

# Julio Cortázar en el país del *Nonsense*



JUDIT MACARRO ROMERA

Trabajo de Fin de Grado

Director: Alfredo Saldaña

Curso 2020-2021

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Zaragoza

## ÍNDICE

1. Resumen / Abstract.....	3
2. Introducción.....	4
3. El <i>nonsense</i> .....	6
3.1.Hacia una denominación del movimiento.....	6
3.2.El recorrido del movimiento por sus precursores.....	10
3.3.El <i>nonsense</i> como obra infantil.....	17
3.4.El <i>nonsense</i> como obra lógica.....	18
3.5.El <i>nonsense</i> como obra gráfica.....	21
3.6.El <i>nonsense</i> en Hispanoamérica.....	24
4. Córtazar y el <i>nonsense</i> .....	28
4.1. Algunos datos bibliográficos.....	28
4.2. El disparate cortazariano.....	31
5. Conclusiones.....	35
6. Bibliografía.....	37

## 1. Resumen

La literatura del *Nonsense* debe comprenderse, no como una literatura de absurdo y poco trasfondo, sino más bien, como un movimiento con mucha más reflexión y alcance del que se le presta. Así pues, diferentes trabajos han estudiado desde su inicio, muy anterior a sus grandes autores representativos E. Lear y L. Carroll, hasta su aparición en obras como *Rayuela* de Cortázar, el autor con el que se demostrará que el *Nonsense* no fue un movimiento esporádico que se dio en Inglaterra en la época victoriana, ni una literatura dedicada exclusivamente al mundo infantil.

En conclusión, el propósito de este trabajo es demostrar que esta estética no es realmente lo que su nombre deja ver, sino que tiene mucho más alcance del que se considera en una *primera lectura*.

## 1. Abstract

Nonsense literature must be understood, not as a literature of absurdity and little background, but rather, as a movement with much more reflection and scope than it is given. Thus, different works have studied since its inception, long before its great representative authors E. Lear and L. Carroll, until its appearance in works such as *Hopscotch*, the author with which it will be demonstrated that Nonsense was not a sporadic movement that it was given in England in Victorian times, nor was a literature exclusively for the world of children.

In conclusion, the purpose of this work is to show that this aesthetic is not really what its name reveals, but rather has much more scope than what is considered a first reading.

## 2. Introducción

Todo lector que se preste, en algún momento de su viaje por la literatura, ha ido a parar con una lectura extraña, difícil de entender y carente de sentido. Mundos literarios donde los gatos sonríen, las cartas son soldados, un señor vomita conejos y todo está al revés como en un espejo.

Conocemos a Lewis Carroll con su soñadora Alicia y a Edward Lear con sus divertidos *limericks*, autores que en sus obras practicaron el *Nonsense* dando a conocer un movimiento literario que introduce los juegos de palabras, la locura, lo absurdo y, en palabras literales, la “literatura sin sentido”.

En algunas obras de Julio Cortázar se pueden encontrar pinceladas pertenecientes a este género, como en el famoso capítulo 68 de *Rayuela*, donde la lectura puede llevarnos a pensar que está hablando en otro idioma. Es por eso que he decidido elaborar el trabajo sobre este autor hispanoamericano, ya que, como se verá más adelante, se encuentra en sus obras la presencia de los dos grandes propulsores del *Nonsense*.

Así pues, en primer lugar, en este trabajo se va a explicar el movimiento del *Nonsense* para después poder ver cómo atraviesa muchas de las obras de Cortázar. El trabajo está enfocado hacia el poder de la palabra en la representación de la realidad; caminaremos por historias que destruyen las bases lógicas de nuestro mundo de la mano de protagonistas que se mudan a pisos donde vomitan conejos, o de niñas que al caer por el tronco de un árbol llegan a un país asombroso.

Se intentará definir lo mejor posible el objetivo que pretende este tipo de literatura, así como dotar de sentido a lo que, supuestamente, no lo tiene. Se van a repasar diferentes obras de autores que siguen este movimiento, así como también se observará la unión que tienen en algunas obras de Cortázar.

A partir de una literatura que busca la diversión, incluso de recursos propios de la literatura infantil, como en el caso de *Alicia en el País de las Maravillas*, se llevará a cabo una reflexión sobre la filosofía del lenguaje, la exploración de los límites lejos de las convenciones de la época. Una literatura que tiene gran relación con la música o el dibujo, poemas donde los versos van unidos a dibujos de mujeres tocando el arpa con la barbilla.

Entrar en un mundo de locura y darse cuenta de que, en realidad, el menos cuerdo es el que más lejos ha llegado, el que ha salido de la caverna y descubre cómo funciona el mundo, una realidad donde todo es posible y donde la palabra deja de someterse a los límites que el hombre le ha puesto para explorar su verdadero valor.

### 3. El *Nonsense*

Para poder realizar un análisis satisfactorio de las obras que se van a comentar en el trabajo, es necesario llevar a cabo una inmersión en el motor de estas historias. Así pues, en este apartado se va a intentar llegar a una definición lo más acertada posible del movimiento, además de ajustarlo en un marco cronológico determinado y comentar también un poco el contexto donde la literatura sin sentido da el gran salto.

#### 3.1. Hacia una denominación del movimiento

Al intentar dar forma a la definición del *Nonsense*, estamos adentrándonos en una ardua tarea, pues son muchas las perspectivas que acogen a este estilo de literatura. De hecho, son muchos los críticos que consideran que no se puede dar una definición, siendo por lo tanto una literatura que se deja libre a la interpretación del individuo. Es decir, que para cada uno es una cosa distinta, como cuando se lee un texto y se lleva a cabo su interpretación, ya que esta no es otra cosa que la visión subjetiva y personal del lector.

Aun así, para una mejor comprensión se va a tomar mano de la información que recopila Paula Vidal en su trabajo *Alicia a través del Nonsense*. En primer lugar, Vidal aporta la definición de Tigges, que lleva a cabo en *An Anatomy of Literary Nonsense*, la cual viene a decir que el *Nonsense* es un género de literatura narrativa que mezcla una multiplicidad de significados con una simultánea ausencia de significados, mezcla a la que se llega gracias a un juego con las reglas de la lengua, la lógica, la prosodia y la representación o una combinación de estas.

Con esta definición se abren las puertas a la denominada paradoja del *Nonsense*: «La estructura lingüística del *Nonsense* es perfectamente coherente y ordenada, pero eso solo servirá para aumentar el extrañamiento del lector ante el desorden interno del significado. Cuanto más organizada esté la estructura, más descontextualizado nos parecerá el interior» (Vidal, 2015-2016: 17). Un ejemplo claro es el capítulo 68 de *Rayuela* de Julio Cortázar, donde la interpretación del texto es bastante complicada, sin

embargo, la estructura del texto en cuanto al plano morfosintáctico es plenamente correcta.

Es decir, como nos muestra Paula Vidal en un esquema realizado en su trabajo, la paradoja del *Nonsense* se basa en la alternancia de orden (lenguaje, lógica, forma y signifiicante) y desorden (referencia, ilógica, contenido y significado). Además, este movimiento literario crea en el lector sorpresa, sometido a una distorsión de la realidad y a la contradicción. Por último, el *Nonsense*, según Paula Vidal (2015-2016), se consigue mediante juegos de palabras y disparates, para esto se sirve de la definición que aporta de Haigh (1971: 249): «distorts real language... makes a parody of words and grammar».

Junto a la paradoja del *Nonsense*, otra característica es como muestra Paula Vidal: «aunque el *Nonsense* nos despierte un sentimiento cómico y risueño, también está su contrario, al que Orero llama *The dark and cruel side* del *Nonsense*» (2015-2016: 19). Esto viene a decir que, tras la capa de diversión infantil y de aparente locura, este tipo de literatura deja caer por debajo una crítica social, que en ocasiones puede resultar lacerante y cruel. Cammaerts, en *The poetry of Nonsense* (1925), comenta la gran asociación del disparate y la negatividad, del sueño y la pesadilla, pero además también se enlaza con la música, el carnaval y la literatura para niños.

En esta línea, Paula Vidal añade dos definiciones de otros autores. En primer lugar, Leer indica que el *Nonsense* «Sirve para ensanchar la mente rígida y racional del hombre moderno, y se fija en el diálogo entre el mundo de la niñez (donde no existen los límites racionales) y el mundo adulto» (Vidal, 2015-2016: 20).

La siguiente definición la aporta de Navarro. Paula Vidal comenta que, según este crítico, «el *Nonsense* se caracteriza por la alternancia de sobreinformación y desinformación» (2015-2016: 20). Es decir, que se da la acumulación de objetos, personas y conceptos frente a la otra cara que es el vacío de información que descoloca al lector. En definitiva, como ya se ha dicho, se trata de una polarización del *Nonsense* que va de la multiplicidad al vacío, del orden al desorden, de la lógica a lo ilógico, de lo cómico y el sueño a lo cruel y la pesadilla.

Tras este acercamiento a la idea del *Nonsense*, Paula Vidal (2015-2016: 20) hace un estudio de tres tipos de manera de clasificar el *Nonsense*, para ello se basa en Sewell, Baier y Tigges.

En primer lugar, según Paula Vidal, Sewell clasifica el *Nonsense* en tres grandes grupos: *number words* (aportan seguridad al lector, una muralla ante las nociones que no entenderá); *thing words* (son las sensaciones y percepciones, la experiencia, donde el lector se encuentra ya desorientado y ha perdido las alusiones al mundo que conoce); y por último, *abstract words* (aquí el lector ya no tiene ninguna referencia con sentido).

