. «Para la adaptación trabajamos sobre el material —dice—, y con el libro de Noemí Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*» (citado en Biancotto, 2012)⁷.

Si la ironía es para Ulla uno de los rasgos principales de la narrativa ocampiana, Graciela Tomassini, quien retoma muchos de sus postulados, lee las incongruencias y fracturas del sentido que generan un efecto humorístico en términos de «representación paródica» (1995, p. 108). Asimismo, entiende que la paradoja «vinculada con el absurdo» (1995, p. 14) define el principio constructivo imperante en los últimos relatos de la autora.

La dimensión trágica del absurdo en la que insiste la película es tributaria, aunque sea de modo involuntario, de este tipo de interpretaciones que confunden el efecto de extrañeza que provocan estos relatos, propio de las formas propias del *nonsense*, con el «teatro del absurdo» (1995, p. 106), cuya problemática existencialista está lejos de la narrativa de Ocampo. La gramática cinematográfica silenciosa, la acumulación de primeros planos y el trabajo de montaje aseguran para el director la transmisión

⁶ En las reseñas bibliográficas que se ocuparon de los dos últimos libros editados en vida de Silvina Ocampo, *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988), se reiteran las referencias al mundo absurdo y surreal que, según los críticos, construyen los relatos de estos volúmenes. Ver, por ejemplo, Armani (1987) y Gómez (1988).

⁷ La transposición filmica del cuento no incluyó, más allá de estas menciones, un trabajo de investigación literaria, como así tampoco el acceso a la obra de teatro aún inédita de la autora, «El espejo ardiente», que aparecerá próximamente en una publicación al cuidado de Ernesto Montequin, y que tiene íntima relación con «Cornelia frente al espejo». (Cfr. Biancotto, 2012).

de esa intimidad trágica. Y, por otro lado, se revela una preocupación por la coherencia, por completar el sentido y volverlo unívoco y orgánico:

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

- Armani, Horacio (1987). Un universo igual a la poesía. *La Nación*. [Buenos Aires], 10 de mayo.
- Biancotto, Natalia (2012). Diálogo sobre un diálogo. Crónica de la entrevista al director de *Cornelia frente al espejo*, Daniel Rosenfeld. *Club de Fun*, 20 de diciembre. <http://www.clubdefun.com/dialogo-sobre-un-dialogo/> (fecha de consulta 21-10-2012).
- Capizzano, Eugenia & Daniel Rosenfeld (2012). Guion de *Cornelia frente al espejo* [mimeo]. Buenos Aires.

- Carroll, Lewis (2006 [1871]). *Alicia a través del espejo*. Trad. Marià Manent. Barcelona: Juventud.
- Chesteron, Gilbert K. (1948 [1901]). Defensa del desatino. En Ricardo Baeza (ed. y trad.), *Ensayistas ingleses* (pp. 447-451). Buenos Aires: Jackson.
- Deleuze, Gilles (2008 [1969]). *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Buenos Aires: Paidós.
- Gamero, Carlos (2010). *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gómez, Carlos Alberto (1988). La acentuación de un estilo, en estas nuevas invenciones. *La gaceta de Tucumán*, 25 de setiembre.
- Molloy, Sylvia (1969). Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje. *Sur*, 320, 15-24.
- Ocampo, Silvina (2006). *Invenciones del recuerdo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ocampo, Silvina (2007 [1999]). Cornelia frente al espejo. En *Cuentos Completos II*. Buenos Aires: Emecé.
- Pizarnik, Alejandra (1967). Dominios ilícitos. *Sur* 311, 91-95 [reimpreso en Piña, Cristina (ed.) (1994). *Obras completas: Poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires: Corregidor].
- Tomassini, Graciela (1995). *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Ulla, Noemí (1981). Silvina Ocampo. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Ulla, Noemí (1982). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatán.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.