Con esto, Paula Vidal (2015-2016: 21) añade también las tres formas de crear *Nonsense* según Sewell: una primera manera es desordenando las partes de la oración y formando un juego sintáctico; otra es exagerar o distorsionar una descripción; por último, se puede llevar a cabo mediante la expansión o contracción de algo o alguien.

Continúa con la clasificación de Baier en seis categorías del *Nonsense*: en primera instancia, cuando el vocabulario y la sintaxis son correctas, pero el significado no refleja lo que sucede en realidad; cuando la oración y el contexto no encajan; en tercer lugar, cuando se juega con el error; la provocación de letanía en el lector mediante las series de palabras; otro tipo es el uso de palabras inventadas en una proposición sintácticamente reconocible, aquí se podría colocar el capítulo 68 de *Rayuela* de Julio Cortázar; y por último, el tipo más extremo, la manera con la que el lector no es capaz de reconocer ni el vocabulario ni la sintaxis, un ejemplo de este último lo podemos ver en el poema de «Jabberwocky» de Lewis Carroll.<sup>1</sup>

Por último, Paula Vidal explica una última manera de clasificar el movimiento literario basándose en el estudio de Tigges. Son cinco técnicas de creación según Tigges: primero de todo *la paradoja temática*, que Tigges según Paula Vidal (2015-2015: 22) denomina *mirroring*, se reconocen los elementos, animales, paisajes, etc., pero no tienen un comportamiento habitual; en segundo lugar, la imprecisión (como dejar frases a medias o no aclarar bien un concepto, dejarlo en el aire, etc.); se da también la técnica *infinity* que transmite la sensación dada por el nombre, Paula Vidal comenta que es la que se da en el poema «Jabberwocky»; en cuarto lugar, sitúa la simultaneidad, elementos dispares que dan lugar a nuevas palabras<sup>2</sup>, lo que se puede observar tanto en el *gígllico* de Cortázar, como en Carroll y su poema «Jabberwocky»; por último, la quinta forma de crear el *Nonsense* es la arbitrariedad, la más genérica

---

<sup>1</sup> Tuvo tanto éxito que incluso se acabó creando como una palabra en inglés, «Jabberwocky» pasó a significar «hablar o escribir sin sentido».

<sup>2</sup> Se ha de recordar la pasión de Carroll las palabras-maleta, un ejemplo «meriendaposa»; este gusto por el juego de palabras también se daba en Cortázar, la pasión por el juego con el lenguaje.



según Tigges y Paula Vidal, toma forma en los sueños, donde todo es posible, por ejemplo Alicia en ambas historias se queda dormida en el inicio. Otro trabajo en el que se muestra una manera de entender el *Nonsense* es el de Lucía-Pilar Cancelas y Ouviaña (1997: 20), pero esta lleva a cabo un análisis de lo absurdo en el fondo y en la forma: «Al ser el *Nonsense* una mezcla de anarquía del lenguaje y de la lógica, nos planteamos dónde radica exactamente el absurdo. Si lo analizamos veremos que podemos encontrarlo tanto en el fondo como en la forma». Sobre el fondo, Cancelas considera que se puede presentar de diversas formas:

En primer lugar, puede surgir como consecuencia de ideas que evolucionan lógicamente tras aceptar la premisa inicial, la cual puede incluir la distorsión o exageración de aspectos del mundo real (como que los alimentos puedan provocar efectos raros).

Otra manera de desarrollarse es cuando lo absurdo nace al considerar las palabras literalmente, es decir, que las palabras adquieran su valor real. El ejemplo que nos pone Lucía-Pilar Cancelas y Ouviaña es el de Humpty-Dumpty cuando dice «When I use a word, it means just what I choose it to mean-neither more nor less».

Por último, lo absurdo también puede surgir cuando se les da a los animales una vida propia, con ello se arranca al lector de la realidad arrastrándolo a la fantasía: «El *Nonsense* no es otra cosa que un aflojar las riendas de la razón, que sujetan y guían los pensamientos» (Cancelas y Ouviaña, 1997: 21).

En cuanto a las formas que puede albergar el *Nonsense*, Cancelas considera que el proceso puede ser exclusivamente lingüístico, distingue tres planos: el plano fonético, según la autora, es en el que se produce regocijo desde que se aprende a hablar (onomatopeyas, repeticiones, rimas, etc.); en el plano morfosintáctico es donde se dan los recursos explotados por el *Nonsense* (derivaciones, composiciones, acrónimos, etc.); y el plano semántico, donde se dan las antítesis, hipérboles, metonimias y metáforas.

Por último, es interesante la enumeración de elementos que realiza Cancelas tras el análisis del fondo y la forma. Nos muestra los recursos que ayudan a crear composiciones absurdas: los términos inventados, ya sea por derivación o por fusión de palabras; también se pueden crear por la asociación libre de palabras, es decir, poner palabras juntas que no tienen nada que ver como «Roking-Horse-Fly»; por la enumeración de hechos absurdos; mediante el juego de palabras, Cancelas pone de

ejemplo «Lettuce/ let us»; gracias a las onomatopeyas, por ejemplo «Dodo», que según Cancelas alude al vacilante pronunciamiento de la primera sílaba de Dodgson por su tartamudeo, es decir, es como un símbolo del propio Carroll; por la interpretación de la forma literal de lo que dice el otro también se puede crear lo absurdo; con el juego de la ambigüedad homofónica de palabras que pueden ser confundidas oralmente como «Tale/tail»; la *technopaegnion* es un estilo de verificación, según Cancelas y Ouviaña, que consiste en darle al poema una forma externa similar al objeto poetizado; por último, Lucía-Pilar Cancelas y Ouviaña nombra la integración de elementos del folclore infantil tradicional, como la ruptura de las letras de las canciones, o la aparición de las «Nursey-Rhymes» y también la utilización de adivinanzas y trabalenguas, por ejemplo Lear para la construcción de sus *Limeriks* tomó personajes tradicionales de las «Nursey-Rhymes».

### 3.2. El recorrido del movimiento por sus precursores

Para empezar el camino de comprensión del *Nonsense* vamos a poner la vista en el siglo XIX en el Reino Unido, donde nacen los dos grandes escritores de este movimiento: Edward Lear (1812-1888) y Lewis Carroll (1832-1898).

Lo absurdo, la gran característica del *Nonsense*, no es patrimonio exclusivo del Reino Unido aunque sí donde más proliferan las creaciones del sin sentido, como nos explica Lucía-Pilar Cancelas en su trabajo *Humpty-Dumpty y sus amigos nos visitan: el “nonsense” en el aula de inglés* (1997: 18). El *Nonsense*, los *Limeriks* y los *Nursery rhymes* son parte de la tradición británica.

En cuanto a los *Nursery Rhymes*, Lucía-Pilar Cancelas los define como «versos y poemas nacidos de la tradición popular, muy conocidos y extendidos en la época victoriana, presentes en todas partes del mundo, pero sobre todo en Inglaterra», y añade que «presentan una cierta insensatez que se deriva de las rimas cómicas y de las sucesivas transmisiones de padre a hijos producidas a través del tiempo, con todas las imágenes y giros propios del pueblo, que se mantienen vivos en el sentir de los niños» (Cancelas, 1997: 18). No es de extrañar que tanto Lear como Carroll estuvieran

familiarizados con este tipo de poemas infantiles de carácter oral, como prueba Cancelas pone la carga de referencias de personajes de este tipo de versos en *Alicia en el país de las maravillas*, como la reina de corazones.

Edward Lear y Lewis Carroll son considerados, como ya se ha dicho, los creadores del movimiento literario *Nonsense*, aunque, como nos muestra Cancelas en su trabajo (1997: 18), esta afirmación no es del todo correcta, ya que se encuentran otros antecedentes como las *bufonadas* de Shakespeare o las *Lugenmärchen* y *Lying Tales* de los hermanos Grimm. Como se verá más adelante, hay mucha discrepancia sobre los orígenes del movimiento, aunque lo que sí queda claro es que su mayor esplendor fue con estos autores: Edward Lear y Lewis Carroll.

En el trabajo de Elvira Valgañón<sup>3</sup> sobre *Edward Lear, Maestro del Nonsense*, la autora realiza un repaso de la vida de este escritor que sirve de ayuda para un primer acercamiento. Según señala Valgañón, Edward Lear era muchas cosas: dibujante de pájaros y ruinas, el amigo en permanente bancarrota, el artista que frecuentaba los salones de la aristocracia asombrando con sus ocurrencias, el que en sus caras mezclaba idas y venidas con preocupaciones económicas y sus poemas acompañados con dibujos absurdos, el profesor de dibujo de la reina Victoria... Edward Lear era muchas cosas, pero lo que nunca pretendía ser era escritor.

Estamos en 1812, tal como nos dice Valgañón, el mismo año en el que nace Charles Dickens y en el que Lord Byron publica los dos primeros cantos de su obra *Childe Harold's Pilgrimage*.

Las preocupaciones económicas son una constante en toda la vida del artista. Fue el penúltimo de veintidós hijos, circunstancia que le llevó a vivir una infancia marcada por las dificultades económicas y la falta de cariño de los padres; por ello, según Elvira Valgañón, fue su hermana Ann la que verdaderamente lo crio. No fue pobre, pero su situación económica era una inquietud constante para él. A pesar de ello, se movía por ambientes aristocráticos, igual que muchos artistas, donde ofrecía una gran conversación sobresaliente de diversión e ingenio, pero, tal como explica Valgañón, se encontraba más cómodo rodeado de niños que de adultos, pues Lear se caracterizaba por

---

<sup>3</sup> Elvira Valgañón es la traductora de los versos de Edward Lear en libro *Nonsense* de la editorial Pepitas de Calabaza.

una visión de la realidad libre de prejuicios y ajena a las conversaciones y los intereses de los adultos.

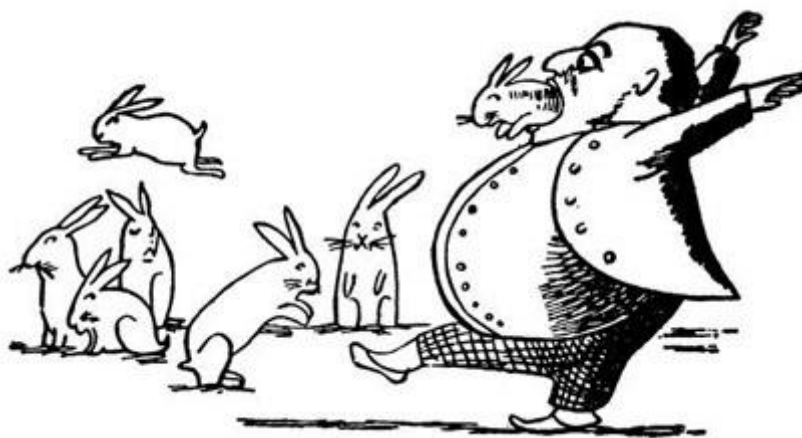
Sin embargo, tras mostrarnos esta cara positiva de la personalidad de Edward Lear, Elvira Valgañón añade: «a pesar de su vitalidad y su sentido del humor, Lear era también un hombre propenso a la melancolía. A menudo rehuía de la compañía de sus amigos y prefería la soledad de su habitación al bullicio de los salones» (Valgañón, 2014: 4).

Fue a muy temprana edad cuando comenzó su relación con el arte, se trata de un artista topográfico aunque, como nos muestra Elvira Valgañón (2014), sus primeras obras son tratados de zoología y catálogos de aves y animales exóticos, ya que en aquel entonces estaba de moda tener pequeños zoológicos privados entre la aristocracia:

No está claro cómo el pintor e ilustrador llegó al *nonsense*, ni por qué empezó a escribir versos [...] Edward Lear no inventó el *nonsense*, ni fue el primero en utilizar el *Limerick*, pero es indudable que su contribución marcó un punto de inflexión en la literatura del absurdo. (Valgañón, 2014: 4)

Estas palabras de la traductora dejan bastante clara la postura que tuvo Edward Lear en el movimiento literario del *Nonsense*, está claro que no fue su creador pero sí uno de los que marcó el antes y el después en este tipo de escritura.

El primer libro de este artista fue *A book of Nonsense*, publicado en 1846 y firmado con pseudónimo (algo muy típico en aquella época). Esta obra tuvo un gran éxito, en ella se puede ver cómo Lear une la literatura con las artes plásticas hasta el punto que, como alude Valgañón, no sabemos qué fue antes, si el huevo o la gallina, pero es indudable observar que uno y otro se complementan y que tanto poemas y dibujos muestran ese universo absurdo que creó para sus viejitos: «En sus poemas, a los que llama sus *Nonsense*, sus *Old people*, Lear se ríe del mundo con el mismo entusiasmo con que se ríe de sí mismo» (Valgañón, 2014: 5). En este recopilatorio de poemas y dibujos se encuentran también autorretratos de Lear, que, como dice la traductora son, puras caricaturas.



Edward Lear, *A book of Nonsense* 1846.<sup>4</sup>

La imagen mostrada es un ejemplo de las caricaturas que realizó Lear, vemos a un hombre que vomita conejos acompañado del siguiente texto:

There was an Old Person whose habits,  
Induced him to feed upon rabbits;  
When he'd eaten eighteen,  
He turned perfectly green,  
Upon which he relinquished those habits.

Pero el *Nonsense* no consiste en buscar la carcajada, sino que tiene mayor profundidad. Se ve así en los *Limericks* de Lear donde se leen un sinnúmero de flagelaciones que el autor vuelca en los versos, eso sí, siguiendo la línea del sin sentido. En palabras de Elvira Valgañón (2014: 5), se trata de un catálogo de calamidades y desgracias que se cuentan mediante un tono ligero y saltarín, especial importancia de la musicalidad del *limerick* que desborda alegría en contraposición con las barbaridades que pasan los protagonistas, eso es precisamente la magia del *nonsense*.

Elvira Valgañón nombra además otras obras de Edward Lear que son menos conocidas, pero que siguen esta línea, en este caso son cuentos infantiles, *La historia del búho y la Gatita*, y además también tiene producciones de poemas largos, abecedarios y botánicas, de este trabajo la traductora dice que «En todos ellos descubrimos el mismo

---

<sup>4</sup> Más adelante se explicará la influencia que tuvo este poema y su caricatura en Cortázar y *Carta a una Señorita en París*.

aire burlón, los mismos toques subversivos rebeldes que caracterizan la obra del autor, donde las convenciones y las ideas preconcebidas desaparecen para dar paso a un universo excéntrico y absurdo» (Valgañón, 2014: 5-6).

A continuación, para el estudio del *Nonsense* y de otro propulsor del movimiento literario, se va poner la mirada en el trabajo de John Lennon Lidemann, “O nonsense de Lewis Carroll” (2020), y en Paula Vidal Oliveras y su trabajo final de grado *Alicia a través del Nonsense, la manifestación del absurdo en el lenguaje de Lewis Carroll a partir de los juegos lingüísticos y la poesía* (Facultad de Humanidades, Universitat Pompeu Fabra, curso 2015-2016). El escritor que se va a tratar a ahora es Lewis Carroll<sup>5</sup>, autor de las aventuras de la joven Alicia (*Alicia en el País de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*) que forman parte de los clásicos infantiles de la literatura inglesa. Pero este escritor no solo se dedicó a ello, sino que además se sabe que fue profesor de matemáticas en Christ College (Oxford), también es muy importante tener en cuenta sus trabajos sobre lógica, sobre todo, según Lindemann, es importante su método diagramático de resolución de silogismos capaz de tratar términos negativos. Estos dos últimos datos tienen una gran relevancia a la hora de intentar desenvolver el *Nonsense carrolliano*, pues sus obras están llenas de referencias a las matemáticas y, como veremos, su lenguaje se fundamenta en la lógica que desarrolla en otros trabajos, y paralelamente, el *Nonsense* no está restringido a las obras literarias del autor.

Según John Lennon Lindemann, el *Nonsense carrolliano* es caracterizado como la expresión de un género literario que se inauguró con Edward Lear. Ambos autores eran contemporáneos aunque ellos no sentían que formaran parte de un mismo modelo de literatura. Independientemente de la relación de los autores frente a este tipo de escritura, Lindemann en su trabajo aporta la definición del estilo de este basándose en las nociones de autores como Montoito (2019: 37), que defiende que el *nonsense carrolliano* no es adverso al sentido, sino que nace precisamente del ejercicio de producir nuevos significados posibles gracias a sus universos creativos de ficción.<sup>6</sup>

El *Nonsense*, como dice Lucía-Pilar Cancelas en su trabajo (1997:18-19), hace su aparición como una forma de entretenimiento para los niños en algunos cuentos muy populares de Inglaterra antes del siglo XIX. Muestra como ejemplo los siguientes ejemplares que presentan rasgos de lo cómico y absurdo: a principios del XIX ya

---

<sup>5</sup> Lewis Carroll es el pseudónimo de Charles Lutwidge Dogson, con el cual firmaba sus obras.

<sup>6</sup> Palabras de Lindemann que se basan en la idea de Montoito.

constaba la circulación de un *Chapbook*<sup>7</sup>, *The World Turned Upside Down*, que rozaba el *Nonsense* con descripciones como que un hombre trataba de saltar al interior de su propia garganta; otro ejemplar es el probablemente conocido por Dogson, *The Great Pajandrum*, obra de finales del XVIII y principios del XIX; también conocía *The Nonsensical Story about Giants and Fairies*, que era una especie de entremés de la obra de Sinclair *Holiday House*, obra que Dogson regaló a las hermanas Liddell en unas Navidades; también en 1894 Joseph Jacobs publicó *More English Fairy Tales*, que cuenta con un cuento de rasgos absurdos (*Sir Gammer Vans*); aporta además que el *Limerick* comenzó a darse en *The History of Sixteen Wonderful Old Women* (1820), y que en un año más tarde se publicó, en la misma línea que el anterior, el segundo libro de *Limericks* por Scraftonn, *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen*, el cual debió tener gran influencia en Lear para crear su *Book of Nonsense*.

En el año 1846 Edward Lear publica *A book of Nonsense*, es decir, este estilo de literatura se hará oír en la época victoriana. Hay discrepancia en cuanto a los orígenes del *Nonsense*, pues hay quien ve este movimiento literario como producto de la época victoriana, como es el caso de Lindemann, y hay otros que sí que consideran esa época como la de máximo esplendor del *Nonsense*, pero sin embargo su desarrollo fue anterior, como es el caso de Lucía-Pilar Cancelas. Esta última concepción también se desarrolla en el trabajo de Paula Vidal, en él explica que, según Orero en 2002, el *Nonsense* se da ya en la biblia, año 3000 a. C., donde se puede observar que ya este tipo de escritura literaria se da en las tablas cuneiformes sumerias; también comenta que se desarrolla en la retórica tanto de los griegos como de los romanos, además añade que tendrá una posición preeminente en la Europa medieval, ya que según Paula Vidal el sin sentido se puede examinar en la tradición satírico-carnavalesca y en las «cantigas de escarnio y maldecir» galaico-portuguesas (siglo XIII). A pesar de esta discrepancia, ambos coinciden en que, ya sea inicio o primera vez que se denomina este estilo como *Nonsense*, fue con Edward Lear y su *A book of Nonsense* el momento en el que se toma conciencia de esta literatura. Pero pasó a ser un fenómeno mundial con Carroll y su Alicia, destacando la gran obra maestra el poema “Jabberwocky”, ejemplo de literatura del *Nonsense* por excelencia.

---

<sup>7</sup> Según señala Cancelas, se trata de un término acuñado a principios del s.XIX para definir a las obras de la literatura popular que eran vendidas por vendedores ambulantes a muy bajo precio. (1997:19)

En el trabajo de Lindemann, “O nonsense de Lewis Carroll”, se cita a Gardner para aclarar la diferencia del *Nonsense* en Carroll. Así pues, según el autor en *Introdução à 1ª Edição. In: CARROLL, L. Alice: Edição comentada* (2002: vii), Gardner comenta que en el caso de Alicia estamos en una especie de *Nonsense* muy curioso y complicado, que está escrito para lectores británicos de un siglo distinto, por ello es necesario ponerse en contexto con ciertas cosas que no forman parte del texto, y que son necesarias si se quiere captar el significado. Algunos chistes de Carroll, por ejemplo, son solo comprensibles para aquellos que residían en Oxford.

La época victoriana es un periodo de muchas transformaciones, comenta Lindemann (2020: 314), se desarrolla una cultura marcada por la popularidad de los juegos de palabras, los acertijos y las palabras-cruzadas; también crece la creación de museos, los diccionarios en los que prioriza la ordenación alfabética sobre las relaciones semánticas, se desarrolla el invento de la fotografía, de la cual Carroll será un entusiasta.

Ya se ha dicho que en Carroll son muy importantes sus trabajos de lógica, pues fue en la época victoriana cuando George Boole inaugura una nueva era de la lógica. Según Lindemann (2020: 315), se trata de una nueva forma de presentar las formas de raciocinio, rompiendo con el legado de Aristóteles. Todo ello da paso a nuevas maneras de pensar y de relacionarse con el lenguaje, naciendo el *Nonsense carrolliano* con creaciones como *Alicia en el país de las maravillas*. Puede parecer que obras como esta son lo opuesto a la lógica, sin embargo, como nos dice Lindemann (2020: 315), aunque el país de las maravillas no está sujeto a nuestra realidad, se dobla ante las relaciones lógicas que sus elementos mantienen entre sí. Por lo tanto, aunque pueda llevar a tal confusión, el *Nonsense* no es algo adverso al significado de las cosas, sino que se trata de la formación de un nuevo significado bajo otro sistema referencial.

Con esta idea se da paso al siguiente punto donde se desarrollará la importancia de la lógica en el *Nonsense*, desarrollado a través del matemático Lewis Carroll.



### 3.3. El *Nonsense* como obra infantil

Lucía-Pilar Cancelas y Ouviaña, en su trabajo *Humpty-Dumpty y sus amigos nos visitan: el “nonsense” en el aula de inglés*, considera que este tipo de literatura triunfa en el mundo del niño gracias a que lo infantil supone no aceptar las normas de la vida adulta. Esa no aceptación es uno de los principios del *Nonsense*, la ruptura con las normas y la lógica, es en este sentido en el que Cancelas y Ouviaña considera que el niño se siente identificado con las obras absurdas: «En el mundo infantil los disparates, sinsentidos y la experimentación con el lenguaje y el absurdo son frecuentes y están siempre frecuentes» (1997: 20).

Basándose en López Tamés y en su trabajo *Introducción a la Literatura infantil*, Lucía-Pilar Cancelas y Ouviaña añade la siguiente cita del autor: «Hay escritores ingleses que han logrado volver al antiguo reino y han escrito para los niños con facilidad de niño. Sin hacer acomodaciones, vivir una infancia permanente como la otra cara de sus seriedad y profesión» (1985: 136). Esto, según Cancelas y Ouviaña, es lo que le sucede a Carroll, que usará el mundo infantil como refugio ante su timidez e inadaptación por su tartamudez, y a Lear, que como ya se ha comentado tuvo una infancia complicada y desde temprana edad sufría ataques epilépticos y de más mayor fuertes ataques de asma, el continuo malestar le llevaba a una constante depresión.

Cancelas añade una larga lista de sentimientos infantiles que se muestran a través del *Nonsense*, como por ejemplo el razonamiento infantil que hace ver el absurdo de tantas expresiones y situaciones conversacionales, la curiosidad infantil que le hace adentrarse en mundos diferentes. Además, el niño a su vez se siente feliz de poder articular sonidos y palabras nuevas, se deja llevar por las sugerencias que hay en ellas y se siente atraído por el ritmo y la sonoridad. Esto último, como se verá más adelante, es una base muy importante en la literatura de Cortázar.

En el trabajo de Cancelas y Ouviaña se considera como el fin de esta literatura provocar la risa en el niño. Es decir, la autora considera que se trata de cultivar un humor que educa a través de juegos, onomatopeyas, mediante la fantasía y sobre todo mediante el manejo del lenguaje, que es a lo que se dedicaron en su gran mayoría los autores del movimiento.

También Paula Vidal (2015-2016: 26) hace una reflexión en su trabajo sobre la infancia y el niño en el *Nonsense*. Comienza con la consideración de Rousseau como el primero en darle al niño un papel más importante que un adulto en miniatura, defendiendo la infancia de ser un estado indeseado, la idea del niño como algo puro, noble e incorrupto. Para Paula Vidal, esta idea rousseauiana se desarrolla en los escritores románticos. La autora comenta que Carroll era un gran lector de Blake, del que desarrollará las directrices para crear a Alicia, mediante el ideal de ser un niño que está envuelto en una nube de belleza mística. Aunque Paula Vidal dice que también se fija en Wordsworth y el parentesco que establece entre el niño, las aves y las flores pudiéndose comunicar mientras sea un niño (Alicia también tiene cualidades comunicativas fabulescas).

Es decir, para Paula Vidal los autores del *Nonsense* siguen la línea de la concepción romántica de la niñez, pero lo mezclan con la sátira social y creando un mundo donde ellos son los dueños.

Como se verá más adelante, en Cortázar la infancia también desempeña un papel muy importante.

### 3.4. El *Nonsense* como obra lógica

Se ha comentado hasta ahora que el *Nonsense* trata de dar un significado nuevo a lo conocido, es decir, crea un nuevo sistema referencial. Para ver cómo se desarrolla esto de manera más visual, Lindemann desarrolla un ejemplo de la Lógica del lenguaje en *Alicia en el país de las maravillas*. Se trata de un fragmento del cuento donde Alicia se come un trozo de pastel (Carroll, 2002: 18):

Pouco depois deu com os olhos numa caixinha de vidro debaixo da mesa: abriu-a, encontrou um bolo muito pequeno, com as palavras “COMA-ME” lindamente escritas com passas sobre ele. “Bem vou comê-lo” disse Alice; “se me fizer crescer, posso alcançar a chave; se me dizer diminuir, posso me esqueirar por baixo da porta; assim; de uma maneira ou de outra vou conseguir chegar ao jardim; para mim tanto faz!

De este texto, se puede observar la lógica de Alicia usando, como nos dice Lindemann (2020: 316), el lenguaje de Cálculo Proposicional clásico: tenemos que “P” es “Alicia come un pastel”; “Q” representa “Alicia aumenta de tamaño”; “R” significa

“Alicia disminuye de tamaño; “S” es que “Alicia alcanza la llave de la puerta”; “T” representa “Alicia se cuela por debajo de la puerta”; y “U” simboliza “Alicia llega al jardín. Tras esto Lindemann nos muestra la siguiente fórmula:

$(P \rightarrow (Q \vee R)), (Q \rightarrow S), (R \rightarrow T), ((T \vee S) \rightarrow U) \therefore (P \rightarrow U)$  (Lindemann, 2020: 316).

Con esto, nos muestra que el razonamiento de Alicia, incluso cuando se aplica a las interacciones absurdas con objetos del universo sin sentido, presenta un rigor lógico, siendo por lo tanto tautológicamente válido.

Ya se ha comentado anteriormente que la contribución más popular de Carroll fue su método diagramático apto para la resolución de silogismos con términos negativos. Lindemann (2020: 319) comenta que este método presentado en *The Game of logic* (1886) se trata de una continuación extensa de la misma teoría aristotélica, salvo que la silogía de Carroll presenta una contribución del uso de los términos negativos.

Según lo que explica Lindemann (2020), Carroll creía que la interpretación del término negativo servía para complementar la extensión de su respectivo término positivo hasta los límites del universo discursivo. Es decir, que los términos positivos y negativos son los términos de codivisión, y juntos agotan la extensión del universo del discurso.

Lindemann añade como ejemplo que si asumimos “animales” como el universo discursivo, el término negativo “no humano” denota a lo animal y a lo no humano (por ejemplo, las vacas). ¿Pero qué pasa con las piedras? Si no se pone límite semántico al universo discursivo provoca que el término “no humano” sea indefinido, pues también entran ahí las piedras.

Sobre esto, George Boole en *An investigation of The Laws of Thought* (1854: 42) explica que en todo discurso, ya sea de la mente con sus propios pensamientos o de la relación de individuos, hay un límite asumido o expresado dentro del cual los sujetos están confinados.

Pero, lo que interesa para este trabajo es que las relaciones de la teoría lógica presentada son evidentes. Lindemann (2020: 326) considera que el discurso de los personajes en las obras de Carroll solo pueden entenderse si su interpretación está limitada por un Universo de Discurso, que tiene que corresponderse a la clase de

“cosas” que constituye el universo sin sentido que supone para el lector, donde las cosas que parecen familiares van acompañadas de complementos excéntricos.

Lindemann (2020) añade que las cosas que componen nuestra realidad están asociadas con un cierto conjunto de Adjuntos. Pone el ejemplo de un trozo de pastel, que puede ser sabroso o podrido, nutritivo o puede envenenarte. Aunque las cosas que componen el universo del *Nonsense carrolliano* parecen familiares a las cosas de nuestra realidad, en este mundo presentan un adjunto excéntrico. Es decir, lo que en nuestro universo es una tarta en el *Nonsense* se presenta igual, salvo que le acompaña el adjunto excéntrico de que a quien lo come se le ven alteradas las dimensiones de su cuerpo.

Por lo tanto, la noción de “universo sin sentido” del discurso forma parte del trabajo de Carroll, pero no solo funciona esa noción lógico-teórica.

En un fragmento de *Alicia a través del espejo* vemos que la niña se encuentra con un tal Humpty Dumpty:

Cuando yo uso una palabra -le dijo Humpty Dumpty, no sin desdén- significa lo que yo quiero que signifique, ni más ni menos.

La cuestión es -dijo Alicia- si tú puedes hacer que las palabras signifiquen cosas diferentes.

La cuestión es -dijo Humpty Dumpty- saber quién es el amo, eso es todo. (Carroll, 2002: 204)

Lindemann (2020) explica que es necesario que cada término se entienda como un Nombre, que actúa como signo convencional para representar una Especie, que podría ser representada por cualquier otro signo arbitrario. En el ejemplo del fragmento de la conversación entre Alicia y Humpty Dumpty. Alicia solo le entiende cuando este aclara que elige de manera idiosincrática los Nombres que usa para representar las Especies de Cosas en el universo discursivo que se supone que es su discurso.

Por lo tanto, Lindemann (2020: 328) llega a la conclusión de que aunque la relación entre un Nombre y la Clase de Cosas que representa pueden acordarse arbitrariamente para cada término, la intención del hablante al usar un Nombre determina la individualización de la Clase representada. Llega con esto a que no solo hay una Clase imaginaria, sino que pueden coexistir Clases Imaginarias distintas si están representadas por Nombres usados con diferentes intensidades.

En definitiva, el *Nonsense* que se crea en mundos de carácter infantil, esconde detrás una revolución del uso del lenguaje. Se puede observar cómo a través del uso de la lógica, Carroll realiza un nuevo uso del lenguaje, que como se ha explicado juega con la elaboración de un mundo discursivo que en una primera apariencia se parece al nuestro, pero este nuevo universo va acompañado de elementos que crean ambigüedades o confusiones al lector, creando una nueva manera de significar la realidad.

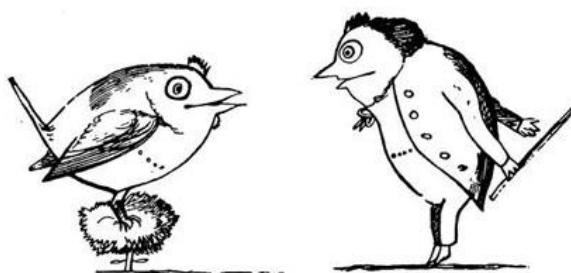
### 3.5. El *Nonsense* como obra gráfica

El arte literario del *Nonsense* no se circunscribe únicamente a las palabras. En esta corriente los autores llevan a cabo escritos acompañados por ilustraciones, lo cual podría denominarse de manera más ajustada como *Nonsense* gráfico.

Para este giro de la investigación sirve de base el trabajo de Vicente Pla Vivas *Ilustradores del Nonsense*, en donde realiza una aproximación a la obra gráfica de los creadores del *Nonsense*, aunque aquí solo se va a comentar el estudio sobre Lear y Carroll.

Se ha comentado ya que Edward Lear, ante todo, es un artista gráfico. Su obra literaria, dirigida al público infantil, se ve acompañada de sus ilustraciones. Vicente Pla Vivas comenta que esta parte gráfica de la obra de Lear comenzó a experimentarla en las veladas del conde de Derby, entreteniéndolo a los sobrinos, nietos y bisnietos. Lear es definido como un dibujante del que destaca su simplicidad. Según Vicente Pla Vivas los rasgos formales de simplicidad y puerilidad se muestran en sus ilustraciones, pero tras ello se esconde un depurado sistema creativo.

Sobre los métodos de creación, Vivas destaca en primer lugar los saltos de



escala, como la siguiente imagen donde vemos que el dibujo del pájaro adquiere tamaño humano:

Edward Lear, *A book of Nonsense* 1846.

Un segundo método que comenta Vivas es el desinterés por verosimilizar el espacio de la representación, vemos una falta de escenario y de sentido dimensional, pues realiza dibujos con perspectivas ausentes o exageradas.

Las formas curvilíneas y sintéticas de los contornos de las figuras huyen de toda rigidez y condenan a los personajes a una constante danza, juguetona e inestable, contagiada orgánicamente a todos los demás elementos de la composición, quienes no sólo carecen de un marco espacial sólido sino que se resisten a mostrarse acomplexados por las leyes de la gravedad. (Pla Vivas, 1996-1997: 221)

Es decir, que a través de sus dibujos proporciona al lector otra manera de percibir el sin sentido, mediante personajes que transmiten las situaciones que sugieren las palabras y desvelando las referencias que pueda haber ocultas.

Otro aspecto que se señala en el trabajo de Vicente Pla Vivas es la desproporción anatómica. Los dibujos de Lear, como se puede observar, no siguen unos patrones académicos, sino que sus personajes son personas obesas, de piernas delgadas y con grandes narices (según Vivas, se representa como a sí mismo). Aporta a esto una mimesis formal que realiza Edward Lear, tal como podemos observar en el dibujo mencionado con anterioridad, se ve a un hombre que observa un pájaro y que adquiere los mismos rasgos.

En los *Limericks* de Edward Lear se realiza un juego compuesto por tres partes fundamentales que nombra Vivas en su trabajo. En primer lugar, encontramos a los *old men* u *old women*, personajes que crean el despropósito, las situaciones típicas del *Nonsense*. También participan junto a estos los objetos o seres que observan a los que muestran admiración. En tercer lugar, están los *they*, que son los espectadores que intentan aportar un poco de lógica a la situación ante el sentido excéntrico del protagonista.

En el caso de Lewis Carroll, otro de los baluartes del *Nonsense*, al contrario de la designificación de Lear, este compone universos lógicos. Según Vicente Pla Vivas, Carroll compone sus dibujos dándoles múltiples significados, superpone redes semánticas inusuales donde todo se ancla en un sistema lógico de coherencia interna.

Sus obras no son tan diestras como las de Edward Lear<sup>8</sup>, las ilustraciones son poco amables en su forma y, tal como comenta Vicente Pla, van encaminados a sentidos crípticos. En las ilustraciones de *The Reactory Umbrella*, revista de entretenimiento familiar compuesta por Carroll en 1849, y en *Mischmach*, que se trata de una compilación de escritos (1854-1860), se puede ver que se trata de dibujos a lápiz o pluma que crean simples formas de rasgos arcaicos, según Vicente Pla Vivas por sus incorrectas perspectivas y la rigidez anatómica, además añade que se trata de dibujos que pueden recordar a la linealidad expresiva de la técnica xilográfica. Son dibujos espontáneos libres de prejuicios que juegan con la satírica mediante esas inquietantes ilustraciones.

En la obra de *Alice's adventures under ground*<sup>9</sup> se observa el trazo de las anteriores obras, pero en este caso se da una mayor connotación simbólica: «Sus Alicias son inexpressivas, como si esperasen a la mirada del espectador para dotarlas de un sentido pleno que complementaría al del texto<sup>10</sup>; y soportan imperturbables todo tipo de incomodidades fisiológicas» (Pla Vivas, 1996-1997: 223). La Alicia de Carroll es dibujada en situaciones de falta de espacio, pérdida de referencias escalares, etc. Llevándola a la protagonista de sus novelas infantiles a una situación de fantasía que deriva de extravagantes hipérboles. Se plasma a una torturada Alicia en lugares que no siguen la mimesis de la naturaleza del mundo real, son lugares extraños con anatomías excéntricas y con personajes psicológicamente un poco afectados, según lo denomina Vicente Pla se trata, ni más ni menos, de la visión nonsénsica del mundo, el mundo al revés, donde el loco es el único que razona y es coherente ante la inestabilidad de lo que lo rodea.

Es decir, ambos autores se apoyan en sus extravagantes ilustraciones para desarrollar la escritura carente de sentido, formando un estilo artístico que no se puede encorsetar bajo la mirada única de la literatura. En el caso de Edward Lear vemos una plasmación de la vertiente cómico-satírica que toman sus *Limericks*, basándose en el uso de ilustraciones simples y grotescas para apoyar el sinsentido. También ocurre esto

---

<sup>8</sup> Según Vicente Pla Vivas en su artículo *Ilustraciones del Nonsense*: «El autor de Alicia proclamaba con falsa modestia su torpeza en el dibujo » (1996-1997: 222-223).

<sup>9</sup> Se trata de la narración original de las aventuras de Alicia, la cual el autor escribió e ilustró en 1863. (Pla Vivas, 1996-1997: 223)

<sup>10</sup> Esta idea es interesante a la hora de estudiar a Cortázar, se verá más adelante.

en Lewis Carroll, aplica en sus historias una sintaxis del no-sentido que del mismo modo se plasma en unos dibujos donde predomina la locura.

Pero a pesar de estas coincidencias, como señala Vicente Pla, no es correcto denominar sus ilustraciones como pertenecientes a un estilo gráfico de *Nonsense*, puesto que no formaron nunca un grupo ni se sintieron influenciados entre ellos, eran artistas que se caracterizaban por su individualismo. Aunque sí que es verdad que ambos ofrecen una combinación de rasgos literarios y artísticos, y con ello muestran la forma de ver el mundo bajo la mirada del *Nonsense*.

En definitiva, al igual que con las palabras, el *Nonsense* visual denuncia el carácter convencional de la representación gráfica, al igual que la parte escrita pretende evitar las convenciones de la lengua. En palabras de Vicente Pla: «Mas la crítica del *Nonsense* resulta inocua, se trata de cambiar enfoques o posturas mientras el tejido de lo real permanece completo, incluso reafirmado, tras estas sacudidas amables sin intención crítica sistematizada pero con abundante carga pedagógica» (1996-1997: 232).

### 3.6.El *Nonsense* en Hispanoamérica

Hasta ahora, se ha comentado que el *Nonsense* floreció en la época victoriana, hasta entonces fue una modalidad marginal e ignorada, pero gracias a Edward Lear y Lewis Carroll se puede decir que se dio el *Boom* de la narrativa sin sentido.

Oscar Hahn, en su trabajo sobre *Vicente Huidobro o el oasis de la felicidad* (INTI Revista hispánica. Nº46-47, 1997-1998), explica que hay muestras dispersas del *Nonsense* en la poesía británica, desde las que se remontan hasta John Donne o Shakespeare, hasta prácticamente “ayer” con los Beatles cuya voz sigue viva en nuestros días, permitiéndonos todavía vivir en un submarino amarillo.

En dicho trabajo de Hahn (1997-1998), el autor nombra a Anthony Burgess en la primera página del artículo (s. p. Saldaña, no he podido conseguir a que número de páginas corresponde el artículo en la respectiva revista, además tampoco aparecen numeradas), comenta que este autor consideraba sobre el término francés para *Nonsense* como adjetivo *Surrealiste*, es decir, consideraba a los surrealistas como “los herederos del *Nonsense* del siglo XIX”. Pero la postura que toma Óscar Hahn es



diferente, explica que no entiende así la situación y que ve más acertada la consideración de Octavio Paz, que consideraba (según Hanh) que el surrealismo no era una escuela o una estética a seguir, sino una manera de vivir y concebir la vida. Aunque, en verdad, las características que da para demostrar que ambos subgéneros de la literatura son contrarios no son correctas del todo, pues Óscar Hanh argumenta que una de las diferencias es que en el *Nonsense* debajo de su sinsentido no hay nada. Eso no es del todo cierto, pues como se ha visto el *Nonsense* sí tiene un sub-sentido igual que en el surrealismo, pues los autores de este género ya se ha visto que buscan hacer referencia a una nueva realidad donde lo que ellos aportan sí tiene sentido.

Otro argumento que expone Óscar Hanh (1997-1998) es que en poetas afines al surrealismo, como Benjamín Péret o Huidobro, tienen señales de un vínculo directo con el *Nonsense*. En esta línea se podría incluir también a Cortázar, cuyas obras también se basan en ciertos rasgos surrealistas, además, Cortázar se forma de autores vanguardistas como Huidobro.

También, si se atiende a todo lo anteriormente expuesto sobre el *Nonsense*, es erróneo el decir que todo en el *Nonsense* es arbitrario, como hace Hanh (1997-1998), ya que, como se ha dicho, Carroll introduce en sus obras la lógica aristotélica.

A pesar de ello, Hanh hace una referencia bastante interesante sobre el juego en el *Nonsense*, considera que el que lo practica pasa de *homo sapiens* a *homo ludens*, rasgo que también brilla en obras de Cortázar como *Rayuela*. Seguido de esto, comenta también el humor particular del *Nonsense* y su juego con el lenguaje. Estos rasgos también se verá más adelante que son característicos de Cortázar.

Tras aportar estos argumentos de dudosamente aceptables, que más bien parecen una concepción errónea del *Nonsense*, lleva a cabo la consideración de que las técnicas del creacionismo y del *Nonsense* se lleguen incluso a confundir, pues, según Hanh (1997-1998), ambas estéticas rompen con la realidad exterior y tienden a crear mundos autónomos, puramente verbales. Lo denomina *mutatis mutandis* a lo que considera como un punto de conexión entre estas dos tendencias. A raíz de esto, introduce la novela de *Altazor* de Huidobro y comenta que se dan recursos del *Nonsense* como en el siguiente fragmento, en el que se da el procedimiento de *las palabras maleta*:

Empieze ya  
La farandolina en la lejantaña de la montaña  
El horimento bajo el firmazonte  
Se embarca en la luna  
Para dar la vuelta al mundo  
Empiece ya  
La farnmandó mandó limá  
Con su musiquí con su musicá.  
(Huidobro, 1991: 93).

Óscar Hanh (1997-1998) explica que sí aparecen recursos formales propios del *Nonsense*, pero que sin embargo este pasaje y otros semejantes si adquieren sentido en el ámbito global de la obra y su utopía. Aunque, como continua Hanh, en *Ver y Palpar* (1923-1933) Huidobro si que concentra todos los rasgos típicos del *Nonsense*: el carácter lúdico, el infantilismo, el sin sentido, el humor, etc. Óscar Hanh pone como ejemplo el poema de *Los señores de la familia*.

Seguido de este poema, Hanh (1997-1998) analiza el poema de *Ronda* donde subraya que aquí Huidobro despliega todos los mecanismos del *Nonsense*, hace una mención interesante hacía el parentesco de los conejos cazados en los últimos versos con el conejo blanco de Alicia. Y se puede ir un paso más allá, pues en Cortázar y su obra *Carta a una señorita en París* se volverá a hacer alusión a los conejos, algo que no sorprende si se considera que Cortázar es el puente del modernismo en la novela de los 60 y el modernismo centrado únicamente en la poesía de los 20 (tópico que envuelve el modernismo).

Por lo tanto, ya en las vanguardias de Hispanoamérica se ve la influencia del *Nonsense*. En cuestión se ha tratado en este apartado a Vicente Huidobro, del que brevemente se ha expuesto su uso del nonsense en sus obras como *Altazor*, donde según Hanh (1997-1998) se presenta una fuerte nostalgia de la infancia, que el autor parece concebir como la etapa feliz del desarrollo humano. También se aborda el juego en Huidobro, como oasis de la felicidad, señala Hanh que a diferencia de los otros modernistas, que se evaden hacia tiempos y lugares exóticos con el rol de adultos,

Huidobro asume el papel del niño que juega de manera inocente con las palabras. Todo ello se verá con Cortázar ya ampliado de nuevo a la narrativa, aunque también es muy importante su creación poética, sobre los 60.

En definitiva, no solo aparecen rasgos en Cortázar de la estética del *Nonsense*, sino que también se ve en vanguardistas como Huidobro. Ello demuestra que seguramente gracias a la lectura de estos autores con los que se formó Cortázar, desarrolló también esa estética que se vio mezclada entre las líneas del surrealismo y del creacionismo.

## 4. CORTÁZAR Y EL *NONSENSE*

### 4.1. Algunos datos biográficos<sup>11</sup>

Si hay algo que ha ayudado a conocer la vida de este autor son las cartas que escribía, sobretodo han sido útiles para saber su producción de novelas como *Rayuela*. En el 2015 se publicaron cinco volúmenes de cartas, en ellas Cortázar hablaba de literatura, de sus relaciones sociales y de sus proyectos, pero no sobre su vida íntima. Las cartas forman parte de la vida de Cortázar, Julio Ortega en una conferencia (*Julio Cortázar: una biografía literaria*) en 2013 comenta que incluso para aprender inglés lo hizo a través de cartas.

María Rodríguez Segovia, en su trabajo de *El universo literario de Rayuela. Representación utópica y alternativa literaria* (2019), habla un poco sobre la biografía del autor. Comenta que, a pesar de tener origen argentino, Julio Cortázar nació en Bruselas en 1916, es decir, en pleno inicio de uno de los grandes conflictos bélicos, la primera guerra mundial. No sería hasta cuatro años más tarde que la familia volvería a Argentina.

También Julio Ortega (2013) habla sobre algunos aspectos interesantes del autor. Sobre la vuelta a Argentina, tras cuatro años de bagaje familiar por Europa, Ortega comenta que el padre no volvió con ellos. Es decir, que en la infancia del autor se vio rodeado de una sobreprotección femenina por parte de su madre y de su hermana, esto tendrá mucha influencia a la hora de su creación del personaje femenino en las novelas. Tras esto Ortega añade que, unos años más tarde, cuando Cortázar empezó a publicar obras firmando como “Julio Cortázar” recibió una carta de su padre, en ella le pedía que dejara de escribir con su nombre pues debido a ello sus amigos creyeron que las obras eran suyas. A esta carta, nos dice Ortega, Cortázar le contesta de manera muy formal que ese es su nombre y que piensa seguir usándolo. Ortega considera este acto de rebelión como una manera de tachar el nombre del padre, es decir, al usar Cortázar ese nombre borra al padre.

---

<sup>11</sup> Los datos aportados, fuera de los trabajos citados, han sido recogidos de las clases de Literatura Hispanoamericana II, impartidas por Daniel Mesa en la Universidad de Zaragoza.

La infancia también será clave en sus novelas, como la interpretación del mundo femenino. En su etapa de vida en Argentina se forma en letras y comienza dando clases a niños, explica Mesa, pero a pesar de disfrutar dando clases a los niños, su deseo es poder dar clases de literatura inglesa y francesa. Ello se cumple cuando lo llaman para trabajar en la Universidad de Mendoza, aunque durará pocos años porque con el peronismo tuvo que dejar el trabajo. Sus apuntes de la universidad están más que revisados por la crítica, ya que ahí se puede ver perfectamente la formación literaria de Cortázar.

Esta idea que comenta Ortega es muy interesante porque la proyecta también a sus obras, explica que es su manera de escribir, su única manera, escribir tachando y con ello comienza un nuevo camino. Es, por lo tanto, una lucha con el lenguaje, no basta solo con el lenguaje en sí, hay que tacharlo para llegar a algo mejor.

Continuando con el trabajo de María Rodríguez Segovia (2019: 22), en la década de los 40 Cortázar consigue una beca para viajar a París. Cortázar decía elegirse francés, es notable la fascinación por la ciudad en el siglo XIX, se ve también en autores como Borges o Huidobro. Allí conseguirá un trabajo fundamental en su vida, traductor de la UNESCO. Si nos situamos en esos años en los que está candente la segunda guerra mundial, un trabajo en el que se daban conferencias por el mundo es fundamental. Además, es clave uno de esos viajes, el de la india, ya que la visión deshumanizada del lugar le hizo despertar, postura que acrecentará cuando viaje a Cuba en el 63. Rodríguez Segovia explica que tras ese viaje se intensifica su andadura política, hay que considerar que viajó a la Cuba revolucionaria. Aunque la postura ante esta revolución queda en una posición neutral debido a dos aspectos: el caso de Padilla, autor al que encarcelaron por una novela de crítica hacia la revolución, lo que tuvo mucho revuelo e incluso los autores del boom se juntaron para escribir cartas con Maduro para que considerara la situación; y segundo, la represión contra la homosexualidad.

De todas formas, como explica Daniel Mesa, es indudable que aquella experiencia en La Habana cambió al autor, sufrió por así decirlo una conversión en tres aspectos: le creció barba (Cortázar siempre aparentaba ser más joven), cambio su ideología (una revelación como San Pablo al caerse del caballo) y su conversión sexoafectiva (en La Habana descubre los cuerpos). Es decir, comenzará una mayor defensa del proceso revolucionario, aunque se volcará más en la revolución sandinista

en Nicaragua, ya que esa aun la concibe en sus inicios y se podrá lanzar a la calle en la defensa de sus ideales.

Unos meses después publicará *Rayuela*, tras ello se dará el *Boom* cortazariano.

Cortázar estuvo casado con Aurora Bernádez, con la que mantendrá relación toda su vida. Ella se encargó de publicar sus obras póstumas, que son casi tantas como en vida. Mesa comentó que en ese viaje a Cuba es cuando se separa de ella y cuando comienza otra relación, de 10 años, con Unge Carderís, editora francesa que ayuda a Cortázar a publicar muchos de sus libros.

Su última relación fue con una mujer treinta años más joven que él, con ella comenzó a escribir *Los autómatas en la cosmopista*, pero la tuvo que terminar solo por a muerte de ella.

Daniel Mesa también comenta que una característica fundamental del autor es su papel en la traducción. Realiza dos grandes traducciones: una biografía de Keats (donde recoge sus obras y su biografía) que escribe entre Buenos Aires y París, y una traducción de Poe que realiza en su viaje a Roma.

Sobre su muerte, comenta Daniel Mesa, hay mucha especulación, algunos dicen que murió de sida por recibir transfusiones de sangre, otros dicen que murió de leucemia. Murió en 1984 con los mismos síntomas que su última mujer, ello creó mucha tensión en los biógrafos.

Antes de concluir este apartado, se debe tener en cuenta dos aspectos fundamentales. El primero es que Julio Cortázar, gracias a su crianza con autores modernos, es un autor puente entre la modernidad y la novela de los 60. El segundo aspecto a considerar es que no solo es el autor de *Rayuela*, sino que su obra literaria es múltiple e integral. Es por lo tanto, un cuentista, novelista y poeta espléndido, de hecho lleva a cabo una gran concepción de los géneros en su obra *Teoría del túnel* (1944).

#### 4.2. El disparate cortazariano

Ya se ha explicado qué fue el *Nonsense* y cuándo saltó al éxito el movimiento, de la mano de Lear y Carroll. Además, también se ha visto que este movimiento también se desarrolló a pinceladas dentro de otros movimientos como el surrealismo o en el creacionismo de Huidobro. También se puede señalar en la tradición hispánica a los que Andrés Fernández Ferrer, en su trabajo del que se desarrollarán más ideas a continuación, considera como dos capitales en el disparate: Goya, destacando su obra *Los provervios*, a la que se le conoce también como *Disparates*; y a Gómez de la Serna con su obra que precisamente se titula *Disparates*, donde según Ferrer hace un análisis de la “Teoría del disparate” de la serie *goyesca*. Por lo tanto, no ha de extrañar que dichas pinceladas también acabaran iluminando fragmentos de la producción de Cortázar.

Antonio Fernández Ferrer escribe sobre ello en su trabajo *El “disparate claro” en Cortázar y Piñera* (1992). Comenta, por lo tanto, que es bastante singular que haya una relación tan directa de un *Limerick* de Lear con el cuento de Cortázar *Carta a una señorita en París*. Sobre ello, Ferrer también dice: «Sólo tenemos que invertir, hacia atrás, el movimiento narrativo de una imaginaria cámara cinematográfica para tener a nuestro apurado protagonista vomitando conejillos, en lugar de zampárselos como en el *limerick*» (1992: 425). Además, cabe destacar que el hecho de que sean conejos lleva a la vinculación casi inherente con la obra de Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*.

Es decir, que lo que parece una casualidad, en realidad, no lo es tanto. Pero no se queda ahí la comparación de la obra de Cortázar con el *Limerick*, sino que Ferrer (1992: 433) explica que lo que nos sorprende en el cuento no es el suicidio final del protagonista, sino el que vomite conejos. Eso lo compara con la capacidad de Lear de crear una imagen radicalmente perturbadora, «cuya atroz capacidad de revelación reside buena parte de la virtualidad artística del “disparate claro”» (1992: 433).

Tras esto, Ferrer señala que lo importante de lo que denomina “disparate claro” no es su mérito como mecanismo de liberación catártica, sino su logro como delirio impactante, que considera que sitúa al lector ante el “absurdo generalizado”. Señala que Goya logró algo insuperable en esta línea: «delimitar, en un espacio indefinido y absolutamente inquietante, una perspectiva radicalmente turbadora» (1992: 434), de ello añade que en Cortázar con el vomitador de conejos pasa algo similar, logra la creación

de un espacio indefinido que nos sitúa en una perspectiva de la realidad desconocida, es decir, que logra aquello que como se ha visto durante el trabajo pretende el *Nonsense*.

Tras acabar con el análisis de los rasgos absurdos en Cortázar y Piñera, del que no se ha hablado para poner el foco en el primero, añade una tesis de lo que el considera que es una invención hispanoamericana, la del “disparate claro”, explica que se trata de una encrucijada estética que recoge elementos emparentados con el *Nonsense*, con el lenguaje y la imaginación de las vanguardias, también se mezcla el surrealismo y, por último, con la literatura del absurdo desarrollada en los 50 en adelante.

Es por lo tanto considerable que, quizás, lo que se desarrolla en Cortázar es una mezcla de surrealismo con pinceladas a los autores nonsensnianos, de los que también leyó, ya que, como se ha señalado en la biografía, Cortázar había leído mucha literatura inglesa, además, uno de sus deseos era poder dar clases de ella.

Para el análisis de *Carta a una señorita en París*, Carla Santos González hace un estudio de la obra en *Breve análisis sobre “carta a una señorita en París” y lo que nos descubre Julio Cortázar* (2020: 41-48). En el trabajo Santos González comenta que se trata de un cuento perteneciente a la obra literaria *Bestiario*, considera sobre este libro que brilla por su sencillez en el desarrollo sin perder esencia del realismo mágico.

De lo absurdo de la obra, Santos González explica que es muy especial la manera en la que nos muestra algo tan poco cuerdo, como es que un hombre vomite conejos, y al momento lo vuelque en algo normal y rutinario del autor, aunque no quita que le produzca una sensación de angustia vital. Pero si es cierto, según González, que esa introducción a la rutina y la tranquilidad que le trae es una crítica total a la sociedad.

Aunque lejos de las críticas y el uso del realismo mágico que desarrolla en el Cortázar, sin duda, como se ha comentado ya, en este cuento lo que más refleja el *Nonsense* es el vínculo que se puede observar con el *Limerick* de Lear de un señor que come conejos, y ya puestos, con el conejo que también aparece en *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll.

Pero si hay un texto del autor que destaca en la práctica del *Nonsense* es el capítulo 68 de *Rayuela*, capítulo que pertenece al grupo de aquellos que el autor considera como “prescindibles”. En este fragmento de la obra se desarrolla un encuentro sexual entre Oliveira y la Maga, aunque en una primera lectura (e incluso segunda y



tercera) no se entiende muy bien de que se está hablando, pues parece que está escrito en otro idioma. Y así es, esa lengua de palabras inventadas que Cortázar crea para denominar ese acto inefable por nuestras humildes y profanadas palabras, «Para Cortázar el lenguaje es un arma cargada de palabras torpes (perras negras) que a veces no permiten expresar todo lo que uno desea» (Fonseca, 1997: 227).

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fímulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasma en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balpamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias. (Cortázar, 1963: 468)

Así pues, se trata de un fragmento en gígllico, el idioma donde se puede expresar la pareja. Pero no se usa para ocultar el acto por indecoroso, nada más lejos de la realidad ya que en la obra vemos como el autor explota la sexualidad, sino que como se ha dicho ya, de un acto que no se puede usar con el lenguaje común, va más allá. Aunque si es cierto que le deja juego al lector, pretende que cada lectura sea diferente, no hay una misma lectura igual que no hay una mismo encuentro amoroso, y el no hacer referencia a los personajes hace que el lector se vuelque más en la experiencia.

Esto lo deja muy claro M.<sup>a</sup> Carmen Fonseca Mora en su trabajo *Sexo, música y literatura en el Capítulo 68 de Rayuela. Estudio psicolingüístico del lenguaje Gígllico* (1997). En el comenta que le fascina la manera con la que Cortázar destruye las formas convencionales de expresar cosas comunes en la vida como el lenguaje corporal de una pareja.

Esa exploración de otro lenguaje nos lleva a una interpretación fantasiosa, y es que, como señala Fonseca en su estudio del capítulo, el propio Cortázar no concebía lo cotidiano sin que estuviera ligado a lo fantástico. Fonseca explica (1997: 226) que el

autor se basa en la hipótesis de que el lector que lea su texto comparte con el ese conocimiento de lo que ocurre en el acto sexual, mediante ese lenguaje exclusivo de los enamorados que es común y particular a la vez, «el ser humano tiene la capacidad de amar, pero hay tantas formas de amar como amantes existen en el mundo» (Fonseca, 1997: 226).

Pero... ¿Cómo se puede entender el fragmento si las palabras son inventadas? Esto está relacionado con la lucha contra el lector pasivo (que Cortázar denominó “lector hembra”, denominación bastante desafortunada), busca un lector que sea capaz de ver el “esqueleto” que hay debajo y, de hecho, si se dejan en blanco los espacios que ocupan las palabras inventadas se puede deducir el contexto de la situación gracias a la sintaxis. Aunque a su vez, como señala Fonseca (1997: 227), desafía al lector a introducir esos términos en su mente para comprender lo que pretende Cortázar.

En este fragmento, además, se ve también su interés por la música, el ver la novela como una partitura que el lector interpreta, por ello en cada lector puede ser diferente.

Esta invención del lenguaje puede resultar familiar, ya que el propio Lewis Carroll en su obra *Alicia a través del espejo* crea el poema *Jabberwocky*, donde desarrolla un lenguaje que también descoloca en las primeras lecturas, aunque al final resulta que para entenderlo solo se necesita cruzar el espejo para que al darse la vuelta se pueda leer, el problema es que sigue sin tener sentido y la pobre Alicia es la que podría interpretarse con lo que Cortázar denominaba lector pasivo, le parece bonito, pero no lo entiende.

Todo ello mezclado con el carácter lúdico que predomina en las narraciones del autor. Cortázar considera al hombre como *homo ludens*, el juego es lo que define al humano y su capacidad de experimentar jugando. Ello nos lleva al juego con el lenguaje, como experiencia que nos puede ayudar a descubrir el mundo. Es decir, está parte de Cortázar podría considerarse como una continuación de lo que empezaron Lear y Carroll con el *Nonsense*.

Cabe destacar que, por ejemplo, en *Alicia en el país de las maravillas* Lewis Carroll llevaba a cabo también ese mismo juego con el lenguaje, hasta romperlo, para así poder denominar esa realidad donde su novela no resultará tan disparatada.

## 5. Conclusiones

Se ha intentado aclarar, de la mejor manera posible, que a pesar de su nombre, el *Nonsense* no es que no signifique nada o que lo que haga no tenga ningún tipo de sentido. En realidad, lo que pretende es que no tenga sentido para esta realidad, pero sí en la que el autor pretende llegar por medio del juego con el lenguaje.

Así que se podría decir que ese “sin sentido” que denomina el movimiento es un “false friend”, ya que nos provoca una referencia en nuestra lengua que no se adapta totalmente al significado, llevando a la confusión de muchos. Porque si algo está claro, es que todo texto tiene una función comunicativa y ha de ser coherente, solo que en el caso del *Nonsense* ese sentido del texto está oculto a los lectores que, en mal momento, Cortázar denominó “lector hembra”. Por lo que el objetivo de estas obras es llegar mucho más allá de lo que puede permitirse el lenguaje, y por ello es difícil de comprender, pero no por ello menos ingenioso.

También se ha intentado demostrar que Cortázar tiene pinceladas de esta estética, quizás por sus lecturas y estudios de la literatura inglesa. Lo que no se puede negar es el vínculo que se ha establecido de las obras de Cortázar, *Carta a una señorita en París* y el capítulo 68 de *Rayuela*, con las grandes obras de los que sacaron a la luz el *Nonsense*, los *Limericks* de Edward Lear y *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.

Con esto no quiere decirse que fuera una corriente asidua en el desarrollo literario del autor, pero, como se ha explicado, se da una especie de fusión con el *surrealismo* en Latinoamérica, llevando a algunos a considerar las dos estéticas como, simplemente, el mismo movimiento literario con dos nombres diferentes, el inglés y el francés.

En este trabajo se han considerado dos obras donde se pueden señalar en mayor cantidad esas influencias de la literatura del absurdo. Aunque no se quiere suponer con ello que no haya más trayectoria de este género en Cortázar.

Aunque tienen sus diferencias, los tres autores pretenden una exploración del lenguaje más allá de lo que puede denominar. Así que mediante el juego, explotan el lenguaje e intentan crear una nueva manera de explicar lo que desean más allá de los límites de la realidad.

Por lo tanto, la literatura de lo absurdo desea unos lectores que sean capaces de romper con sus convenciones sociales, pudiendo así considerar que los gatos hablan, que los hombres a veces podemos vomitar conejos (enfermedad hasta ahora no muy investida), que los pájaros pueden ser de nuestras dimensiones o incluso más. Pero sobre todo, lo que pretende enseñar al lector el *Nonsense* es que a veces el loco, en realidad, es el que más sabe.

Como el mismo Cortázar dijo: «No cualquiera se vuelve loco, esas cosas hay que merecerlas».

## 6. Bibliografía

- CANCELAS Y OUVIÑA, L. (1997). «Humpty-Dumpty y sus amigos nos visitan: el “Nonsense” en el aula de inglés». En A.R. León Sendra, V. López Folgado, M.<sup>a</sup> del Mar Rivas Carmona (Eds.), *I Simposio internacional de didáctica de la literatura y la L1 y L2*, 18- 30. Universidad de Córdoba.
- CORTÁZAR, J. (1963). *Rayuela*. Ed. de la Real Academia Española (2019). Barcelona.
- CORTÁZAR, J. (1994). *Sección de obras, Carta a una señorita en París*. Ed. Bibliotex, S.I.
- FERNÁNDEZ FERRER, A. (1992). «El disparate claro en Cortázar y Piñera». *Revista Iberoamericana*, 159, vol. LVIII, 424-436.
- FONSECA MORA, M.<sup>a</sup> C. (1997). «Sexo, música y literatura en el capítulo 68 de *Rayuela*, estudio psicolingüístico del lenguaje gílgico». En Gómez, Zambrano y Alonso (Eds.). *El sexo en la literatura*, Huelva: Universidad de Huelva.
- HAHN, O. (1997-1998). vicente huidobro o el oasis de la felicidad. *revista de literatura hispánica*, nº 46-47.
- LENNON LINDEMANN, J. (2020). O nonsense de Lewis Carroll. *Perspectiva filosófica*, vol. 47, nº 2, 311- 345.
- MOLINARI, M. (2016). Del sentido a Alicia en el país de las maravillas. *Virtualia*, 31, 1-5. Recuperado de <http://virtualia.eol.org.ar/>.
- ORTEGA, J. (2013). *julio cortázar: una biografía literaria*. cátedra alfonso reyes. recuperado de <https://youtu.be/9kaakp3wz3e>.
- PLA VIVAS, V. (1996-1997). «Ilustradores del Nonsense. Una aproximación a la obra gráfica de creadores de la época victoriana: Edward Lear, Lewis Carroll y Charles Doyle». *Ars Longa*, 7-8, 219-234.
- RODRÍGUEZ SEGOVIA, M. (2019). *El universo literario de Rayuela. Representación utópica y alternativa literaria*. (Trabajo de Fin de Grado). Universidad de Castilla-La Mancha.

VALGAÑÓN, E. (2014). Edward Lear, Maestro del Nonsense. Ed. Pepitas de Calabaza, *Nonsense*, 288.

VIDAL OLIVERAS, P. (2015-2016). *Alicia a través del nonsense. La manifestación del absurdo en el lenguaje de Lewis Carroll a partir de los juegos lingüísticos y la poesía*. (Trabajo de Fin de Grado). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.